

Postmodernisme et critique sociale dans le théâtre de Patrick Leroux

Le théâtre de Patrick Leroux est particulièrement représentatif des transformations esthétiques qui ont eu cours en dramaturgie franco-ontarienne depuis une décennie. Alors que le théâtre des années 70 et 80 se caractérisait par la volonté des troupes théâtrales d'intervenir directement dans la communauté en créant et produisant des pièces inspirées de la réalité des Franco-Ontariens (voir Beddows), les pièces de Patrick Leroux s'éloignent de telles préoccupations afin de laisser une place plus large à l'imaginaire. Ce choix s'inscrit dans une redéfinition de la pratique théâtrale en Ontario français par l'ensemble des intervenants qui, lors des États généraux du théâtre franco-ontarien en 1991, ont refusé tout engagement social ou politique:

Les représentants (du secteur professionnel) craignent un engagement politique qui porterait atteinte à leur liberté artistique et à leur créativité. L'idée d'un « théâtre engagé » évoque une certaine forme de contrainte et de réduction du pouvoir créateur, qu'ils réprouvent. En ce sens, ils se montrent réfractaires à toute formulation trop restrictive d'une forme théâtrale qui ferait d'eux des mandataires sociaux. (Théâtre action 29)

Pour Joël Beddows,

la production de *Rappel* (ou *L'Apocalypse selon ce Ludwig comme il s'en est vu—un cérémonial*), montée en 1995, représente ... un moment charnière pour l'institution franco-ontarienne. Cette pièce de Patrick Leroux confirmait non seulement une rupture avec les préoccupations collectives d'autrefois, mais annonçait aussi l'arrivée d'une nouvelle génération de créateurs qui embrassaient la cause d'une liberté totale sur le plan artistique. (62)

En fait, dès *Le Beau Prince d'Orange*, créé en 1993, le théâtre de Patrick Leroux se démarque de toute la production théâtrale antérieure, tant par sa forme

éclatée, postmoderne que par les thématiques abordées (Beddows 52). Cependant, doit-on inférer que la forme des pièces de Leroux en fait des œuvres coupées de la réalité sociale?

Postmodernisme et théâtre

Si le postmodernisme a fait couler beaucoup d'encre ces dernières années, tel n'est pas le cas pour la dramaturgie postmoderne. En effet, la plupart des études littéraires sur le postmodernisme privilégient d'emblée les textes narratifs. Pour certains chercheurs, l'expression théâtre postmoderne est en soi antithétique.¹ Ainsi Martin Esslin considère que, comme le texte dramatique est destiné à être joué, il serait essentiellement mimétique, « in the sense of the re-enactment of 'real' or fictional events, involving the actions and interaction of human beings, real or simulated (e.g. puppets or cartoon characters) before an audience as though they were happening at the very moment » (23) et, par conséquent, se prêterait mal aux jeux formels propres au postmodernisme. Selon Steven Connor, « drama is more resistant to radical formal innovation than other cultural forms, given its close dependence upon commercial conditions and professional structures » (141). Pour d'autres, par contre, le postmodernisme existe bel et bien au théâtre. Toutefois, ce que Patrice Pavis désigne sous l'appellation théâtre postmoderne relève plutôt d'un mode de lecture et de mise en scène, tant des textes classiques que de ce qu'il appelle « l'écriture dramatique nouvelle » (74). Il faut donc renoncer à trouver chez les théoriciens du théâtre une définition claire et précise de ce qu'est le théâtre postmoderne.

Dans ces conditions, sans doute vaut-il mieux—comme le font plusieurs chercheurs—se tourner vers la définition du postmodernisme en littérature. Là aussi, le concept, en dépit de son omniprésence, n'est pas clairement défini. Si dans le monde anglophone, il renvoie à une périodicité,² tel n'est pas le cas dans le monde francophone. Selon Jean-François Lyotard, « la notion de postmodernité ne définit ni ne détermine une période » (28). Le postmodernisme est plutôt une vision du monde, une attitude culturelle qui permet à plusieurs styles différents, même contradictoires, de se côtoyer harmonieusement. Il se fonde sur « un savoir hétérogène qui remet en question tant les grands discours philosophiques, historiques et scientifiques que les systèmes de pensée annexés aux notions de consensus ou de vérité logocentrique » (Paterson, *Moments postmodernes* 1). Si le postmodernisme n'a pas, en soi, de visée sociale, idéologique ou politique, il n'en demeure pas moins qu'il apparaît à un moment de crise sociétale qui se caractérise

par une remise en question profonde des systèmes idéologiques que Lyotard nomme « l'incrédulité à l'égard des métarécits » (7). Aussi, comme le signale Janet Paterson, « les formes iconoclastes dans les romans postmodernes québécois s'inscrivent-elles clairement dans les mouvements de rupture et de remise en question qui caractérisent, à différents degrés, la société québécoise depuis les années soixante » (17). Pour Paterson, une pratique littéraire devient postmoderne « lorsqu'elle remet en question aux niveaux de la forme et du contenu les discours dominants d'une société et les notions d'unité et d'homogénéité qui les caractérisent » (« Postmodernisme et féminisme » 30).

