

Vers une nouvelle souveraineté du sujet : les nouveaux enjeux de la dramaturgie québécoise contemporaine

Marija Paprasarovski



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/eccs/297>

DOI : 10.4000/eccs.297

ISSN : 2429-4667

Éditeur

Association française des études canadiennes (AFEC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012

Pagination : 123-134

ISSN : 0153-1700

Référence électronique

Marija Paprasarovski, « Vers une nouvelle souveraineté du sujet : les nouveaux enjeux de la dramaturgie québécoise contemporaine », *Études canadiennes / Canadian Studies* [En ligne], 73 | 2012, mis en ligne le 01 décembre 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/eccs/297> ; DOI : 10.4000/eccs.297

VERS UNE NOUVELLE SOUVERAINETE DU SUJET : LES NOUVEAUX ENJEUX DE LA DRAMATURGIE QUEBECOISE CONTEMPORAINE

Marija PAPRASAROVSKI
Université de Zagreb

Notre article s'inscrit dans une réflexion sur les écritures dramatiques québécoises qui ont aujourd'hui moins vocation à représenter la disparité du monde réel qu'elles n'ont pour fonction de s'occuper d'un univers intime qui est rythmique et poétique plutôt que mimétique. S'appuyant sur le solo *Seuls* de Wajdi Mouawad, notre analyse montrera que cette expression du moi sur scène a pour but de dépasser la question de la marginalité et de la solitude, pour s'orienter vers une « pratique de soi » (Foucault) dont le but serait l'épanouissement de l'individualité créatrice.

This paper discusses how Quebec playwrights are now less concerned with the disparities present in the real world than with the intimate universe, which is rhythmic and poetic rather than mimetic. On the basis of Wajdi Mouawad's solo Seuls, this analysis shows that self-representation on stage moves beyond the question of marginality and solitude. Rather, it focuses upon the idea of «practices of the self» (Foucault) in order to promote individuality and inspire creativity.

Si à partir des années quatre-vingt les dramaturges québécois (Michel Tremblay, Michel-Marc Bouchard, René-Daniel Dubois, Normand Chaurette particulièrement) portent un regard trouble sur le monde intime de la famille afin d'en relever les ruptures générationnelles, « la parole solitaire » (UBERSFELD 2004 : 56) d'un acteur seul en scène, qui envahit le théâtre québécois depuis une vingtaine d'années, signifie une ouverture vers un ailleurs possible de la vie et du théâtre. Face à une multiculturalité canadienne et québécoise qui évolue vers une postnationalité de plus en plus prononcée visant à dépasser la question identitaire nationale et culturelle, les dramaturges se rendent compte qu'une identité ne peut être saisie qu'à travers le prisme d'un imaginaire ludique.

Dans cette société pluriethnique en voie de passage, tout tourne aujourd'hui autour de l'idée de soi et de l'autre. Vivre ensemble mais séparément signifie exister dans un nouveau type d'organisation qui serait une communauté d'individus libres plutôt que de citoyens. Néanmoins, il faut signaler que cette nouvelle formule de « vivre ensemble » a été déjà largement exprimée au théâtre, surtout dans de nombreuses pièces monologuées (ou solos), où l'autre est « presque absent » (BRAULT 2008 : 85). Ombre ou témoin tacite, il accompagne le corps parlant qui reconnaît souvent cet autre en soi mais sans vouloir se constituer soi-même en autre, ce qui les rend tous deux insaisissables, indécidables et imprévisibles mais bien présents sur scène. On pourrait donc se demander si dans le corps social et théâtral, ces tendances ne

représentent pas une vraie rupture par rapport au passé. S'agit-il d'une transformation radicale de la société québécoise qui va jusqu'au dépassement de la question identitaire, sociale et culturelle, pour s'orienter vers une autre identité plus profonde, celle de l'individu, comme l'ont suggéré ces artistes dans leurs solos ? Ces pièces envahissantes pour un seul acteur rompent-elles définitivement avec la longue tradition dialogique au théâtre ? Or, la rupture, pour évidente qu'elle soit, n'est jamais un phénomène mécanique dans les domaines social et artistique. « La multiplication des ruptures dans l'histoire des idées » n'est rien d'autre qu'un « effet de surface » comme le dit Foucault (1969 : 15). Selon lui, penser la discontinuité c'est accepter le dynamisme des choses et des phénomènes qu'on ne peut pas enfermer dans un système. Autrement dit, l'idée de la rupture s'inscrit dans le « dur travail de la liberté » (FOUCAULT 1969 : 23) qui mène vers l'éclatement de la conscience transcendante et donc vers une modification et un agrandissement de soi.

