

La dramaturgie québécoise contemporaine : petits instantanés d'un paysage dramatique en pleine transformation

Marie-Christine Lesage

Il n'est jamais aisé de saisir sur le vif les grandes lignes esthétiques que dessine une dramaturgie nationale contemporaine : dans le foisonnement actuel des écritures québécoises, au mieux peut-on pointer quelques voix qui se distinguent par la singularité de leur démarche, la force poétique de leur langue et leur inventivité formelle. Mais dresser un portrait? Il me paraît de plus en plus difficile de penser les écritures en fonction de grands regroupements esthétiques, tant les voix qui se font entendre au théâtre aujourd'hui sont multiples, libres, infiniment libres dans leur désir de dire le monde. Aussi, au portrait de famille, je vais préférer les petits instantanés et ne présenter qu'un aperçu fragmentaire d'un paysage en mouvement, qui bouge rapidement, dans des sens opposés, et dont je ne retiendrai que quelques voix.

Les auteurs québécois se situent de plus en plus en relation avec la scène internationale (théâtrale ou politique). Ils sont irrigués de modèles dramatiques européens, africains, haïtiens ou, de façon plus évidente, américains. Aussi peut-on se demander s'il est encore pertinent de penser le théâtre en termes uniquement nationaux... Cela dit, un des traits qui demeurent particuliers au Québec est un certain usage de la langue : la langue théâtrale est le terrain de fertiles inventions poétiques, les auteurs aiment jouer avec elle, la tordre, la faire entendre autrement. Et ce trait est lié à l'histoire de la naissance du théâtre québécois, arrière-plan qu'il me semble important de rappeler brièvement ici afin de mettre en perspective les écritures actuelles.

1. Le hors-champ du contemporain : une dramaturgie d'affirmation nationale

La période qui va de 1945 à 1960 marque les débuts (tardifs) de la modernité théâtrale au Québec, que l'on nomme alors le théâtre canadien-français. Si l'activité théâtrale existe depuis la fondation de la colonie de Nouvelle-France, celle-ci a essentiellement consisté à copier les modèles français, du théâtre classique aux mélodrames des théâtres du Boulevard, dont le public raffolait. Ce n'est que dans le contexte de l'après-guerre, autour de 1945, que

vont se faire entendre des voix dont va émerger progressivement une dramaturgie nationale. Gratien Gélinas est le premier auteur dramatique qui va recourir à des expressions typiques du milieu canadien-français et défendre ainsi un théâtre national et populaire. Mais l'écriture d'après-guerre se définit bien davantage par l'émergence d'un réalisme d'analyse psychologique bien nord-américain, qui va demeurer longtemps une tendance lourde du théâtre québécois. En 1948, le mouvement des « Automatistes », qui regroupe des peintres et artistes de la scène moderne naissante, va faire paraître le manifeste du *Refus Global*¹ rédigé par le peintre Paul-Émile Borduas. C'est dans ce contexte que Claude Gauvreau, poète et dramaturge automatiste, écrira une œuvre atypique, dans une langue « explorée » composée d'explorations sonores qui le rapprochent des surréalistes et d'un Kurt Schwitters par exemple. Gauvreau ouvre ainsi, avec des œuvres marquantes comme *Les oranges sont vertes* (1953-70), une voie poétique qui va ensuite créer une brèche dans le réalisme américain dominant : le théâtre est le lieu de l'imaginaire et la langue est sa matière ; se réinventer comme monde c'est aussi réinventer sa langue.