Plusieurs critiques et chercheurs ont tenté de cerner les stratégies discursives postmodernes.³ Pour Paterson, ces traits caractéristiques se situent tant au niveau de l'énonciation qu'au niveau de l'énoncé. D'abord, sur le plan de l'énonciation, les textes postmodernes sont racontés par un narrateur homodiégétique qui, le plus souvent, adopte la posture d'un auteur, d'un éditeur ou d'un commentateur. Ce procédé n'étant pas nouveau, elle précise que

l'acte d'énonciation ne se caractérise pas uniquement par la mise en place d'un « je » narratif mais par une *pluralité* des voix narratives. Ces voix sont soit scindées, dédoublées, fragmentées, comme dans *Comment c'est* de Beckett, soit carrément multiples comme dans *Pale Fire* de Nabokov et *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin ... ces voix produisent rarement un discours unifié. (*Moments postmodernes* 18)

Par ailleurs, les textes postmodernes accordent également « un rôle important à l'homologue fictif du lecteur réel, le narrataire » (19). Pour Paterson, le surcodage de la fonction du narrataire « permet de remettre en question les notions d'autorité et de totalisation » (19) en abolissant la clôture du texte, en subvertissant l'autorité du narrateur et en actualisant, au niveau même de l'énonciation, la pluralité et l'ouverture du sens.

Sur le plan de l'énoncé, Paterson note les procédés d'écriture privilégiés par les auteurs postmodernes, notamment l'hybridité générique, l'autoreprésentation, l'intertextualité et la fragmentation textuelle. En outre, elle signale que le mélange des discours produit souvent un texte parodique, ironique ou ludique. Enfin, comme ces caractéristiques sont loin de décrire entièrement l'écriture postmoderne, deux éléments doivent être signalés. D'abord, il y a dans les textes postmodernes un excès, une utilisation surabondante d'une technique ou d'un procédé qui conduit à la confusion et à l'indétermination. Ensuite, cette façon excessive d'exploiter ces procédés d'écriture prend sa source dans l'attitude d'incrédulité à l'égard des

métarécits, c'est-à-dire dans le refus de toute vérité dogmatique, de toute autorité. Le savoir devient, dès lors, hétérogène et même contradictoire.

En littérature, le postmodernisme influe donc à la fois sur la structure de l'œuvre par l'hybridité des formes et des genres, la fragmentation, l'utilisation intensive de l'autoreprésentation et de la mise en abyme, sur les thématiques abordées, par la remise en question des récits légitimants, en particulier de l'Histoire, et sur la structure pragmatique par l'éclatement de la frontière entre le texte et le récepteur (voir Paterson, *Moments postmodernes*; Magnan et Morin).

À partir de ces considérations de base, on peut postuler que le texte dramatique postmoderne cherchera à déconstruire l'illusion référentielle, qui, selon Esslin, lui est immanente, soit en faisant éclater la frontière entre les comédiens et les spectateurs, soit en adoptant des procédés d'écriture propres à d'autres genres, particulièrement au récit, soit encore en proposant au cœur même du texte une réflexion sur le théâtre grâce à l'autoreprésentation, l'intertextualité ou la métatextualité. Au niveau des contenus, les textes dramatiques postmodernes, comme tous les discours postmodernes, viseront à remettre en question les grands récits légitimants: l'histoire, la psychanalyse, les idéologies, la religion, les canons littéraires... Voyons ce qu'il en est du théâtre de Leroux!