Dans cette perspective, notre étude se propose d'examiner le solo *Seuls*, écrit, joué et mis en scène par Wajdi Mouawad, auteur et homme de théâtre québécois d'origine libanaise qui dans cette pièce, comme dans sa tétralogie *Le Sang des promesses*, tend à déborder l'horizon du contexte socioculturel pour aboutir à un territoire plus universel au-delà de la conscience rationnelle. En outre, il est clair que l'auteur a voulu accomplir un virage radical par rapport à ses œuvres précédentes: il a voulu « tuer le bavardage » (MOUAWAD 2008 : 12) qui les caractérise et remplacer une écriture textuelle par une écriture scénique complexe. Reste à savoir s'il s'agit de stratégies de refuge où l'invention du créateur s'exerce dans un esprit universel de liberté. Cependant, n'est-il pas confronté sans cesse à ses limites propres, celles d'un sujet-langage qui l'enferment dans un jeu performatif sans issue? Ou, au contraire, est-ce justement là sa force pour résister à la tentation de vouloir régler tous les problèmes de sens ? En outre, ce spectacle qui se présente pour la première fois ouvertement chez Wajdi Mouawad comme une autofiction, semble être réalisé afin d'en finir non seulement avec toute une tradition monologique du théâtre contemporain, mais aussi avec tous les thèmes et les procédés déjà traités par l'auteur ou par « le père » des solos, Robert Lepage (auquel Mouawad rend ici hommage en soulignant également ce qui les différencie).

Dans un premier temps, notre étude vise donc à savoir s'il s'agit d'un changement de style ou plutôt d'un questionnement sur le pourquoi et le comment de son art ? Quelles conclusions Mouawad tire-t-il de ce qu'il observe, en tant que narrateur et artiste/peintre en devenir ? Quel regard porte-t-il en tant que comédien et auteur, sur son théâtre et le théâtre en général ? Est-il là, devant le public, pour partager son intimité et ses réflexions ou/et pour

fasciner par son jeu ? Dans un deuxième temps, nous allons nous interroger sur les rapports qu'entretient ce spectacle de théâtre avec l'ensemble de l'œuvre de l'artiste. Comment la thématique chère à l'auteur (quête identitaire, racines, langue maternelle, mémoire) est-elle présentée sous une forme différente, celle d'un témoignage intimiste « qui repose sur une polyphonie d'écriture » (MOUAWAD 2008 : 12) ? Et comment cette structure polyphonique rend-elle visible la partie invisible de son être ? À quoi sert cet acte ? Peut-il agir sur le corps social (le public) et comment ? Son ouverture d'esprit est-elle un phénomène miraculeux mais narcissique qui se refuse à toute communication avec l'autre ? Car l'épanouissement de l'individualité créatrice dont il s'agit dans cette œuvre de Wajdi Mouawad, se présente sous deux dimensions : l'une que nous appelons esthétique, et l'autre que nous nommons spirituelle. Notre article se découpera donc en deux étapes dans le respect de ces deux dimensions.

Monologuer pour se reconstruire : l'artiste en devenir

Les écritures textuelles et scéniques postdramatiques¹ révèlent un changement radical du rôle de l'auteur dramatique conçu, selon l'expression de Jean-Pierre Sarrazac (1999 : 40-41) comme dramaturge-rhapsode qui, en rassemblant plusieurs voix sous une seule, procède au découpage et au montage de l'action dramatique. (Cela peut expliquer pourquoi l'adjectif dans le titre du solo de Mouawad est au pluriel : *Seuls*). Cela signifie que la narration est leur mode d'expression privilégié. Se promener dans ces mondes narratifs a, selon l'explication d'Umberto Eco, la même fonction que le jeu pour un enfant, c'est-à-dire « donner du sens à l'immensité des choses qui se sont produites, se produisent et se produiront dans le monde réel. » (ECO 1994 : 117) Telle serait la fonction thérapeutique de la narrativité, surtout sensible dans les littératures intimes où la subjectivité s'expose afin que l'intimiste puisse mieux se connaître. Les formes monologiques diverses dans le théâtre contemporain partagent cette caractéristique des autobiographies et des autofictions qui « apparaissent comme un mode d'approche du *moi* profond [...] de leur auteur. » (HUBIER 2003 : 75) Ce *moi* profond est retrouvé après un travail souvent douloureux permettant de muer en ordre le désordre de l'expérience. On trouve souvent sur scène des corps morcelés (notamment dans la dramaturgie de Larry Tremblay) qui se reconstituent au cours de la narration et, grâce à elle, comme si l'acte de témoignage, le fait d'arriver à l'expression,

