

« Émergence du contemporain dans le théâtre québécois: les exemples de Wajdi Mouawad et de François-Étienne Paré »

Véronique Pépin

Pour citer cet article :

Pépin, Véronique. 2003. «Émergence du contemporain dans le théâtre québécois: les exemples de Wajdi Mouawad et de François-Étienne Paré», *Postures*, Dossier «Voix de femmes de la francophonie», n°5, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/pepin-5>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Pépin, Véronique. 2003. «Émergence du contemporain dans le théâtre québécois: les exemples de Wajdi Mouawad et de François-Étienne Paré», *Postures*, Dossier «Voix de femmes de la francophonie», n°5, p. 160-171.

D'origine libanaise, Wajdi Mouawad naît en 1968. Sa famille quitte le pays lors de la guerre civile et immigré en France en 1975, avant de s'installer à Montréal cinq années plus tard. Diplômé de l'École nationale de théâtre du Canada en 1991, Mouawad est un auteur dramatique dont les pièces sont jouées tant au Québec qu'en France et au Liban. Il est également metteur en scène et comédien. De plus, il assume la direction générale et artistique du Théâtre de Quat'Sous à Montréal, depuis 2000. Nombre de ses pièces, dont *Littoral*, *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes* et *Rêves*, décrivent des individus aux prises avec un monde éclaté où la quête identitaire est autant personnelle que collective. En 2002, il publie son premier roman, *Visages retrouvés*, chez Leméac. Il travaille présentement à l'adaptation cinématographique de sa pièce *Littoral*.

Bibliographie

Willy Protogoras enfermé dans les toilettes (1993)
Journée de noces chez les Cromagnons (1994)
Alphonse ou Les aventures extraordinaires de Pierre-Paul-René, un enfant doux, monocorde et qui ne s'étonne jamais de rien (1996)
Littoral (1999)
Les Mains d'Edwidge au moment de la naissance (1999)
Pacamambo (2000)
Rêves (2002)
Visage retrouvé (2002)

Né en 1969, François-Étienne Paré obtient en 1995 son baccalauréat en art dramatique de l'UQAM. Cinq ans plus tard, dans la même institution, il termine sa maîtrise en création théâtrale, d'où est issue la pièce *Seize et (trois fois sept) font seize, j'en ai assez merci* qui est présentée, en 2000, au Théâtre d'Aujourd'hui. Ce texte s'inscrit dans une trilogie sur l'identité. Le deuxième volet, présenté sur la même scène en 2001, s'intitule *À force de compter sur quelqu'un ou quelque chose, on finit par en oublier ses tables de multiplication*. Polyvalent, Paré écrit, met en scène et interprète lui-même ses textes. Il apparaît également au théâtre, au cinéma, et dans quelques téléromans et publicités. Considéré comme l'un des joueurs d'improvisation les plus talentueux et les plus originaux de sa génération, Paré évolue au sein de la LNI depuis 1999. Il anime l'émission *RDI junior*, consacrée à la vulgarisation de l'actualité pour les jeunes de 9 à 12 ans.

Bibliographie

Les maudites manches courtes : pièce en 21 tableaux (1999)
Seize et (trois fois sept) font seize j'en ai assez merci suivi de *L'Entrevue : pièces en un acte* (1999)
À force de compter sur quelqu'un ou quelque chose, on finit par en oublier ses tables de multiplication (2001)



*ÉMERGENCE DU CONTEMPORAIN DANS LE THÉÂTRE QUÉBÉCOIS :
les exemples de Wajdi Mouawad et de François-Étienne Paré*