À la conquête de l'Histoire

La première pièce publiée de Patrick Leroux, *Le Beau Prince d'Orange*, est une vaste fresque historique racontant l'histoire de Guillaume III, prince d'Orange. D'emblée la pièce transgresse les limites du genre dramatique. D'abord, l'envergure du projet—raconter l'histoire de Guillaume III avec près de cinquante personnages dans un spectacle qui devait durer quatre heures, mais qui a été réduit à « un peu plus de deux heures trente » (15)—relève plus de l'historiographie ou du roman historique que du drame. Ensuite, le spectacle fait sauter la frontière entre comédiens et spectateurs. En effet, dès leur arrivée, les spectateurs sont divisés en deux groupes distincts, ayant chacun leur animateur, comme le stipule le « Préambule » : « Arrivée des spectateurs. Rites initiatiques. Deux groupes sont formés. . . Chaque groupe a son animateur. . . Les groupes sont assis face à face. On les gardera toujours séparés. Même à l'entracte l'on sortira une table pour chaque groupe » (17). Chaque groupe sera associé à un clan: orangistes ou catholiques. Enfin, *Le Beau Prince d'Orange* n'est pas une pièce historique traditionnelle. Elle ne se contente pas de « jouer » l'Histoire, mais désire au

contraire la remettre en question, comme le souligne d'emblée le prologue, qui, il faut le noter, est joué:

ANIMATRICE:

Le voici donc, ce passé... ou du moins, voici quelques bribes d'un passé décousu, déformé par l'interprétation des bien-pensants, parfois remanié par la propagande de tel ou tel roi...

ANIMATEUR:

... de tel ou tel parti politique, de tel ou tel individu en quête de pouvoir.

ANIMATRICE ET ANIMATEUR: (*toujours à leurs groupes respectifs*)

Laissez-nous vous raconter l'histoire de Guillaume, troisième de son nom—prince d'Orange—telle que la troupe, et moi-même, avons cru vous la livrer. (18)

Cette volonté oblige le texte à faire appel à des procédés propres au récit. En effet, comment sortir de la représentation de l'Histoire, alors que les comédiens sur scène jouent le rôle de personnes historiques? C'est pour palier aux limites de genre que le texte fait appel aux animateurs qui occupent aussi la fonction du narrateur dans le récit. La présence d'un animateur et d'une animatrice, chacun responsable d'un clan, sert également à illustrer comment l'Histoire peut être perçue différemment en fonction de la place qu'on occupe sur l'échiquier. Si l'Histoire est revisitée dans cette pièce de Patrick Leroux, c'est surtout afin de problématiser le présent. Les scènes 15 et 16 de la deuxième partie l'illustrent bien. La bataille armée est ici remplacée par une bataille de mots, en forme de match d'improvisation, arbitrée par un casque bleu de l'ONU, tenue dans une arène de boxe et commentée par des commentateurs sportifs; les allusions à la guerre toujours active entre protestants et catholiques en Irlande abondent:

DEUXIÈME COMMENTATEUR:

Eh voilà! Le protestant gagne. Commandité par le roi d'Angleterre, l'Orangiste mérite une victoire sur l'Irlande.

PREMIER COMMENTATEUR:

Je n'ai pas l'impression que nous ayons vu la fin de cette rivalité.

DEUXIÈME COMMENTATEUR:

Seraient-ils enclins aux combats clandestins?

PREMIER COMMENTATEUR:

J'aurais tendance à penser qu'ils le seraient, oui. (131)

Cette pièce s'inscrit donc dans le courant que Linda Hutcheon appelle « historiographic metafiction ». Le terme renvoie aux deux tendances simultanées qui le caractérisent, soit la mise en valeur de l'Histoire et

l'importance de la remettre en question: « It reinstalls historical contexts as significant and even determining, but in so doing, it problematizes the entire notion of historical knowledge » (89). Le roman historique postmoderne a donc comme visée principale la remise en question du statut du discours de l'Histoire:

It can often enact the problematic nature of the relation of writing history to narrativization and, thus, to fictionalization, thereby raising the same questions about the cognitive status of historical knowledge with which current philosophers of history are also grappling. What is the ontological nature of historical documents? Are they the stand-in for the past? What is meant—in ideological terms—by our 'natural' understanding of historical explanation? (92-93)

Comme dans les romans historiques postmodernes, Patrick Leroux n'hésite pas à signaler qu'il a choisi les événements qui font partie de sa pièce, qu'il a transformé l'ordre chronologique afin de faire coïncider certains événements, et qu'il a interprété librement l'Histoire:

Les personnages, les citations qui leur sont attribuées, ainsi que l'intrigue sont tirés de l'Histoire. L'auteur s'est permis de placer quelques personnages anachroniques sur son échiquier; il en a fusionné d'autres de sorte à créer, de deux ou trois personnages, un seul être scénique. L'auteur ne nie pas avoir un penchant pour les barbarismes d'ordre historique, il ne s'en excuse pas.