¹ « On peut décrire ainsi le théâtre postdramatique: les membres ou les branches de l'organisme dramatique sont, même comme matériau moribond, toujours présents, et constituent l'espace d'un souvenir qui éclate et "s'éclate" à la fois. » (LEHMANN 2002 : 36)

était pour le narrateur un moyen magique suffisant pour restituer sa vie et sa cohérence. Ceci est à la différence des personnages errants de Beckett, par exemple, qui se mettent à parler pour révéler l'épuisement du monde qui n'en finit pas ou, à l'inverse, de ceux de Koltès dont le désir de fuir le réel, donc la scène, est inépuisable. De plus, comme le prouvent les recherches sur ces nouvelles dynamiques narratives (HEBERT ET PERELLI-CONTOS 2004 : 7-21), la parole scénique qui s'est prêtée à l'exhibition du *moi* tout en étant celle d'un homme séparé (des autres, du corps social, de Dieu et de lui-même) s'ouvre à l'autre grâce au désir de se dire ou de se confesser. Autrement dit, la sincérité sous-entendue renoue le contact avec l'autre (le spectateur). En prenant conscience de lui-même et de sa présence au monde, le narrateur-soliste ne peut certes échapper aux tentations narcissiques, notamment au désir de fasciner par sa performance. Mais, d'autre part, son témoignage cherche la présence de l'autre à qui avouer ce qu'il a vécu, pour se transformer et devenir soi-même: « or cette auto-métamorphose n'est réalisable que par l'échange » (JACQUARD 1997 : 18). Le « je » prend corps grâce au « tu » qui écoute, ce qui favorise un certain lien social, si faible soit-il, en dépit du monde dépourvu de certitudes.

Dans cet ordre d'idée, l'acteur seul en scène ne peut témoigner que d'une vérité affective. Raconter une expérience, c'est souvent mettre ensemble des fragments épars pour former un tout fragile. Ces témoignages et ce récit de vie reprennent donc la question de l'identité mais d'une toute autre manière. Après une étape indispensable à la quête de son identité nationale, le théâtre québécois s'est ouvert au monde afin de s'appropriier un héritage appartenant non à une société particulière mais à l'humanité, ce qui correspond parfaitement à l'idée de la société québécoise actuelle dont la caractéristique principale est l'intégration dans la différence. C'est d'ailleurs ce que fait Robert Lepage en mettant toujours en scène un personnage qui veut quitter sa maison pour découvrir le monde. Cela apparaît comme l'exact opposé des histoires racontées par Wajdi Mouawad qui met toujours en scène un personnage égaré voulant rentrer chez lui. Cela peut être la même route, mais chacun va dans un sens opposé. Selon la formulation de Georges Banu (MOUAWAD 208 : 45), la démarche suivie par Lepage est celle de la quête, tandis que celle entreprise par Mouawad correspond à une odyssée. Ainsi, Mouawad souligne-t-il la différence cruciale qui le sépare de son maître ou père spirituel autour duquel tourne son solo *Seuls*, dans lequel il creuse son sillon vers une nouvelle compréhension de l'homme en tant que conscience constituante. Une vraie rupture, semble-t-il, par rapport à ses pièces antérieures.

Les fresques, les traversées, les vastes groupes de personnages laissent ici place à un solo dans lequel le personnage, joué par l'auteur lui-même, Harwan, jeune homme d'origine libanaise, étudiant d'une université du