Véronique Pepin

Est-il, d'ores et déjà, possible de distinguer et de nommer ce qui caractérise le théâtre québécois dit contemporain? En ce qui concerne les nouvelles pratiques théâtrales qui émergent dès 1980, le travail est déjà bien amorcé. Les ouvrages de référence proposent effectivement une histoire dramaturgique assez univoque, articulée autour du travail de Normand Charette, René-Daniel Dubois et Michel-Marc Bouchard, dramaturges qui, selon la plupart des critiques et des historiens¹, sont les plus importants des années postréférendaires. Pour ce qui est du théâtre créé au cours de la dernière décennie, le discours critique demeure à construire. Nous amorcerons la réflexion sur le sujet en proposant une lecture de la dramaturgie de la seconde moitié des années 1990, période où s'arrêtent justement les démonstrations des historiens mentionnés précédemment. Pour ce faire, nous tracerons un bref portrait de la dramaturgie québécoise des années 1990, afin de montrer que les pièces *Littoral*, de Wajdi Mouawad, et *Seize et (trois fois sept) font seize j'en ai assez merci*, de François-Étienne Paré, toutes deux publiées en 1999, par la ritualisation et le motif de la transmission, participent de l'émergence d'une dramaturgie contemporaine au Québec.

La dramaturgie contemporaine : essai de définition

Dans son histoire de *La Littérature québécoise* (1997), Laurent Mailhot relève quelques caractéristiques générales du théâtre produit récemment au Québec.

¹ Dont Michel Laurin (1996), Laurent Mailhot (1997), Madeleine Greffard et Jean-Guy Sabourin (1997).

Il souligne notamment que la parole des nouveaux auteurs dramatiques « est vive, leur langue précise, leur discours plein de références et de connotations » (Mailhot, 1997, p. 387), et il mentionne, tout comme Lucie Robert, que la dramaturgie québécoise semble renouer avec ses origines littéraires depuis quelques années : « En faisant appel aux archétypes, aux mythes, aux figures classiques du répertoire comme de la rhétorique et de la poétique, le théâtre le plus actuel trouve fatalement sur son chemin l'autre lui-même, l'envers de sa représentation, le texte littéraire » (1997, p. 394). Cette caractéristique du théâtre québécois contemporain est d'ailleurs relevée par plusieurs critiques et historiens, dont Jane Moss, qui affirme que « le théâtre québécois est devenu progressivement un théâtre de textes, un théâtre de la parole. Dialogue et action cèdent la place au monologue et au récit » (Moss, 1997, p. 63); et Josette Féral, qui souligne l'importance du retour au texte, conséquence directe, selon elle, de la forte affirmation de la mise en scène : « La marque des années quatre-vingt-dix est assurément ce nouveau rapport au texte » (Féral, 2001, p. 235). Ce qui avait été banni de la scène avec tant de fougue quelques années auparavant est désormais placé au cœur de la représentation.

De manière plus générale, Madeleine Greffard et Jean-Guy Sabourin (1997) affirment que les nouveaux dramaturges sont généralement très scolarisés et assez polyvalents, c'est-à-dire qu'ils possèdent à la fois une formation scolaire et une expérience théâtrale (jeu, mise en scène, écriture, etc.), ce que corrobore Diane Pavlovic (Pavlovic, 1997, p. 59). En accord avec Laurent Mailhot, Greffard et Sabourin soutiennent que la nouvelle génération rompt radicalement avec le code réaliste « en éliminant toute valeur référentielle typiquement québécoise autant dans les sujets que dans la langue » (Greffard et Sabourin, 1997, p. 99). Josette Féral ajoute que le goût du spectaculaire (recours aux nouvelles technologies et aux médias) constitue un autre trait distinctif du théâtre actuel, tout comme le fait qu'au cours des deux dernières décennies, le théâtre soit devenu apolitique², se préoccupant plutôt de problèmes esthétiques ou de questions existentielles. Shawn Huffman, qui s'intéresse aux écritures théâtrales des années 1980, se réfère, entre autres, au travail de Pierre Nepveu et affirme en accord avec lui que l'exploration des territoires intimes et de la sphère individuelle (famille, sexualité, amour, violence, mort), qui caractérise la littérature québécoise après l'échec du projet référendaire, coïncide aussi avec un mouvement culturel international marqué par l'hybridation et la pluralité. Selon Huffman, « cet élargissement des frontières