Les paroles tout comme les événements et la chronologie ne sont pas nécessairement fidèles à l'Histoire, mais l'Histoire leur est fidèle. (15)

Tout en avouant avoir trafiqué l'Histoire, Leroux encourage son lecteur à trouver l'erreur: « Cherchez, chers lecteurs. Cherchez. Et les guerres anglo-hollandaises? Et Limerick? Allez donc! L'auteur n'allait pas vous priver du plaisir de vérifier—vous-mêmes—les incongruités, les truchements historiques, les jeux, l'interprétation tout à fait subjective » (15). Bref, voilà un texte où le thème historique, quoique omniprésent, passe au second plan lors de l'interprétation, l'auteur nous invitant plutôt à questionner le passé afin de mieux percevoir le présent, ses enjeux, ses intervenants.

La subjectivité en question

Dans *La litière* et *Rappel* (ou *l'Apocalypse selon ce Ludwig comme il s'en est vu*), la réalité objective du théâtre réaliste est remplacée par la réalité subjective, ou plutôt les multiples réalités subjectives. Dans *La litière*, les deux personnages principaux, Ludwig et Mae, sont au lit. Mae menace de quitter Ludwig s'il ne peut pas lui dire qu'il l'aime. Comme il en est incapable, elle lui dit qu'elle le quittera le lendemain matin après avoir pris sa douche et bu son café. Le lendemain, ils ne sortent pas du lit et entament une discussion. Elle lui demande de lui raconter une histoire comme il le

faisait autrefois, pour conjurer le destin, mais Ludwig ne peut pas: « Pas d'histoire. Seulement des anecdotes » (52). Comme le signale Mariel O'Neill-Karch, « ces anecdotes étranges, morbides, violentes, forment la trame de ce drame beckettien mettant en scène un couple, au lit depuis quatre ans, dans un décor tapissé de références intertextuelles: Leonard Cohen, Artaud, Escher, Vélasquez, Proust, Beckett, Gauvreau, Sartre... » (22). En fait, tout est bon pour éloigner le moment de la rupture: faire venir des mets chinois, converser avec le livreur.

On retrouve les personnages de *La litière* dans *Rappel*, où ils sont joints par une galerie de personnages imaginaires: la muse dominatrice, la vache très mince à la Giacometti et un pape très orthodoxe. L'intrigue de *Rappel* se déroule principalement dans l'imaginaire de Ludwig qui prépare son suicide imminent suite au départ de Mae. Les personnages imaginaires sont la prolongation psychanalytique de Ludwig, de sorte que le *moi*, le *surmoi*, et le *ça* se trouvent personnifiés par les personnages de la vache, du pape et de la muse déçue.

Cette pièce, où la dérision et l'ironie abondent, met en scène le malheur d'une génération perdue, poussée aux déclarations excessives, autodestructrices. En fait, comme le remarque Joël Beddows, « cette pièce n'est pas sans rappeler les 'moralités' moyenâgeuses dans sa structure, puisqu'elle est composée d'une série de tableaux dans lesquels les personnages allégoriques racontent comment Ludwig a prostitué ses rêves pour mieux servir les ambitions des baby-boomers » (63). Le monologue, durant lequel Ludwig dicte son testament est particulièrement révélateur de la critique sociale sous-jacente à ces deux pièces:

« Pour cause de *ma* mort prématurée, je lègue mon appartement au premier venu, qui, comme moi, n'a pas le moyen de vivre ailleurs que dans un taudis; je lègue mon abonnement à la file du bien-être social au premier venu, qui, comme moi, a perdu son temps à l'Université à se faire croire qu'on veut de nous en sortant ... je ne lègue pas ce qui me reste en banque, comme ça, le gouvernement sera obligé de gérer mon argent gelé, cet argent en coûtera le double à administrer et ne circulera pas, tout ceci, rien que pour faire un affront à la nouvelle religion, celle de l'Économie. La nouvelle religion de ceux qui, dans leur jeunesse, étaient maoïstes, marxistes-léninistes, communards, libres et maîtres du plagiat idéologique. Je lègue, par ma mort, mon mépris de ce qui est faux, notamment: la société ... Exposez ... mon corps nu sur la place publique, au centre d'achats, puis inscrivez sur un écriteau: *Cet hérétique ne croyait ni à l'Économie, ni à la perpétuelle jeunesse des adultes, ni à l'avenir, ni en lui. Il s'est auto-mutilé, croyant nous ébranler. Applaudissons-le d'avoir eu le courage de nous épargner sa hargne coupable.* » (182, 184)

Ces pièces ont pour conséquence de déplacer l'intérêt du lecteur ou du spectateur du premier au second degré d'interprétation et de le forcer à prendre conscience de la force culpabilisante de la psychanalyse dans notre conscience de soi. L'individu moderne est pris au piège d'une vision de la psychologie qui suscite une intériorisation du mal. Pas besoin de Dieu, notre conscience se charge de tout. Je suis le péché originel. Il n'est dès lors pas étonnant qu'une fois la vache morte, celle qui représentait le *moi*, ce soit le pape qui meure et que ce soit la muse, le *ça*, qui survive le plus longtemps.