Québec, termine la rédaction de sa thèse sur le célèbre auteur de théâtre contemporain Robert Lepage, et ne parvient pas à trouver de conclusion. A travers ses « blessures enfouies sous la thèse » (GUAY 2009 : 53), ce qui nous permettrait aussi d'interpréter ce solo comme une vision hallucinatoire d'un thésard, Harwan découvre en lui sa passion refoulée pour la peinture. Pour y parvenir il a dû entreprendre tout un travail de nettoyage intérieur. Voilà précisément pourquoi l'auteur a composé son œuvre comme une agglomération de procédés scéniques connus (projections vidéo, sons, voix off, bruits, musique, forme d'expression corporelle proche du happening) pour en imprégner son solo et le saturer de façon qu'il puisse éclater et se disperser dans la performance incontrôlée d'un peintre en devenir. Il est donc évident que cela ne renvoie pas tant à un changement de style de l'auteur qu'à une volonté de rompre définitivement avec toute la pratique théâtrale, la sienne tout comme celle qui repose sur l'art du monologue, comme s'il voulait une fois pour toute se débarrasser des mots, surtout de ceux prononcés par un *je* insaisissable.

C'est d'ailleurs ce qu'il dit de façon explicite dans son récit autobiographique *Le Poisson soi* : « Je voudrais tellement ne plus avoir à dire // **Je** // Ne plus m'occuper de rien // Je voudrais tellement que quelqu'un dise // **Il** // Pour moi // Qu'on me débarrasse. » (MOUAWAD 2011 : 16) Au désir d'accumuler tout ce qu'il a appris au théâtre et dans la vie répond le désir de s'en débarrasser. Dans la scène centrale intitulée « Père », qui se trouve juste au milieu de cette structure surchargée divisée en huit tableaux, Harwan s'adressant à son père, qu'il croit victime d'un coma, puise à la source de son être et sans s'en rendre compte réveille ses désirs enfuis :

Qu'est-ce que je serais devenu si nous n'avions pas quitté le Liban ? J'aurais certainement continué à peindre les ciels de la nuit. [...] et si j'avais continué à peindre, qu'est-ce que je serais devenu... ? (MOUAWAD 2008 : 150)

En cet instant il n'ose pas terminer sa phrase. Plus tard, à Saint-Petersbourg, poursuivant un Robert Lepage toujours fuyant, lorsqu'il se retrouve face au tableau de Rembrandt *Le retour du fils prodigue*, Harwan commence à délirer. Plongé dans une solitude totale (seul face à tous ceux qui lui échappent sans cesse: son père, son directeur de thèse, sa sœur, son amour perdu, Robert Lepage : seul au pluriel comme l'indique le titre), il ne parvient pas à trouver un sens vers lequel se diriger, jusqu'au moment où il comprend qu'il a enfoui en lui ce qui était vital: peindre. Ayant trouvé dans sa chambre d'hôtel des pots de peinture et de la peinture murale, il se lance dans une aventure sans limites, tel un enfant jouant sans contraintes.

Ainsi la deuxième partie du solo, que la critique a jugée trop longue², est-elle en effet la face cachée de la parole : le silence. C'est justement dans ce silence que naît alors le mouvement frénétique du corps et c'est dans cet aveuglement que surgissent les couleurs vives. Les scènes qui suivent montrent un artiste fébrile au travail. Apparemment nous ne sommes plus au théâtre mais dans un atelier de peintre et assistons à la métamorphose du personnage et de son comportement. Au lieu d'un temps linéaire qui est celui de la narration, il y a maintenant une dispersion, une série de mouvements en toute liberté. Cette transformation est symboliquement représentée comme un suicide sanguinaire de la conscience rationnelle appartenant au sujet classique au sens de Descartes (Harwan se crève les yeux qui saignent, il s'éventre et dépose des couleurs sur les feuillets éparpillés de la thèse qu'il n'arrive pas à achever). Son acte physique de peindre évoque celui qui caractérise l'*Action Painting* ou les performances *happenings* des années 70 (VAÏS 2009 : 8) et apparaît donc comme l'effort matérialisé du désir de se débarrasser de la souveraineté de ce sujet classique, pour faire éclater la conscience transcendante. Cela suppose alors qu'il doit abandonner « l'immobilité des structures » (FOUCAULT 1969 : 23), représentée ici par la thèse de doctorat où « Harwan doit [...] jeter sa raison par la fenêtre » (MOUAWAD 2008 : 116), et prendre soin de soi, ce qui consiste à faire « de sa vie une œuvre éclatante » (FOUCAULT 1984 : 71). Celle-ci est représentée évidemment par les tableaux qu'Harwan se met à peindre : « Il peint. Longtemps, longtemps, longtemps. Il peint. Une joie profonde l'envahit » (MOUAWAD 2008 : 177).