² À ce sujet, une nuance s'impose. Nous croyons, contrairement à Josette Féral et à l'encontre de Diane Pavlovic, que la dramaturgie des années 1990 se préoccupe des enjeux sociaux, lesquels avaient plutôt été écartés du discours théâtral de la décennie 1980. Pensons, à titre d'exemple, aux créations de Geneviève Billette, de Dominic Champagne, d'Olivier Choinière et de Wajdi Mouawad. Elles sont porteuses de considérations politiques et sociales, lesquelles ne s'affirment toutefois plus dans le cadre national usuel, mais plutôt dans une perspective internationale.

idéologiques nous permet dès lors de situer l'évolution théâtrale québécoise à l'intérieur d'une conscience postmoderne contemporaine qui est transculturelle et non spécifique au Québec » (Huffman, 2001, p. 76). Cette affirmation dénote qu'un changement a eu lieu et que le théâtre québécois est bel et bien entré dans sa phase contemporaine³. Cet article vise à le démontrer en citant en exemple deux œuvres dramatiques récentes : *Littoral*, de Wajdi Mouawad, et *Seize et (trois fois sept) font seize j'en ai assez merci*⁴, de François-Étienne Paré.

Une identité morcelée

Si l'identité n'est pas un sujet neuf en littérature québécoise, il faut noter qu'au cours des années 1990, le problème identitaire éprouvé par les personnages change de visage. Auparavant liée à la quête du pays, la recherche identitaire survient désormais à la suite du morcellement, de l'éclatement de l'identité du protagoniste. Dans *Littoral*, de Wajdi Mouawad, Wilfrid est soudainement confronté à la mort de son père, qu'il n'a jamais connu. Si la façon dont il apprend la nouvelle le met mal à l'aise⁵, la lecture des lettres que son père lui a écrites, mais jamais envoyées, lui fait vivre un véritable choc. Prenant conscience pour la première fois de la grande distance qui les séparait, Wilfrid vit une fracture au cœur même de son identité et de son unité ; il se morcelle et se dédouble :

Je lisais ces lettres et je savais que tout, à partir de ce moment, allait m'échapper et s'évaporer. Ma vie tout entière sortait des enveloppes que j'ouvrais, mes souvenirs, mon imagination, tout m'échappe et s'évapore [...] J'ai eu tout à coup le profond sentiment que je n'étais plus moi, qu'il y avait un autre Wilfrid et que ce Wilfrid-là, je pouvais presque le voir et le toucher. (Mouawad, 1999, p. 56)

Ces lettres prouvent, selon lui, qu'il n'a jamais réellement existé, puisqu'elles sont adressées à un autre, à un garçon qui lui ressemble, qui a son âge, qui s'appelle aussi Wilfrid « et qui, par le plus grand des hasards, vit dans [s]a peau » (1999, p. 56), mais qui n'est pas lui ou, du moins, ne correspond pas à l'image qu'il avait de lui-même. Confronté au fait d'avoir « couché avec son père parce qu'il faisait l'amour avec une fille au même moment où son père mourait » (1999, p. 116), Wilfrid, qui était auparavant « enfoncé dans [s]on quotidien confortable

³ Dans son ouvrage, Laurent Mailhot avance lui aussi cette idée, affirmant que « les derniers vingt ans ont été décisifs pour la littérature québécoise [qui] s'est reconnue elle-même tout en devenant *contemporaine* » (Mailhot, 1997, p. 7) et que « la dernière épithète appliquée à la littérature québécoise est plus pertinente que "moderne" ou "postmoderne". Elle englobe diverses tentatives, poussées, tendances. *Contemporaine*, la littérature qui se fait actuellement au Québec l'est à plusieurs points de vue » (1997, p. 179).

⁴ Désormais, nous désignerons ainsi la pièce de Paré : *Seize [...]*.

⁵ Wilfrid a une relation sexuelle avec une fille qu'il ne connaît pas, et le téléphone sonne au moment où il éjacule.