C'est sur ce terreau, fertile en forces contradictoires, que va naître le théâtre proprement québécois. De 1965 à 1980, le théâtre va s'affirmer au point de devenir la caisse de résonance de la société québécoise en voie de constitution. À partir de 1965, les artistes manifestent la volonté de créer une dramaturgie et une théâtralité authentiquement québécoises : apparaît un théâtre de l'identité québécoise qui se veut le fer de lance d'une affirmation collective et d'une décolonisation culturelle. L'auteur dramatique représentatif de ce mouvement est Michel Tremblay et sa pièce *Les Belles-sœurs* (1965) : cette œuvre phare s'éloigne du théâtre réaliste axé sur la psychologie des personnages en s'inspirant à la fois de formes brechtiennes (chœurs, chansons, effets de distanciation par le grossissement des personnages) et du théâtre de l'absurde. La pièce expose, dans toute sa misère, le réel de cinq femmes vivant dans un quartier populaire de l'est de Montréal et, surtout, elle est écrite dans une langue qui relève de l'oralité et d'un parler pauvre et anglicisé : le *joual*². Certains considèrent le joual comme la négation même d'une culture littéraire québécoise, alors que d'autres y voient l'affirmation d'une identité proprement québécoise. Il sera, pour une majorité d'auteurs des années soixante-dix, le signe extérieur d'une culture autonome différenciée de la culture française, il participe de la prise de conscience identitaire : derrière le débat linguistique, il y a un débat politique. Le joual est, pour Michel Tremblay, le miroir fidèle du milieu populaire québécois ;

¹ Le manifeste du *Refus Global* lancé le 9 août 1948 par Paul-Émile Borduas refuse l'héritage clérical traditionnel, qui maintient la société dans un climat de peur et d'ignorance ; il dénonce les excès de la science dominée par la raison et prône une transformation profonde des sensibilités, afin de faire place à l'anarchie resplendissante, d'où jaillirait un ordre nouveau.

² Le *joual* est un mot inventé par un journaliste pour désigner la langue populaire québécoise : c'est la déformation sonore du mot « cheval » qui, mal prononcé, sonne comme « joual » à l'oreille.

plus essentiellement, il rapproche ainsi le théâtre de l'oralité. L'auteur mène en fait un travail inventif afin de transcrire phonétiquement le joul dans ses pièces : « énarvée » pour énervée, « Urope » pour Europe, « moé » pour moi, il fait entendre des liaisons fautives, des jurons (les sacres comme « christ » donnent lieu à des verbes : « crisser son camp », qui veut dire quitter au plus vite un endroit). Au final, le joul est stylisé, mis en rythme, il en fait une langue hautement théâtrale, musicale, d'autant qu'il recourt aux chœurs, à des chansons, ce qui en bout de ligne instaure une distance avec la forme réaliste de la langue. Ainsi, Tremblay ne crée pas une œuvre réaliste au sens américain du terme, il invente une langue théâtrale à partir d'une langue populaire, qui lui sert de matière poétique pour concevoir un monde qui rêve d'autonomie et de liberté identitaire, tant politique que sexuelle (car ses pièces donnent aussi la parole aux travestis et aux homosexuels exploités par les petits gérants de la *Main*³).

Les années qui suivent sont marquées par la création collective et un recul du texte dramatique. Dans son ensemble, le théâtre fait coïncider ses idéaux artistiques et politiques. Cette période voit aussi l'apparition du théâtre des femmes, avec des spectacles marquants : *La nef des sorcières* (1976) et *Les fées ont soif* (1978) de Denise Boucher. La forme monologuée et la théâtralisation du corps féminin caractérisent ce théâtre féministe, qui a eu un impact important, souvent sous-estimé, sur les nouvelles formes dramatiques qui vont apparaître dans les années quatre-vingt : la forme intime du monologue, les questionnements de l'identité individuelle ainsi que l'écriture du corps sont des caractéristiques de ce qu'on va alors nommer la « nouvelle » dramaturgie québécoise.

2. La dramaturgie contemporaine : l'éclatement identitaire

L'année 1980 marque une sorte de rupture à la fois concrète et symbolique pour le théâtre québécois : la défaite du Référendum sur la souveraineté-association⁴, défendue par le Parti Québécois, qui était soutenu notamment par tout le milieu artistique, est reçue comme une véritable gifle et entraînera une vague d'inévitables désillusions. Le théâtre socialement et politiquement engagé dans les années soixante-dix ne survivra pas aux années quatre-vingt, qui font apparaître de nouveaux enjeux sociaux. Alors que l'écriture dramatique avait un peu cédé le pas aux expérimentations des créations collectives, elle revient en force dès l'aube de cette nouvelle décennie, avec deux nouvelles voix qui annoncent un changement de cap radical : Normand Charette et René-Daniel Dubois vont développer une écriture très