Cette performance pendant laquelle il « se produit comme homme libre, irresponsable, solitaire et joyeux » emporté par un « flux qui franchit les barrages » (DELEUZE ET GUATTARI 1972 : 156) renvoie à la création artistique comme processus dont rêvait Artaud et que Deleuze et Guattari appellent tout simplement « une production et non pas une expression » (1972 : 160). Par ailleurs, cette expérience de l'extase s'approche de l'idée de l'art en tant que délire, ce qui est toujours « une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire » (DELEUZE 1993 : 11). Or, la valorisation du processus de production, popularisé surtout par les mouvements tels que la peinture gestuelle, l'art conceptuel et le *body art* auxquels la performance de Wajdi Mouawad fait appel, réactualise l'esthétique romantique (GALARD 1984 : 59-60) qui tourne autour du geste créateur et préfère l'artiste en acte au produit final. Cependant cet être en mouvement découvre grâce au geste « la possibilité d'introduire l'altérité en soi » (GALARD 1984 : 89). Autrement dit, il se voit

² « [...] il reste que la 'révélation' de la peinture se manifeste par une séquence beaucoup trop longue pour nous toucher jusqu'à la fin. » (VAÏS 2009 : 8)

comme « un sujet pluriel » et non comme « une personne constituée » (*ibid*), ce que l'auteur dit d'ailleurs explicitement dans ses réflexions précédant le texte :

Nous sommes des immeubles avec une infinité de pièces, de couleurs, corridors sombres donnant sur de escaliers qui montent et redescendent. [...] Des jardins intérieurs où vivent en liberté des animaux sauvages, des fauves magnifiques [...] (MOUAWAD 2008 : 115).

C'est justement pour cela que, dans sa performance, « Harwan doit entrer en guerre contre lui-même pour libérer les vautours et les hyènes qui sauront dévorer la charogne vivante en lui » (MOUAWAD 2008 : 115).

Ainsi, ses performances picturales pendant lesquelles on assiste à une fusion entre l'œuvre et son créateur, font également l'objet d'un cérémonial symbolisant la purification intérieure de l'artiste. Cette dimension rituelle de son jeu s'ajoute à la dimension esthétique qui explore surtout « le problème de la distance et de l'illusion de la peinture » (BURTIN 2008 : 87), mais aussi de l'art tout court, et donne un nouveau sens au délire de l'artiste discuté plus haut. En même temps, il est évident que l'auteur a trouvé une façon originale d'intégrer directement la peinture sur la scène et de faire dialoguer les arts dans une forme hybride. Il s'interroge sur le statut et le sens du théâtre considéré comme « un art de l'image qui présenterait au spectateur une série de 'tableaux' mobiles » (BURTIN 2008 : 75) et dont la spécificité serait de « jouer avec la transparence et l'opacité des arts et des médias qu'[il] accueille dans son espace (BURTIN 2008 : 70). Cet espace, pour cadré qu'il soit, représente paradoxalement « le lieu de tous les possibles » (MOUAWAD 2008 : 182). Parvenu à cette conclusion, Harwan « saisit le couteau, fissure la paroi et grimpe dans la peinture » et là, « dans le ventre du tableau » (MOUAWAD 2008 : 184), il trouve non seulement la conclusion de sa thèse « Le cadre comme espace identitaire dans les solos de Robert Lepage », mais aussi le lieu d'un imaginaire inépuisable. Harwan y plonge, se reconstruisant sans cesse dans l'infinitude des possibles. Ce chemin de liberté qu'il a emprunté est celui que l'individualité artistique doit emprunter pour se diriger vers une nouvelle forme de souveraineté se manifestant comme un rapport du sujet à lui-même. Ce rapport se limiterait à une pratique narcissique ou solitaire s'il ne reposait pas sur une certaine ouverture à la transcendance :

L'opacité disparaît et la surface, sur laquelle le regard s'arrêtait, révèle une profondeur où l'esprit n'étouffe pas sur lui-même mais s'ouvre sur un espace où le corps, enfin libéré, aborde le rivage des sensations retrouvées... (MOUAWAD 2008 : 182)

Monologuer pour révéler son expérience spirituelle : du côté du soi profond

Le spectacle s'achève avec cette image de Mouawad/Harwan isolé « à jamais dans son cadre » (MOUAWAD 2008 : 184). Cependant, comme dans la peinture de Francis Bacon, « isoler est donc le moyen le plus simple [...] pour rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure » (DELEUZE 1981 : 10). Monologuer donc, pour se taire, pour en finir avec les mots, pour faire taire le bavardage des voix, et non pour sombrer dans le silence. Libérer le geste, le corps en mouvement, les couleurs vives qui se jettent sur la toile blanche comme les souvenirs du pays natal sur la neige canadienne, symbolisent également un vaste terrain des possibles.