[...] sexe en avant » (1999, p. 100), se retrouve soudainement placé devant une réplique de lui-même, c'est-à-dire devant un Wilfrid virtuel, issu de la pensée et de la plume de son père.

Bien concret, puisque Wilfrid dit qu'il peut presque le voir et le toucher, ce double du personnage est aussi tangible dans *Seize [...]*, de François-Étienne Paré. D'entrée de jeu, Edgie Brown, le protagoniste, affirme qu'il a trente-sept ans, mais en fait il a « seize ans depuis trois fois sept ans » (Paré, 1999, p. 11), d'où le titre de la pièce. Bloqué dans son développement, « dead in time » (1999, p. 33) comme il dit lui-même, Edgie Brown l'est depuis l'âge de seize ans, lui qui, diverses fois, s'est astreint à faire ce qu'on attendait de lui. Par exemple, lors de la messe de Noël, Edgie déclare son athéisme à Dieu, mais communique « comme tout le monde » (1999, p. 26) à la fin de la célébration, par crainte de décevoir ceux qui l'entourent. De plus, lors de la remise annuelle des prix scolaires, il remporte plusieurs médailles, dont celle du meilleur rendement académique et progrès personnel. Malgré sa volonté, il se retrouve sur scène et fait un discours reconnaissant, lui qui refuse pourtant de cautionner cette institution qu'il déteste parce qu'elle exige, de ses élèves, conformité et assujettissement (notamment, elle impose le port de l'uniforme).

Ces divers événements, vécus alors qu'il était âgé de seize ans, l'ont marqué, puisqu'en le forçant à jouer le rôle d'exemple, ils ont empêché l'affirmation de son identité profonde et de son unité. Cette inadéquation, ce morcellement identitaire qui affecte le personnage depuis vingt et un ans, cette fois-ci, est incarné par un agneau qu'Edgie dit avoir « au fond du cœur » (Paré, 1999, p. 21). Tout comme dans le cas de la réplique de Wilfrid, cet être, qui a formé son nid lorsque le jeune Brown se conformait à ce qu'on attendait de lui plutôt qu'à ce qu'il désirait profondément, semble réellement vivant : il respire, il bouge, il rit, etc. L'agneau est le double de Brown, la partie conformiste en lui, le bon élève, le modèle à suivre, et se nourrit littéralement de son hôte : « Il fait de moi un atrophié! » (1999, p. 24), explique Edgie, qui ajoute : « Je veux être quelqu'un [...] Mais j'ai un agneau dans le cœur qui fait éclater et éclater la structure de Brown » (1999, p. 54). Constatant qu'il existe une différence entre ce qu'il est, croit ou voudrait être et ce qu'il est ou doit être aux yeux des autres, le personnage se fractionne. Aux prises avec une identité trouble et morcelée, il tente de se restructurer et de se reconstruire, à la lumière du traumatisme qu'il a vécu. Pour ce faire, il se lance dans une vaste quête de mémoire et de sens.

Quête mémorielle et rituel

Divisés au sein même de leur identité, les personnages remettent en doute leur existence. Diverses questions les envahissent : « Qui est mon père? Qui est donc ce cadavre qui a été mon père? [...] D'où je viens moi? Qu'est-ce que je suis? Je suis qui moi? Je suis qui? » (Mouawad, 1999, p. 29 et p. 56), se demande par exemple Wilfrid, qui doit trouver un lieu de sépulture pour la dépouille de Thomas, son père. Désirant inhumer le corps de son géniteur dans le même caveau que celui de sa mère, ce qui apparaît comme un désir de réconciliation, Wilfrid se heurte au désaccord de la famille maternelle, qui refuse d'y admettre le corps de Thomas. Ne sachant que faire du cadavre, le jeune homme comprend, à la lecture de la dernière lettre de son père, que le seul endroit adéquat est le pays natal paternel⁶. Wilfrid se rend devant le juge et justifie ainsi sa requête : « Mon père n'a pas vécu ici, monsieur le juge, mon père, son amour est là-bas, son bonheur est là-bas, et moi, *je viens un peu de là-bas aussi* ⁷ » (1999, p. 63). Une fois l'autorisation du magistrat accordée, Wilfrid entreprend son voyage, désormais doté d'une véritable mission : celle de trouver un lieu décent pour déposer la dépouille de son père.