³ La *Main* est la rue Saint-Laurent, qui a été longtemps le haut lieu des cabarets et de la prostitution à Montréal. Le mot, emprunté à l'anglais, signifie l'avenue principale, cet usage étant typique du joul. Enfin, la rue Saint-Laurent partage symboliquement le centre de la ville de Montréal en deux zones linguistiques : à l'ouest, les anglais, à l'est les francophones.

⁴ Le parti politique au pouvoir, le Parti Québécois, alors dirigé par René Lévesque, avait lancé un référendum demandant le droit de négocier un accord avec le Canada sur l'accession du Québec à la souveraineté.

formaliste qui se situe à mille lieux des préoccupations nationales et du jocal. Ils sont sensibles à la langue et leurs œuvres présentent des inventions formelles complexes. Les nouvelles écritures qui apparaissent tout au long de cette décennie privilégient les mondes oniriques, le questionnement identitaire s'est déplacé sur le territoire de l'intime, les formes sont éclatées, métathéâtrales, hétérogènes, ce qui les fait coïncider avec un mouvement artistique international investi par les phénomènes d'hybridation et de pluralité, que certains associent à l'esthétique postmoderne.

Normand Chaurette, pionnier de cette nouvelle dramaturgie avec, entre autres pièces, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1981), est depuis devenu un des auteurs majeurs du Québec. Dans cette pièce, constituée de récits emboîtés qui semblent se nier au fur et à mesure qu'ils se créent, il réaffirme l'imaginaire de la création artistique en ouvrant un questionnement qui va le distinguer de ses prédécesseurs : quel est l'objet du théâtre ? Est-ce le réel ou l'invention poétique et la quête de la beauté ? Le réel, semblent nous dire ses pièces, n'est jamais certain... Son écriture est caractérisée par une littéarité performative, car il recourt à une langue soutenue, poétique, raffinée qu'il inscrit dans une architecture dramatique complexe exigeant d'être jouée comme une partition rythmique et musicale. Cette caractéristique va s'accentuer dans ses créations subséquentes, ainsi que l'indiquent leur titre : *Le petit Köchel* (2000), *Stabat Mater I et II* (1997-99). Autre indice d'une rupture avec la génération précédente : ses œuvres se déroulent majoritairement « ailleurs » qu'au Québec — au Cambodge, en Angleterre, en France — manifestant ainsi un souci d'ouverture au monde, qui sera la marque des textes écrits dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix : le référent obligé n'est plus soi-même mais l'autre, les autres cultures, les langues étrangères et la figure de l'étranger. Chez René-Daniel Dubois, qui invente des partitions dramatiques délirantes, ce goût de l'ailleurs prend la forme de personnages parlant français, mais avec de forts accents russes, allemands, anglais, accents dont l'auteur s'ingénie à retranscrire la sonorité par écrit (voir 26 bis, *Impasse du Colonel Foisy*, 1983).

Tout au long des années quatre-vingt se constitue donc une dramaturgie qui met en avant un questionnement identitaire, lequel se déploie sur les territoires de l'intime, du sujet, et qui emprunte des voies formelles à la fois réflexives et exploratrices : les œuvres telles *Marie-Antoine, opus I* (1988) de Lise Vaillancourt, *La Déposition* (1989) d'Hélène Pedneault ou *Les feluettes* (1987) de Michel Marc Bouchard questionnent les modèles sociaux, les préjugés homophobes (chez Bouchard), tout en offrant de nouvelles esthétiques dramatiques au sein desquelles l'imaginaire, le rêve, la quête poétique de beauté sont réaffirmés. Cette génération de dramaturges poursuit son œuvre jusqu'à aujourd'hui, sans toutefois s'être confinée à une esthétique de la déconstruction, de la quête identitaire et de la métathéâtralité qui a marqué

ces années de profonds questionnements ; elle forme l'assise solide de la dramaturgie québécoise contemporaine, d'autant que la plupart d'entre eux ont reçu une reconnaissance internationale. À partir de la fin des années quatre-vingt, il devient plus difficile de parler de la dramaturgie québécoise en termes générationnels, étant donné la pluralité des voix qui apparaissent.