En effet, à partir du tableau 5 intitulé « Voyage » le personnage/acteur/auteur (Harwan/Mouawad), tout en essayant de construire des éléments de récit, laisse la place au travail corporel qui se déroule dans le champ du sensible plutôt que dans un espace mimétique. Poussé par la volonté de se refaire une certaine identité, il a fini par s'isoler (entrer dans son cadre) et par cesser de vouloir raconter des histoires : « Accueillir tous ces faux récits comme mensonge. [...] Attendre. Jusqu'à ce que ce que ça se présente » (MOUAWAD 2008 : 81). Sans effort de l'imagination pour se récréer à partir d'une « présence parlante polyphonique » (RYNGAERT ET SERMONT 2006 : 118), ce qu'est ce personnage porteur d'identités potentielles mais brouillées, il se décide à attendre une révélation magique, ce qui renvoie plus à une pratique spirituelle qu'à la réalité du jeu. D'une part, il s'agit d'un parcours solitaire et intime, suivi par l'auteur à la recherche de la cohérence avant la création du texte/spectacle, se présentant alors comme le témoignage d'une pratique de soi dont parle Foucault (1984a : 53-85). D'autre part, sans connaître ce « chemin » menant à une représentation qui n'est visible qu'au lecteur, le spectateur reconnaît un paradigme ludique dans lequel s'épanouit le désir de l'auteur d'accumuler tous ses thèmes récurrents (identité, mémoire, racines) et les procédés scéniques connus afin d'en faire une « écriture du spectacle » (MOUAWAD 2008 : 13). Cette écriture serait celle d'un théâtre total ou d'un rêve/désir d'une autre forme de théâtre. Son approche ressemble beaucoup à la pratique de la vivisection sur son œuvre et sur la forme monologique, qui nous fait penser au travail entrepris par Picasso peignant ses nombreuses variations du portrait de l'infante de Vélasquez avec pour but de se défaire du superflu pour ne garder que l'essentiel. Semblable est le chemin parcouru par Harwan/Mouawad, ce qui est d'ailleurs explicitement indiqué par les sous-titres « Ménage » et « Nettoyage » dans le tableau 7 (« Conscience »).

Ainsi, cette rupture ou simplement un détour annoncé par *Seuls* n'est en fait qu'une réinterprétation ou une transformation ludique de son univers

artistique, lui permettant de creuser dans la profondeur de son être sans pour autant tomber dans le piège psychanalytique. C'est pourquoi Mouawad se propose de traiter la relation entre le fils et le père, l'un des thèmes privilégiés de la dramaturgie contemporaine québécoise, à travers le *Retour du fils prodigue* de Rembrandt, en se concentrant sur les sensations profondes que cette toile suscite en lui : « Aucune analyse ne s'articule dans mon esprit, je suis simplement bouleversé » (MOUAWAD 208 : 43). Au lieu d'analyser les sentiments et le comportement envers son père, il s'en écarte. En disant à son père à l'hôpital « Papa, il est temps de te quitter. Écoute-moi bien papa : je vais te laisser » (MOUAWAD 2008 : 153), Harwan met l'accent, sans s'en rendre compte à ce moment-là, sur le fait qu'il va mettre un terme à sa vie actuelle pour se lancer vers une aventure toute personnelle. Son voyage à Saint-Pétersbourg à la recherche de Robert Lepage (la figure du père spirituel) sera en effet un voyage intérieur lui permettant de « chercher en soi pour trouver sa source » (MOUAWAD 2008 : 31).