Ce périple à l'autre bout du monde, dans un ailleurs jadis ravagé par la guerre, accorde un certain sens à l'existence de Wilfrid. Ne sachant pas encore tout à fait « ce qu'il est] venu faire sur la terre » (Mouawad, 1999, p. 93), il pressent néanmoins que la découverte de son identité doit s'ancrer dans la recherche et la perpétuation de la mémoire de son père. Cette quête mémorielle prend alors la forme d'un rituel qui s'articule autour de deux grands gestes : d'abord, celui de lire les lettres que Thomas lui a écrites, et ensuite, celui de se rendre sur la terre natale de son père pour l'y déposer. Si le désir de placer le corps de son géniteur en lieu sûr lui semble parfois vain (comme la guerre a ravagé le pays de son père, il n'y a plus de place pour enterrer les morts), Wilfrid ne succombe jamais au découragement, puisqu'il sent que son propre repos passe par celui de son père.

Confronté au morcellement de son identité, Edgie Brown tente aussi de donner un sens à son existence. L'année même de ses seize ans, il se consacre à la collection des pochettes de tous les disques (disques studio, compilations, coffrets, disques pirates) du groupe Destructive Emotional Peculiar Props, précisant que ce sont les pochettes, et non les disques, qui l'intéressent. Faisant de cette activité sa principale raison de vivre, il y consacre tout son temps et toute son énergie durant vingt et un ans, période qu'il lui faut pour compléter sa collection. Il s'agit là d'un véritable rituel, comme le souligne Jean Baudrillard dans *Le Système des objets*, essai

⁶ Qu'on peut croire être le Liban, mais qui n'est jamais mentionné explicitement.

⁷ C'est nous qui soulignons.

dont certains extraits sont insérés à l'intérieur même de la pièce de Paré : « Ce que l'homme trouve dans les objets, ce n'est pas l'assurance de se survivre, c'est de vivre dès maintenant continuellement sur un mode cyclique et [de] contrôl[er] le processus de son existence » (Baudrillard cité dans Paré, 1999, p. 54).

Lorsque la collection est achevée, le rituel perd sa raison d'être, tout comme le sujet qui le pratique : « l'achèvement de la collection [signifie] l'éliision définitive de la réalité » (Baudrillard cité dans Paré, 1999, p. 55). Le rituel de l'accumulation adopté par Brown pour combler le vide causé par la division de son identité était vain, puisqu'une fois la collection complétée, le protagoniste se trouve à nouveau devant son problème identitaire, incarné par l'agneau qui loge dans son cœur. Une fois la dernière pochette en main (la quatre cent trente-sixième, précise-t-il), Edgie prend conscience de la futilité de sa collection. Maintenant âgé de trente-sept ans, il a « seize ans depuis vingt et un ans et [en a] assez » (Paré, 1999, p. 12). Il veut enfin avoir dix-sept ans, c'est-à-dire qu'il désire surmonter ce qui l'a bloqué dans le temps, afin de pouvoir se découvrir et s'affirmer : « Je veux être quelqu'un » (1999, p. 54), répète-t-il. Aussi, comme il est « dead in time » (1999, p. 39), Edgie comprend que pour reconstruire son identité morcelée, il doit effectuer un véritable travail de mémoire et remonter dans le temps, à la source même de la rupture, afin de saisir et de rassembler les éléments manquants et d'assumer ses regrets. Selon lui, pour être efficace, la quête mémorielle doit transiger par l'acte de raconter. C'est pourquoi il se pose devant les spectateurs et affirme, une fois son histoire terminée :