Le reste est littérature

Dans *Tom Pouce, version fin de siècle*, l'hybridité générique du *Beau Prince d'Orange* s'allie à l'ironie et à la dérision de *La litière* et *Rappel*. Un autre élément, déjà présent dans les pièces précédentes, est davantage mis en valeur: l'intertextualité. Dans cette pièce, plusieurs textes sont convoqués, certains sous forme d'allusions, d'autres de paraphrases (tels que *En attendant Godot*, *Cédipe roi*, *Roméo et Juliette*, *L'Odyssée*), certains personnages sont empruntés à divers textes, notamment de la Bible (L'Ange Gabriel, Saloma [Salomé], Abelain [mélange d'Abel et de Caïn]). Ces références sont souvent ponctuelles. Tel n'est pas le cas toutefois, pour le conte de fée *Le petit Poucet*. Comme son titre l'indique, cette pièce de Leroux réécrit les contes type 327, « Les enfants abandonnés dans la forêt, » et type 700, « Pouçot. » Les contes de fée subissent deux types de transformation: des transformations formelles et des transformations sémantiques.⁴ Les transformations formelles ne touchent pas directement au sens du texte, mais en changeant la forme. La première et la plus évidente est la transmodalisation, qui fait en sorte que le texte narratif devient un texte dramatique. Comme le souligne Gérard Genette, lorsqu'un texte narratif est transformé en pièce de théâtre, il y a également d'ordinaire une amplification ou une réduction du texte d'origine. Dans *Tom Pouce*, il y a amplification et réduction: c'est-à-dire que des éléments étrangers au conte sont ajoutés, alors que certaines séquences sont soit retranchées, soit raccourcies. Par ailleurs, le passage de la narration au théâtre nécessite certaines accommodations: comme au théâtre tout doit passer par les dialogues des personnages, certains éléments ne peuvent être rendus sous cette forme—d'où la présence d'un narrateur dans le texte. Ainsi, si le texte dramatique incorpore le texte narratif, il ne peut l'éliminer complètement. L'hybridité générique devient dès lors incontournable.

Les transformations sémantiques, au niveau de la diégèse, entraînent d'abord la modernisation diégétique et la translation spatiale: alors que le conte est

situé dans un temps immémorial et dans un espace campagnard, la pièce se déroule pour sa part à l'époque moderne et en ville. Cette transposition initiale sert de fondement à l'ensemble des transformations qui auront cours dans la pièce qui suit toutefois le déroulement narratif du conte de fée.

Le début de la pièce de Leroux trouve sa source dans le conte des frères Grimm intitulé *Tom Pouce*. Dans les deux cas, des parents sans enfants souhaitent ardemment avoir un bébé même s'il n'est pas plus grand que le pouce. Toutefois, dans le conte des frères Grimm, c'est le fils qui décidera de lui-même de quitter ses parents. Dans la pièce de Leroux, comme dans *Jeannot et Margot* des frères Grimm et *Le petit Poucet* de Perrault, ce sont les parents qui prennent la décision d'abandonner leurs enfants. Toutefois, dans les deux cas, les parents se résignent à le faire parce qu'ils n'ont pas l'argent nécessaire pour subvenir à leurs besoins. Dans la pièce de Leroux, au contraire, les parents sont à l'aise, mais les enfants viennent entraver leur style de vie ainsi que le signale le Père: « Si j'enlevais le 'paternel' de mon instinct paternel, mon instinct premier serait de les donner en adoption. Ils coûtent cher, ils sont dérangeants: on a plus le même rythme de vie! » (38) Cette transmotation, c'est-à-dire le changement dans les motifs qui incitent les personnages à agir, est liée à une transvalorisation. Alors que dans les contes traditionnels, les enfants ne sont pas perçus comme une entrave à l'épanouissement personnel des parents, dans la pièce de Leroux, les parents préfèrent garder leur voilier en Guadeloupe, leur chalet de ski, le paysagiste, l'abonnement au club de golf et au cours d'aérobic, les visites chez le psychanalyste plutôt que les enfants (39-43). On assiste alors à une critique acerbe de la société de consommation qui culmine dans l'abandon des enfants au centre commercial. Comme dans le conte traditionnel, Tom et son frère Abel reviendront à la maison après la première tentative d'abandon au moment où les parents ont un surplus de nourriture après avoir invité leurs amis à festoyer. Toutefois, les parents de Tom et Abel ne seront pas particulièrement heureux de revoir leur progéniture. Certes, la mère, qui se sent coupable, les accueille les bras ouverts, mais elle déchanté rapidement lorsqu'elle apprend que Tom s'est servi de sa collection de coquillages exotiques pour marquer le chemin de la maison. La seconde tentative d'abandon, plus fructueuse celle-là, a lieu au cinéma. Les enfants abandonnés tentent à nouveau de retrouver le chemin de la maison, mais un Charmant Petit Enfant a ramassé les MM que Tom a semé pour indiquer leur route. Ils vont donc frapper à la porte d'une maison voisine du cinéma. Malheureusement, il s'agit de la maison d'un ogre. Une fois chez l'ogre, la