Dans les années quatre-vingt-dix, on observe un double phénomène : d'une part, l'affirmation nouvelle d'un théâtre qui se veut engagé socialement et qui est le fait d'une jeune génération, et d'autre part le déploiement d'une écriture profondément poétique, métaphorique voire formaliste. Ces années ont fait apparaître deux tendances esthétiques qui, d'une certaine façon, balisent encore aujourd'hui le paysage des écritures québécoises : l'une en prise sur le réel, l'autre travaillant plutôt du côté de la théâtralité et de la poésie de la langue. Entre les deux, un large spectre de variations dramatiques qui mélangent joyeusement les tons et les styles.

Alors que le politique avait été refoulé sous le tapis pendant près de dix ans, de jeunes auteurs comme Jean-François Caron, Michel Monty, Dominic Champagne et Yvan Bienvenue le remettent à l'ordre du jour, avec des pièces qui questionnent l'état d'une société qui semble avoir abdiqué ses rêves et qui n'a rien de réjouissant à offrir aux jeunes générations. Leurs œuvres évoquent la désagrégation du tissu social et le désarroi affectif des jeunes et des artistes en quête d'un sens collectif : *Accidents de parcours* (1992) de Monty fait le portrait d'une société incapable de se penser globalement, alors que la pièce *Aux hommes de bonne volonté* (1993) de Caron dresse le constat d'une société qui coince ses adolescents entre la morosité ambiante, le cynisme et l'épidémie du sida qui frappe la jeunesse. *Règlements de comptes* d'Yvan Bienvenue (1995) s'attaque quant à lui aux préjugés raciaux, aux rapports à l'autre et à l'étranger dans la société québécoise. La langue de ces auteurs est âpre, directe, empreinte d'une oralité qui fait surgir la violence sous-jacente aux rapports sociaux.

Déjà, chez Chaurette et Dubois, l'autre s'était introduit dans la dramaturgie québécoise, par la référence aux autres cultures et aux langues étrangères dans leurs écritures, mais avec ces jeunes auteurs l'espace identitaire devient un lieu de tension, de croisement et d'appartenances multiples. On observe un changement de valeur lié à l'altérité : cette génération d'artistes se sent « autre », mise au banc de la société, ce qui la rend d'autant plus sensible à l'autre, à sa différence. Par ailleurs, se font entendre des auteurs immigrants, comme Marco Micone, Abla Farhoud, Wajdi Mouawad, qui vont inscrire leurs œuvres dans le contexte politique international de l'exil, des flux migratoires, de la condition minoritaire,

du rapport complexe à l'origine. Ces voix révèlent le travail de mutation de la société québécoise, notamment en ce qui a trait au vacillement des identités.

3. L'éclatement poétique

À l'autre bout du spectre des écritures ouvertes dans les années quatre-vingt-dix, on retrouve un théâtre qui réinvestit le monde mais en l'absorbant par la voix du sujet, de l'intime, de sa mémoire. Ces écritures mettent en dialogue le sujet et le monde en empruntant des chemins qui renouvellent la forme dramatique et qui travaillent une langue fortement poétisée ou théâtralisée, loin d'un réalisme hérité de la tradition anglo-saxonne. Daniel Danis, dès sa première pièce, *Celle-là* (1992), puis avec *Cendres de cailloux* (1993), fait entendre une langue singulière : son écriture se déploie en une langue somptueuse, inventée. Il travaille les mots pour en faire de véritables sculptures sonores et poétiques, qui prennent racine dans le corps des personnages et qui font parler les corps. Ses premières pièces abordent le désœuvrement de jeunes habitants d'un village au Québec, dont le manque de perspectives et le vide intérieur se déchargent en des rituels violents aux fins tragiques. Sur le plan formel, son écriture met en place des formes mémorielles où les personnages sont les récitants de leur propre drame, qui a déjà eu lieu. Et c'est par d'habiles jeux de montage entre les voix mémorielles que se construit le récit dramatique. Tant par la forme que par la langue hautement poétique de ses œuvres, la dramaturgie de Danis est d'abord apparue comme un ovni dans le paysage théâtral québécois, ouvrant sur un réalisme poétique voire magique et incantatoire tout à fait inusité. Il demeure aujourd'hui une des voix fortes de la dramaturgie québécoise, qui continue de créer des œuvres repoussant les frontières des rapports entre drame et narration (voir sa pièce *e [un roman dit]* (2005)), tout en auscultant avec sensibilité les zones troubles d'un monde où règne une dureté qui étouffe les possibles du rêve (lire ses pièces pour la jeunesse *Kiwi* (2007), et *Bled* (2009)).