Si je vous ai invités ici ce soir, c'est que j'ai décidé, moi, de ne plus avoir seize ans. De ne plus être l'homme qui a le défaut de sa qualité. De laver des regrets. J'avais des collants grumeleux regrets au cul et sous les ongles et derrière les oreilles. Mais je les ai lavés. Je vous ai raconté l'histoire de l'agneau, l'histoire de mes regrets [...] Et aujourd'hui, j'ai dix-sept ans. (1999, p. 66-67)

Le second rituel que pratique Edgie, soit celui de monter sur scène et de se raconter dans un processus de remémoration, atteint son objectif, puisqu'il permet au personnage de surmonter son blocage et de circonscrire son identité. D'ailleurs, cette affirmation identitaire, marquée par le passage d'un âge à un autre, est aussi symbolisée par la migration du personnage, qui quitte la rive sud de Montréal pour emménager sur la rue Saint-Denis, celle-ci présentée comme le lieu de la pluralité et de la différence.

Se rencontrer pour (se) raconter

Si le dédoublement que vivent les personnages les projette dans une grande solitude, les rituels qu'ils entreprennent leur permettent de nouer certains liens. En fait, la rencontre occupe une place primordiale dans les rituels des héros en quête. Les deux textes étudiés lient effectivement les problèmes du héros à ceux éprouvés par les gens de sa génération. Dans *Seize [...]* sont insérées, à l'intérieur même du récit d'Edgie, des notices nécrologiques d'adolescents de seize ans qui se sont suicidés. Ces notices, qui se terminent toutes par « Il était bon élève. On ne comprend pas » (Paré, 1999, p. 37), ponctuent le récit d'Edgie et appuient l'idée que le désir de réussir et de plaire, cultivé par les jeunes et nourri par la société, fait beaucoup de victimes.

Dans *Littoral*, une véritable chaîne humaine se forme au fur et à mesure que Wilfrid progresse sur la terre ancestrale. Rencontrant d'abord Simone, une orpheline qui joue du violon chaque nuit et lance des messages placés à l'intérieur de bouteilles qu'elle jette dans la rivière, il chemine avec elle. Désormais unis, les deux personnages joignent leurs quêtes, qui s'avèrent similaires : ils désirent sortir de la prison dans laquelle ils sont enfermés, c'est-à-dire celle de leur mémoire, de la mémoire de leurs ancêtres. Les rencontres se succèdent, et se joignent à eux Amé, Sabbé, Massi et Joséphine, des orphelins esclaves de leur héritage mémoriel, de leur devoir de ne pas oublier ce que leur peuple a subi. L'exemple de Joséphine est d'ailleurs marquant. Portée par l'angoisse de l'oubli, elle consigne les noms de tous les vaincus, que l'histoire oubliera. Telle Antigone, elle s'est investie de la mission de sauver une mémoire : celle de son peuple. Pour parvenir à se libérer, pour « tourner la page, tourner le jour, tourner la vie » (Mouawad, 1999, p. 127), les protagonistes de *Littoral* unissent leurs deuils et pratiquent un rituel commun, soit celui de déposer le corps de Thomas (symbole de la mémoire de leurs ancêtres et de toutes leurs douleurs) dans un lieu de paix.

La rencontre, qui provoque l'ouverture au monde, revêt une importance primordiale dans l'accomplissement de la quête mémorielle et identitaire du personnage québécois contemporain. Dans *Seize [...]*, elle donne l'occasion à Edgie de raconter son histoire et d'exorciser ses regrets, alors que dans *Littoral*, elle permet à Wilfrid de trouver un lieu de sépulture convenable, de se libérer du fardeau que constituait son passé trouble et de donner un sens à son existence. Bref, la rencontre mène à terme le travail de mémoire du personnage. Elle permet au protagoniste de surmonter cette mémoire problématique et d'accéder enfin à l'âge adulte⁸. « À la

⁸ Pour Edgie, il s'agit d'« avoir dix-sept ans » (Paré, 1999, p. 13), et pour Wilfrid, de « devenir un homme » (Mouawad, 1999, p. 131).

croisée des chemins, il peut y avoir l'autre » (Mouawad, 1999, p. 65), répète continuellement Simone. À la croisée des chemins, au moment de changer de voie, de tourner la page, se trouve l'autre, celui qui nous écoute, qui nous accompagne et qui, par sa présence, rend possible l'accomplissement du rituel entrepris.