solidarité fraternelle qui unissait le Petit Poucet à ses frères dans le conte cède la place à une philosophie individualiste. Au lieu de sauver son frère, en laissant l'Ogre manger ses filles, Tom préfère laisser son frère mourir pour pouvoir vivre une passion amoureuse avec Saloma, une des filles ogres. S'étant évadés dans la Porsche de sept lieues du père, les deux amoureux trouveront moyen d'usurper la fortune de l'Ogre. Toutefois, ce ne sera pas pour en faire bénéficier les parents de Tom. Aussi, lorsque le narrateur annonce en ces termes la fin de l'histoire: « Tom Pouce s'en retourna chez lui pour présenter sa nouvelle blonde, Saloma, à ses parents. Ils seraient heureux de retrouver Tom Pouce et encore plus heureux de le voir arriver avec la fortune d'un ogre » (131), Tom lui répond: « Je comprends qu'ils seraient heureux, mais c'est de la fiction: ils toucheront pas une cenne! » (133). Le narrateur insiste: « Non, mais, c'est impossible (*lui montrant le texte*): "Tom Pouce retrouva ses parents dans la joie et l'allégresse et leur remit toute sa fortune pour qu'ils puissent jouir de leur retraite et apprécier la vie tout au long de leur troisième âge." » Et Tom réplique: « Tu te trompes d'histoire » (133). La pièce se termine sur le suicide des deux enfants pendant que leurs parents se disputent pour se partager la fortune qu'ils ont volée. En somme, dans *Tom Pouce, version fin de siècle*, c'est toutes les valeurs de la société de consommation qui sont remises en question.

Dieu est mort! Vive Dieu!

La dernière pièce publiée de Patrick Leroux, *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe (selon les vertigineuses explorations du collectif Le Boulet de feu et à la suite du travail des deux équipes de création du Théâtre la Catapulte)*. Livret d'*anti-opéra cybernétique*, pousse l'innovation formelle à un point tel qu'il s'agit davantage d'expérience d'écriture théâtrale que d'un texte de théâtre. La forme est inspirée de la musique sérielle, ainsi que l'annonce le dramaturge dans son avant-propos. Comme la musique sérielle, la pièce se construit sur la répétition en boucle de motifs jusqu'à ce que la séquence originale soit transformée: les personnages répètent en alternance des répliques plus ou moins modifiées. Comme le note Louise Ladouceur, « il s'agit moins ici d'un dialogue que de monologues fragmentés qui s'insèrent les uns dans les autres ou se répondent comme le font les participants à un rituel dans un culte » (129). Le texte adopte ainsi une forme similaire à celle de la litanie, qui s'avère particulièrement signifiante étant donné que la pièce vise à mettre en parallèle le cybernétique et le sacré. Leroux soutient, dans son avant-propos, s'être inspiré « pour l'histoire du culte qui se crée

sur Internet, des modes et des procédés de la conquête chrétienne de l'Europe, tout en lisant attentivement les Prophètes ... Puis j'ai pillé, chez Joseph Campbell, Northop Frye et Marshall McLuhan, quelques interprétations mytho-poétiques » (11-12).

La pièce met en scène trois jeunes qui échangent dans un forum de discussion sur Internet: Aimsi, Solange, Olivia à qui se joint dieu l'amibe, divinité mononucléaire et despotique. Comme dans *La litière* et *Rappel*, ces jeunes sont en quête d'un sens à donner à leur vie. Dieu l'amibe apparaît alors comme un sauveur, sauf que tout son discours parodie celui de l'économie capitaliste:

SOLANGE, OLIVIA et AIMSİ

What's in it for us?