Ce qui est important, dans ce parcours, c'est ce que Mouawad nomme « la sensation d'une présence » qui l'incite à ce voyage intérieur. Ainsi le fils ne revient-il pas vers le père, comme dans le tableau de Rembrandt, mais vers lui-même : « Il est le fils prodigue revenu vers les couleurs » (MOUAWAD 2008 : 184). Les couleurs vives évoquant la Méditerranée ne représentent pas seulement le pays natal (le Liban) retrouvé paradoxalement au nord, à Saint-Pétersbourg, et mis en contraste chromatique avec son pays d'adoption (le Québec) qu'il quitte au milieu d'une tempête de neige, mais réveillent aussi soudainement en lui comme la découverte du soi profond. Dans le récit autobiographique *Le Poisson soi*, Mouawad reprend cette idée introduite dans sa pièce que la sensation, en tant que ce qui le pousse à s'exprimer tout en s'exprimant soi-même, « est une visite et non une invention » (MOUAWAD 2008 : 31). Cela veut dire que l'imaginaire n'y est pour rien : la sensation qu'il compare à l'ange annonciateur, est porteuse d'un monde qui se manifeste par le biais d'un artiste. Voilà certes une belle réinterprétation de l'idée romantique qu'on appelle l'inspiration et de l'image de l'artiste hanté par l'esprit créateur : « Qu'est-ce qui écrit en moi et pourquoi ce qui écrit en moi m'a-t-il choisi pour écrire [...] ? (MOUAWAD 2011 : 20). À la manière des romantiques, Mouawad est dévoré par une « soif insatiable de l'infini » (MOUAWAD 2011 : 23) et les épreuves qu'il doit subir s'apparentent à celles des mystiques.

C'est ainsi que ses notes de travail sont divisées en quatre parties qui s'annoncent comme les étapes d'un chemin spirituel. En employant la forme infinitive (ressentir, écouter, attendre, regarder), Mouawad attire l'attention vers une pratique de soi, vers une activité visant à perfectionner son âme et son esprit afin de pouvoir revenir à soi et renouer avec son Être essentiel. Le travail

qu'il s'est imposé implique de nombreux exercices d'endurance et beaucoup de discipline : « Résister. Ne pas se laisser méduser par la mélancolie. Ne pas fondre. Écouter » (MOUAWAD 2008 : 36). Ces exercices de maîtrise sont aussi « une trajectoire grâce à laquelle, échappant à toutes les dépendances et à tous les asservissements on finit par se rejoindre soi-même (FOUCAULT 1984a : 82).

Une fois parvenu à ce point, Mouawad est prêt à répéter son jeu et, devenu Harwan, il entreprend de tout ranger et nettoyer à commencer par son corps (tableau 6), sa conscience (tableau 7) et son esprit (tableau 8) afin de comprendre que son but principal est de chercher en soi-même son ultime vérité. En se défenestrant au début du spectacle, il se jette dans le vide, ce qui est ici la métaphore de l'expérience de la transcendance. Or, il est évident que Harwan/Mouawad a atteint une certaine maturité en ce sens qu'il s'est détaché et est devenu indépendant, ne se souciant plus de ce que les autres (son père, sa sœur, son directeur de thèse) attendent de lui. Aussi, en réveillant ses désirs de peindre, a-t-il trouvé sa raison d'être et le sens de sa vie. En outre, bien que la connaissance de soi suppose une nouvelle souveraineté de l'individu sur lui-même, « cette souveraineté s'élargit en une expérience où le rapport à soi prend la forme non seulement d'une domination mais d'une jouissance sans désirs et sans trouble » (FOUCAULT 1984a : 85). C'est le plaisir de se retrouver chez soi et de jouir paisiblement de la plénitude de son Être : envahi par une joie profonde, Harwan peint et éclate de rire : « il est en proie à une joyeuse agitation » (MOUAWAD 2008 : 177).

Mais avant tout, c'est grâce à son aveuglement qu'il a appris l'essentiel : comment regarder par les yeux de l'âme, ce qui lui a permis d'aller au-delà de la réalité terrestre et de retrouver sa pleine liberté :

L'opacité disparaît et la surface, sur laquelle le regard s'arrêtait, révèle une profondeur où l'esprit n'étouffe pas sur lui-même mais s'ouvre sur un espace où le corps, enfin libéré, aborde le rivage des sensations retrouvées... (MOUAWAD 2008 : 182)

Pourtant, si tout tourne autour de cette idée que l'auteur signale très clairement : « Je ferai de cet aveuglement la structure du spectacle » (MOUAWAD 2008 : 119), celle de la langue maternelle se faufile plus discrètement pour détourner l'attention du thème du père vers celui de la mère, représenté comme un manque : « Quelqu'un manque ! La mère ! » (MOUAWAD 2008 : 69). Ainsi la mort de la mère est-elle associée à la perte de la langue maternelle, ce qui donne un autre sens à la quête identitaire : maintenant c'est un personnage aveugle qui cherche sa langue maternelle (MOUAWAD 2008 : 73). Si l'aveuglement est employé symboliquement pour désigner la puissance de l'intuition, le détournement du regard vers la lumière de l'âme, c'est la langue maternelle qui se révèle comme l'instrument de cette vision intérieure.