Carole Fréchette, une autre grande voix rêveuse, compose de véritables petits contes métaphoriques dans une langue travaillée par la voix de l'enfance, qui cherche à éveiller un regard dépouillé de ses voiles sur le monde. Ses œuvres se composent de tableaux condensés qui avancent par bonds plutôt que selon une histoire progressive. Elles sont allusives et mettent en scène des personnages en quête de l'autre, d'amour, d'humanité, qui sont écorchés par un monde fermé sur lui-même et sans idéal. Tous semblent trop préoccupés par la réussite de leur carrière et par la rentabilité pour avoir le temps d'aimer et de s'ouvrir à l'autre. Depuis *Les quatre morts de Marie* (1995) — pièce d'une grande poésie qui s'offre comme une traversée métaphorique des quatre âges de la vie — jusqu'à *La petite pièce en haut de l'escalier* (2008), l'auteure fait entendre, sur le mode d'une fausse légèreté, la fragilité et le désespoir d'êtres perdus, isolés dans une société qui carbure au vernis social et qui se nourrit

de gains en capital. Son théâtre en forme de fable pour adultes fait souvent apparaître un personnage féminin dont la naïveté de la voix témoigne d'un profond désarroi face à une collectivité qui semble avoir perdu le sens de l'humain.

Larry Tremblay, une autre figure marquante dans ce tableau de la dramaturgie québécoise contemporaine, est un auteur atypique qui a, c'est le moins qu'on puisse dire, le sens de la forme : il écrit des partitions pour des corps et des voix où prime une théâtralité fondée sur le double, le masque, les emboîtements complexes de multiples niveaux dramatiques et le simulacre. Ses textes, véritables machines diaboliques propres à donner le vertige au lecteur, offrent des défis de taille aux acteurs qui s'y frottent. Dès ses premières pièces, dont *Leçon d'anatomie* (1992), le corps est interrogé comme lieu du sujet, mis en pièces, démembré alors que le personnage va être de plus en plus disloqué comme entité, ainsi que l'indique le titre du second tableau de ce texte : « Qu'est-ce que je suis en train de ne plus être ? ». D'une pièce à l'autre, l'auteur démonte les leurres du sujet : ses êtres fictionnels sont traversés de voix multiples, composés de couches qui sont autant de masques superposés à l'infini ; le sujet est sans fond, inatteignable, ravalé au rang de simulacre. La voix et la langue de ses personnages, qui sont aussi des supports identitaires, vont être sectionnées de leur source originelle, dissociées de façon à faire entendre tout l'impersonnel qui parle à travers les sujets. Dans *The Dragonfly of Chicoutimi* (1995), Gaston Talbot, un Québécois francophone de Chicoutimi⁵, se réveille un matin en ayant perdu sa langue maternelle : le long monologue qu'il va livrer est en anglais, mais il s'agit en fait d'un faux anglais, calqué sur le français. Le masque de l'anglais lui permet de présenter son enfance comme « a big success », mais derrière les clichés de la réussite à l'américaine vont progressivement apparaître les fêlures identitaires, les humiliations et la source d'un drame qui l'a rendu aphasique pendant des années, pour ensuite le déposséder de sa langue. Avec *Le ventriloque* (2001) puis *Abraham Lincoln va au théâtre* (2008), Larry Tremblay déploie toutes les ressources de son inventivité pour créer des machines textuelles complexes, où un personnage en cache toujours plusieurs autres et où l'enchâssement de multiples récits donne lieu à des formes labyrinthiques composées avec art, qui au final paraissent interroger les origines du geste créateur.