DIEU L'AMIBE

10% des revenus Des frais de service que va générer le culte; 12% de la dîme (après déduction des frais de gestion, frais de manutention, frais de service, et de la taxe sur la dîme); Une carte de membre Personnalisée et laminée; Tous les avantages sociaux: assurance-vie, assurance-dentaire, Sans oublier l'honorable titre de DISCIPLE! (64)

Comme dans les pièces précédentes de Leroux, on y trouve une commentatrice, dont le rôle ici n'est pas d'agir en tant que narratrice, mais plutôt de faire la critique du théâtre et de la pièce, sur un mode ironique:

LA COMMENTATRICE (*hors partition*)

Aimsi gazes upon a picture of his beloved Nina K. and spills his guts as has become the custom in contemporary theatre. Alas! The theatre is dead and all that is left—with some true to the hilt entertainment value—are feel-good musicals and Hollywood movies. Oh! How I long for those simple love and death, good guy bad guy stories. (34)

LA COMMENTATRICE

Call me old-fashioned, but I rather like good pure simple theatre, the type you can understand because everything is either explained to you or foreshadowed at least three scenes in advance. I rather like being told what to think and when to cry when to laugh. ... I would have liked to be told that the representation of the Internet would not be realistic. How can we understand what's going on if the words aren't understandable? If the situations aren't realistic?!? The nerve of these experimental theatre people! (123)⁵

Cette pièce est une œuvre limite qui oblige à confronter notre conception même du théâtre. Patrick Leroux en est d'ailleurs conscient puisqu'il répond à la question « pourquoi cette pièce? » dans son avant-propos:

Puisqu'il faut témoigner de son humanité ... puisqu'il me faut rapporter les excès de cette humanité qui a soif de vivre et qui a soif du sacré, cette humanité qui

parle et qui parle mais qui ne parle que pour soi, qui ne parle que de choses et d'argent et de potins bêtement insignifiants; puisque je suis pareil aux autres et que j'ai soif moi aussi de religiosité, que je suis curieux des nouvelles technologies ... puisqu'il me faut décrire ce qu'il y a de fascinant et de fascisant dans le geste même de la création d'un espace sacré; puisque les excès et les aspirations religieuses ressemblent étrangement aux excès des aspirations politiques et que j'ai mal de voir tant d'assoiffés du pouvoir à la tête de trop d'institutions. (12)

Ce qui est particulièrement intéressant dans cette réponse de Leroux, c'est qu'il ne s'y attarde pas sur la forme éminemment travaillée du texte, mais plutôt sur son contenu, soulignant du fait la composante humaniste et sociale de cette pièce. En dépit de son caractère expérimental, *Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe* est en fait la pièce la plus « engagée » de Leroux. Engagée certes dans la révolution de la pratique et de l'écriture théâtrale, mais aussi engagée dans la dénonciation d'une société qui, elle, se désengage, particulièrement auprès des jeunes.

Fonctions et effets des procédés postmodernes

Les stratégies textuelles postmodernes sont omniprésentes dans l'œuvre dramaturgique de Patrick Leroux qui se caractérise par l'hybridité des formes littéraires, l'ironie et l'humour, l'intertextualité, la contestation des métarécits. Chaque pièce privilégie un élément postmoderne qui y est prépondérant soit l'hybridité dans *Le Beau Prince d'Orange*, l'ironie et la dérision dans *La litière* et *Rappel*, l'intertextualité dans *Tom Pouce, version fin de siècle* et la fragmentation dans *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe*. En outre, chaque pièce remet en question un métarécit: l'histoire dans *Le Beau Prince d'Orange*, la psychanalyse dans *La litière* et *Rappel*, la littérature et la mythologie dans *Tom Pouce, version fin de siècle*, et la religion dans *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe*. Chez Leroux, les stratégies discursives postmodernes conduisent inévitablement à des enjeux philosophiques et sociologiques, particulièrement à un questionnement de la place de l'individu dans les sociétés postmodernes et postindustrielles. Il n'est sans doute pas si étrange de trouver une critique sociale si virulente dans une œuvre aussi ancrée dans le postmodernisme puisque, selon Hutcheon, « Postmodern art cannot but be political, at least in the sense that its representations—its images and stories—are anything but neutral, however 'aestheticized' they may appear to be in their parodic self-reflexivity » (13). L'œuvre de Leroux se rapproche ainsi de celles de Tom Stoppard, Sam Sheppard ou Peter Shaffer aux États-Unis, dont Rodney Simard dit: « These younger dramatists attempt to reflect a world view that characterizes their