C'est pourquoi, d'une certaine manière, la connaissance de soi était toujours là inscrite dans la langue temporairement effacée, toujours porteuse d'une mémoire spécifique et unique. Encore fallait-il en prendre conscience : « Ai-je perdu toute mémoire ? Comment dit-on *mémoire* en arabe ? » (MOUAWAD 2008 : 184).

Sous cette perspective, la mémoire est ce par quoi on peut avoir accès à son univers invisible. Quand l'auteur se demande « Mais comment avouer ce que l'on ne sait plus dire ? » (MOUAWAD 2011 : 107), il est clair qu'il y avait un temps magique et une langue adéquate quand on pouvait le dire. Il apparaît que le langage en tant que moyen d'expression n'est pas mis en doute contrairement à ce que sa performance laisse à croire. D'ailleurs, au commencement du spectacle, Harwan présente son exposé de soutenance au jury et ce qui suit n'est qu'un témoignage de ce qui s'est passé, preuve d'un tour de force surprenant provoquant une conversion totale de son être. Si son récit est découpé en fragments et si ses paroles se transforment en gestes et mouvements, son exposé initial est bien cohérent, ce qui signifie que ce personnage n'a pas seulement fini par recomposer ce qui a été décomposé lors de son récit, mais il est aussi parvenu à une cohérence mentale et physique habituelle. Le fait qu'il s'adresse au jury (le public) montre bien que « cette activité consacrée à soi-même [...] constitue non pas un exercice de la solitude, mais une véritable pratique sociale » (FOUCAULT 1984a : 67). Faudrait-il aller jusqu'à voir dans cette volonté de partager son expérience une nouvelle forme d'alliance sociale ainsi qu'un pacte d'échange entre la scène et la salle ? Et de quelle façon, l'individu peut-il, aujourd'hui, jouir de sa liberté et de sa souveraineté tout en faisant appel à un autre individu aussi libre et appliqué à soi ? D'après Wajdi Mouawad, c'est en revendiquant d'abord son droit à l'existence en tant que singularité, qui est celle d'un sujet créateur dépassant toutes les frontières.

Bibliographie

- BRAULT, Marie-André (2008), « Le presque absent, l'ombre, le témoin », *Jeu* 127, pp. 85-91.
- BURTIN, Tatiana (2008), « Interartialité et remédiation scénique de la peinture », *History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* 12, pp. 67-93.
- DELEUZE, Gilles (1981), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Tome I, Paris, Éditions de la Différence.
- DELEUZE, Gilles (1993), *Critique et clinique*, Paris, Minuit.

- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix (1972), *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, 2^e éd., Paris, Minuit.
- ECO, Umberto (1994), *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset [Titre original : *Six Walks in the Fictional Woods*, 1994].
- FOUCAULT, Michel (1969), *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1984), *L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1984a), *Le souci de soi*, Paris, Gallimard.
- GUAY, Hervé (2009), « Les blessures enfouies sous la thèse », *Spirale* 224, pp. 53-54.
- HEBERT, Chantal et PERELLI-CONTOS (2004), *La Narrativité contemporaine au Québec. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- HUBIER, Sébastien (2003), *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin.
- JACQUARD, Albert (1997), *Petite philosophie à l'usage des non-philosophes*, Paris, Calmann-Lévy.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche [Titre original : *Postdramatisches Theater*, 1999].
- MOUAWAD, Wajdi (2008), *Seuls. Chemin, texte et peinture*, Montréal/Paris, Leméac/Actes sud.
- MOUAWAD, Wajdi (2011), *Le Poisson soi*, Montréal, Boréal.
- RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie (2006), *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Édition théâtrales.
- SARRAZAC, Jean Pierre (1999), *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, 2^e éd., Belfort, Circé.
- UBERSFELD, Anne (2004), « La parole solitaire », *Jeu* 110, pp. 56-66.
- VAÏS, Michel (2009), « L'oiseau polyphonique : Seuils », *Jeu* 130, pp. 6-8.