Les auteurs présentés jusqu'à maintenant constituent les piliers solides de la dramaturgie québécoise contemporaine : à ces voix s'ajoutent celles de Normand Chaurette et de Michel Marc Bouchard qui poursuivent une œuvre forte traduite en plusieurs langues. Autre dramaturge majeure, Suzanne Lebeau, qui écrit depuis plus de trente ans un théâtre pour enfants d'une grande vitalité : elle est reconnue comme l'un des chefs de file de la

⁵ Chicoutimi est une petite ville de l'est du Québec, située dans la région du Saguenay-Lac Saint-Jean. C'est la ville natale de Larry Tremblay.

dramaturgie pour jeunes publics et compte parmi les auteurs québécois les plus joués à travers le monde. Une de ses dernières pièces, *Le bruit des os qui craquent* (2009) évoque le sort des enfants soldats, dans une écriture qui oscille entre la forme du témoignage et celle de dialogues narratifs, où les scènes sont livrées selon le point de vue des personnages enfants. Sa dramaturgie, profondément engagée dans le monde, rappelle à nos consciences les meurtrissures que subissent les enfants maltraités, tout en s'offrant comme des lieux d'espoir et de poésie. Enfin, Wajdi Mouwad, avec ses grandes fresques épiques sur la guerre et l'exil (*Littoral* (1997) et *Incendies* (2003)), crée une œuvre inspirée des grandes tragédies antiques, dont il adapte les motifs aux circonstances tragiques du monde actuel. Ses pièces en forme de quête identitaire sont fondées sur les secrets de l'origine qui sont révélés aux personnages au terme d'un voyage initiatique.

4. Nouvelles voix contemporaines : un portrait diffracté

La dramaturgie québécoise (encore relativement jeune) s'est enrichie, ces dernières années, de voix diversifiées, dont il est peu aisé de dresser un portrait. Chose remarquable, il semble y avoir une transformation dans le statut de l'auteur au Québec qui, de plus en plus, endosse tous les rôles créateurs : il est acteur, metteur en scène (de ses propres textes) et auteur ; il travaille souvent en collectif et sa démarche se rapproche d'une écriture scénique dont un texte sera tiré après-coup. Signe d'une génération qui n'a pas envie d'attendre qu'un metteur en scène s'intéresse à elle pour être jouée ? Ou indice de créateurs touche-à-tout, pour qui le théâtre est un art global, où la création dramatique ne peut être coupée de son rapport à la scène ? Un peu des deux, assurément. Chose certaine, nombre de ces nouvelles voix évoluent entre la page et le plateau, décloisonnant ainsi les processus de l'écriture dramatique. Olivier Kemeid, Évelyne de la Chenelière, Olivier Choinière, Christian Lapointe font partie de ces auteurs qui expérimentent avec la forme dramatique en dialoguant avec le plateau qu'ils fréquentent aussi souvent que la page blanche. Olivier Kemeid, metteur en scène et homme de théâtre profondément engagé dans la Cité, a écrit avec *L'Énéide* (inspiré de Virgile), une fresque contemporaine sur les émigrés et tous les déracinés de la terre, qu'il a mis en scène dans un style dépouillé et inventif. Évelyne de la Chenelière est comédienne et actrice, et elle a développé deux types d'écritures : l'une qui se fait en collaboration avec Daniel Brière et qui s'inscrit au sein des créations du Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal (*Désordre public* (2006), *Le plan américain* (2008)), l'autre qui est une œuvre strictement personnelle (*Bashir Lazhar* (2003), *Les pieds des anges* (2009)). Ses pièces écrites en collaboration sont souvent ludiques, elles explorent diverses formes de parole et les scènes soulignent la théâtralité et l'artifice des situations : *Le plan américain*, par exemple, est une comédie satirique qui égratigne l'image et le modèle de la famille nord-américaine idéale, en jouant et déjouant ses clichés tant sur le plan de la forme que du propos. Une même scène est rejouée