Étant lié à une volonté de transmission et à un véritable devoir de mémoire, l'acte de raconter, tout comme la rencontre, joue un rôle déterminant dans la quête du personnage. Dans le cas d'Edgie Brown, se présenter devant un public et se raconter est un moyen d'exorciser le passé : « C'est pour ça que je suis là. Et j'ai seize ans depuis trois fois sept ans. Et j'en ai assez. Voilà. Raconter une histoire, mon histoire. Voilà. » (Paré, 1999, p. 15) On retrouve aussi un rapport à la parole dans le texte de Wajdi Mouawad. En effet, reprenant la suggestion d'Amé, qui veut poser des bombes pour faire éclater sa colère, Simone désire poser, non pas dans les autobus ou dans les restaurants, mais dans la tête des gens, une bombe « plus terrible que la plus terrible des bombes qui a explosé dans ce pays » (Mouawad, 1999, p. 84). Pour ce faire, elle propose d'aller sur les places publiques raconter une histoire, celle qu'ils ont eux-mêmes vécue. L'acte de (se) raconter revêt donc une importance toute particulière dans la dramaturgie québécoise contemporaine, d'abord parce que cet acte présuppose une rencontre et un partage avec l'autre, et ensuite parce qu'il exorcise et évacue les démons du passé. Autrement dit, la rencontre autorise l'acte de (se) dire, lequel mène à l'affirmation identitaire du personnage.

Réflexion sur le contemporain : l'exemple du théâtre québécois

Dans *L'Écologie du réel* (1999), Pierre Nepveu note que, au Québec, l'esthétique de la ritualisation succède à celles de la fondation et de la transgression, qui avaient cours dans les années 1960 et 1970. Se référant aux travaux de Jean Baudrillard, Pierre Nepveu explique que l'esthétique de la ritualisation implique un rapport à l'être, au lieu et à la mémoire, puis précise que le rituel est un processus de mise en forme déclenché par le désordre. Denis Jeffrey, dans sa thèse intitulée *Ritualité et postmodernité : pour une éthique de la différence* (1993), tient des propos similaires, affirmant que « l'état de crise, de trouble, de désordre, de bouleversement, de rupture, de déséquilibre demande un rituel » (Jeffrey, 1993, p. 167). La lecture de *Littoral* et de *Seize et (trois fois sept) font seize j'en ai assez merci*, deux textes dramatiques publiés en 1999, confirme l'hypothèse selon laquelle « la pratique d'un rituel semble pressante lorsque la linéarité de la vie est rompue brusquement et que le sentiment d'identité devient précaire » (1993, p. 194). En effet, les œuvres étudiées présentent des personnages confrontés au morcellement de leur identité et qui, pour reconstruire une certaine unité, se lancent dans une

véritable quête mémorielle. Plus encore, la recherche de sens de ces protagonistes transige par divers rituels auxquels ils s'adonnent : l'un se rend sur la terre natale de son père pour lui trouver un lieu de sépulture, alors que l'autre se lance, presque aveuglément, dans la collection des pochettes de disques d'un obscur groupe états-unien.