sous des angles différents ou en substituant les protagonistes, ce qui crée des effets de sens à la fois critiques et comiques. Par ailleurs, dans son œuvre plus personnelle, Évelyne de la Chenelière explore avec finesse la faiblesse et les blessures des êtres, montrant du même coup que c'est là que niche leur humanité. Depuis *Des fraises en janvier* (1999), elle n'a cessé de sonder avec vivacité des sujets qui questionnent nos rapports à l'autre, à la communauté, à la création. Sa pièce *Bashir Lazhar*, par exemple, met en scène un instituteur algérien engagé dans une école québécoise comme remplaçant. Ses tribulations au sein de l'institution font apparaître une face cachée, peu reluisante, de nos rapports à l'autre tout en démontrant une inébranlable foi en l'humain. Sa dramaturgie, par certains aspects, n'est pas sans rappeler celle de Carole Fréchette, pour ce mélange de légèreté et de gravité, et cette sensibilité aux difficultés d'existence des êtres.

Il est délicat de créer des filiations, d'autant que les styles d'écritures sont radicalement différents d'un auteur à l'autre, mais on peut observer qu'un pan de la dramaturgie québécoise contemporaine travaille un réalisme distancié par la fable et des personnages d'ingénus. Ces auteurs cultivent ce regard naïf de l'enfance posé sur le monde, alors que leurs personnages n'arrivent jamais à appartenir entièrement au réel, comme s'ils vivaient dans un monde parallèle. La pièce *Porc-épic* (2009) du jeune auteur David Paquet participe, d'une certaine façon, de cette esthétique de « l'immatunité⁶ », avec toutefois un peu plus de férocité : il dessine une société d'êtres loufoques, profondément inadaptés, maladroits et seuls, dont les relations sont à la fois tendres et féroces. Ce portrait lucide et drôle évoque aussi le durcissement des relations humaines et la solitude que cet état de fait engendre.

À l'opposé de ces auteurs qui abordent le monde par ce que j'ai appelé, à la suite de Gombrowicz, « l'immatunité », on retrouve des voix mordantes, qui font une critique virulente de la société contemporaine et de ses dérives marchandes : les écritures de Geneviève Billette et d'Olivier Choinière, quoique situées à mille lieux l'une de l'autre quant au style, mettent en place des mécaniques implacables qui démontent (en les exposant) les valeurs économiques et médiatiques qui sous-tendent le monde actuel. Billette, avec *Crime contre l'humanité* (1999), invente une fable grotesque qui se déroule dans le monde industriel du pouvoir, où les discours sur le déficit, la négociation, l'efficacité s'entrelacent aux pulsions sexuelles et aux bassesses de tous ordres dans une verve endiablée. L'œuvre de cette auteure est marquée par une langue tranchante, aiguisée et pleine d'esprit, comme en témoigne sa dernière pièce, *Évariste Galois contre le temps* (2009) qui fait le portrait d'un jeune génie mathématicien dont les découvertes et la portée du regard sont les farouches adversaires d'un

⁶ L'immatunité est une force créatrice qui s'oppose à la fixation dans les formes conventionnelles, selon l'écrivain W. Gombrowicz.

conservatisme que seul le profit immédiat intéresse. Quant à Choinière, il signe avec *Félicité* (2007) une pièce en forme d'anamorphose qui traite de l'hypermédiatisation du réel : trois personnages travaillant dans un Wal-Mart relatent la vie d'une star internationale de la chanson (on reconnaît vite Céline Dion) ; mais leur récit prend la forme de fantasmes projetés à partir de lectures dans la presse à sensation. Ce réel médiatisé des magazines de star est devenu le réel de référence des personnages, à partir duquel explose un imaginaire d'un voyeurisme malsain et déviant. Dans une veine un peu plus *Hard Core*, la pièce *Rouge gueule* du jeune auteur Étienne Lepage crée une série de petits tableaux qui mettent en scène les violences, fantasmes et perversions latentes ou refoulées de personnages tout à fait « dans la norme », qui nous font entrer dans leur espace intérieur hautement inconvenant. La langue est vertement méchante et le style très rythmé. Encore une fois, on peut penser qu'il y a une mise en image de l'infiltration de nos imaginaires les plus intimes par la violence médiatique, et ce à notre insu.

Ces deux voies de l'écriture québécoise actuelle, entre (fausse) candeur et virulence, opèrent une critique sociale en empruntant des chemins distincts : l'un davantage tourné vers le rapport des êtres entre eux, l'autre vers la relation des êtres au monde du pouvoir économique-médiatique. Chose certaine, ces auteurs témoignent de la perte concrète du lien qui unit à l'autre, à sa collectivité, voire à sa langue : il aurait fallu parler de François Godin qui travaille justement une langue hybride, traversée par l'anglais dans *Louisiane Nord* (2004), qui évoque les complexités identitaires dans un monde de plus en plus ouvert aux traversées géographiques et culturelles (*Je suis d'une would be pays* (2008)). Et d'auteurs comme Fanny Britt (*Hôtel Pacifique* (2009)) et Catherine Léger (*Voiture américaine* (2007)) qui explorent l'américanité au cœur de la culture québécoise. Bref, toutes ces écritures québécoises actuelles témoignent avec une certaine vivacité de la complexité du monde dans lequel nous vivons, que l'on peine à saisir clairement, et qui se saisit de nous violemment, nous arrachant le pouvoir de notre langue et de notre imaginaire.

RÉFÉRENCES

Ouvrages :

BEAUCHAMP, Hélène ; DAVID, Gilbert (dir.). *Théâtres québécois et canadiens-français. Trajectoires et territoires*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2003.

BIRON, M. ; DUMONT, F. ; NARDOUT-LAFARGE, É. *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.

DAVID, Gilbert (dir.). *Le corps déjoué. Figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éd., 2009.

DAVID, Gilbert ; LAVOIE, Pierre (dir.). *Le monde de Michel Tremblay : des Belles-sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu/Éditions Lansman, 1993.

GREFFARD, Madeleine ; SABOURIN, Jean-Guy. *Le théâtre québécois*, Montréal, Boréal, 1997.

GODIN, Jean-Cléo ; LAFON, Dominique. *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, 1999.

LAFON, Dominique (dir.). *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Ottawa, Ed. Fides, 2001.

LEGRIS, Renée ; LARRUE, Jean-Marc ; BOURASSA, André G. ; DAVID, Gilbert. *Le théâtre québécois, 1825-1980*, Montréal, VLB éditeur/SQET, 1987.

BEDNARSKI, Betty ; OORE, Irene (dir.). *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal, XYZ Éd., 1997.

Numéros de revues :

Théâtre/Public, no 117, « Dossier Québec », mai-juin 1994.

L'Annuaire théâtral, revue d'études théâtrales québécoises : www.crcf.uottawa.ca
Voir les numéros suivants : no 21 : « Dramaturgie(s) », no 23 : « Québec 1930-1950 : aspects d'une sortie de crise », no 27 : « Circulations du théâtre québécois : reflets changeants ».

Cahiers de théâtre Jeu, périodique culturel sur l'actualité théâtrale québécoise : www.revuejeu.org

Voix et images, revue québécoise d'études littéraires : www.er.uqam.ca/nobel/vimages/
Voir les numéros suivants : no 75 « Normand Chaurette », no 97 « Michel Marc Bouchard ».

Sites Web :

CEAD, centre des auteurs dramatiques qui regroupe la majorité des auteurs francophones du Canada. Répertoire des auteurs membres et de leurs publications : www.cead.qc.ca
Il est possible de commander des pièces par courrier électronique en écrivant à Carole Lavoie : lavoie@cead.qc.ca

SQET, Société québécoise des études théâtrales : www.sqet.uqam.ca