Plusieurs éléments communs aux deux textes dramatiques étudiés nous semblent caractéristiques du contemporain. D'abord, la récurrence du rituel apparaît comme le moyen de retrouver une mémoire qui est problématique, dans le but ultime de se défaire de cette dernière, de grandir et d'affirmer sa véritable identité. Le besoin de connaître son passé pour mieux s'en détacher est une préoccupation fort actuelle que l'on retrouve d'ailleurs dans toutes les sociétés contemporaines, comme l'ont noté Joël Candau (1996), Fernand Dumont (1995) et Pierre Nora (1994), trois chercheurs qui s'intéressent à la question de la mémoire et de la transmission. À défaut d'un passé signifiant, se retrouvant dans un monde désordonné qui n'est plus régi par une autorité forte et unique, le personnage ritualise le monde, c'est-à-dire qu'il tente de lui donner une certaine forme pour accorder un sens à sa propre existence. La rencontre avec l'Autre, avec celui qui se trouve à la croisée des chemins, occupe par ailleurs une place prépondérante dans la dramaturgie québécoise des années 1990. Effectivement, la rencontre, qui est libre et non imposée, permet au personnage en quête de mémoire et d'identité de surmonter sa solitude et de mener à bien son travail mémoriel. Aussi, le théâtre québécois contemporain est marqué par la primauté accordée au texte et à la parole⁹. L'action et le dialogue cèdent la place au monologue et au récit, comme le prouvent les textes dramatiques étudiés. Dans les deux cas, (se) raconter devient un acte de libération, qui permet d'entrer en relation avec autrui et d'exorciser son passé. Après être passé de la sphère sociopolitique à la sphère familiale et personnelle, le théâtre québécois semble, enfin, se tourner vers l'Autre.

⁹ Dans les pièces étudiées, cela est appuyé par l'espace de jeu qui, dans un cas comme dans l'autre, est dépouillé : les acteurs évoluent sur une scène vide, ce qui relègue l'aspect visuel au second plan. Dans un lieu où tout n'est pas d'entrée de jeu montré ou donné au spectateur, la parole se déploie et le texte envahit l'espace.

BIBLIOGRAPHIE

- Candau, Joël. 1996. *Anthropologie de la mémoire*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 127 p.
- Dumont, Fernand. 1995. *L'Avenir de la mémoire*. Québec : Nuit blanche éditeur, coll. « Les conférences publiques de la CEFAN », 95 p.
- Féral, Josette. 2001. « La mise en scène comme mise à l'épreuve des textes ». Voir Lafon, Dominique. (dir.).
- Greffard, Madeleine et Jean-Guy Sabourin. 1997. *Le Théâtre québécois*. Montréal : Boréal, coll. « Boréal Express », 120 p.
- Huffman, Shawn. 2001. « Les nouvelles écritures théâtrales : l'intertextualité, le métissage et la mise en pièces de la fiction ». Voir Lafon, Dominique. (dir.). 2001.
- Jeffrey, Denis. 1993. « Ritualité et postmodernité : pour une éthique de la différence ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 293 p.
- Lafon, Dominique. (dir.). 2001. *Le Théâtre québécois : 1975-1995*. Montréal : Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 523 p.
- Laurin, Michel. 1996. *Anthologie de la littérature québécoise*. Anjou : Éditions CEC, 320 p.

- Mailhot, Laurent. 1997. *La Littérature québécoise depuis ses origines : essai*. Montréal : Éditions TYPO, coll. « Essais », 445 p.
- Moss, Jane. 1997. « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole ». *L'Annuaire théâtral*, no 21, p. 62-83.
- Mouawad, Wajdi. 1999. *Littoral*. Paris/Montréal : Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers », 135 p.
- Nepveu, Pierre. 1999. *L'Écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal : Boréal, coll. « Boréal compact », 241 p.
- Nora, Pierre. 1994. « La Loi de la mémoire ». *Le Débat*, no 78, p. 187-191.
- Paré, François-Étienne. 1999. *Seize et (trois fois sept) font seize j'en ai assez merci* suivi de *L'Entrevue : pièces en un acte*. Montréal : Éditions Élaïs, coll. « Acta fabula », 96 p.
- Pavlovic, Diane. 1997. « La dramaturgie des années 90 : voix parallèles ». *Voir*, vol. 11, no 39, p. 59.