generation's concerns. Their efforts to represent accurately the postmodern world result in a new form of existential realism » (xi). Ainsi *Le Beau Prince d'Orange* propose une critique virulente de l'intolérance qui, comme les guerres de religion, découle nécessairement de tout discours dogmatique se posant comme la vérité et s'imposant en obnubilant tous ceux qui tiennent un discours autre. *La litière* et *Rappel* mettent en scène le malaise psychologique d'une génération qui cherche désespérément l'amour alors que *Tom Pouce, version fin de siècle* conteste les valeurs hédonistes d'une société où les valeurs traditionnelles ont été rejetées. Dans *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe*, l'utilisation de procédés postmodernes atteint son paroxysme. C'est alors l'ensemble de la société moderne, capitaliste, qui est critiqué.

La dramaturgie de Patrick Leroux appartient donc à ce genre de fiction postmoderne que John Mepham appelle « idéologique » et qui se caractérise par son désir de remettre en question la réalité sociale. Aussi, le théâtre de Patrick Leroux demeure un théâtre éminemment social, il est tout simplement sorti de l'enclave franco-ontarienne et entré dans le vaste monde des sociétés postmodernes et postindustrielles qu'il interroge avec tous les moyens d'une littérature qui lui est propre, ceux de la postmodernité.

NOTES

- 1 Voir à ce sujet Stephen Watt, en particulier la section du premier chapitre intitulée « Postmodern/Drama » (36-39).
- 2 Caroline Bayard souligne que « le contexte d'avant 1979, essentiellement anglo-américain, définissait le postmoderne par rapport au terme 'Modernism', pas modernité et certainement pas non plus avant-garde, réflexe conceptuel qui n'a pas ou peu fonctionné avant les années 20 dans l'univers anglo-américain » (26).
- 3 Voir, entre autres, outre le livre de Janet Paterson, A. Kibédi Varga (dir.), *Littérature et postmodernité*; Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*; Lucie-Marie Magnan et Christian Morin, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*.
- 4 Tout au long de cette section, je m'inspire de la théorie formulée par Gérard Genette dans *Palimpseste*.
- 5 On peut s'interroger sur le fait que la commentatrice parle en anglais. Est-ce une autre façon de décrier l'omniprésence de la philosophie capitaliste à l'américaine? Est-ce parce que c'est la langue des télévangélistes américains?

OUVRAGES CITÉS

- Bayard, Caroline. « Les genres et le postmodernisme. » *La mort du Genre 2, la nouvelle barre du jour* 216-217 (1989): 21-58.
- Beddows, Joël. « Mutualisme esthétique et institutionnel: la dramaturgie franco-ontarienne après 1990. » *La littérature franco-ontarienne: voies nouvelles, nouvelles voix*. Dir. Lucie Hotte. Ottawa: Le Nordir, 2002. 51-74.
- Connor, Steven. *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*. 2nd ed. Oxford: Blackwell Publishers, 1997.
- Esslin, Martin. *The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*. London: Methuen, 1987.
- Genette, Gérard. *Palimpseste. La littérature au second degré*. « Poétique. » Paris: Seuil, 1982.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, NewYork/London: Routledge, 1988.
- Ladouceur, Louise. « *Le Rêve totalitaire de dieu l'amibe*. » *Francophonies d'Amérique* 17 (printemps 2004): 129-30.
- Leroux, Patrick. *Le Beau Prince d'Orange*. Ottawa: Le Nordir, 1994.
- . *Implosions. Dialogue (ou le Traité sadomasochiste: version épurée de tout acte violent), La litière, Rappel (ou l'Apocalypse selon ce Ludwig comme il s'en est vu)*. Ottawa: Le Nordir, 1996.
- . *Tom Pouce, version fin de siècle*. Ottawa: Le Nordir, 1997.
- . *Le rêve totalitaire de dieu l'amibe (selon les vertigineuses explorations du collectif Le Boulet de feu et à la suite du travail des deux équipes de création du Théâtre la Catapulte). Livret d'anti-opéra cybernétique*. Ottawa: Le Nordir, 2003.
- Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne*. Paris: Minuit, 1979.
- Magnan, Lucie-Marie et Christian Morin. *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*. Québec: Nuit blanche, 1997.
- Mepham, John. « Narratives of Postmodernism. » *Postmodernism and Contemporary Fiction*. Ed. Edmund Smyth. London: Batsford, 1991. 138-55.
- O'Neill-Karch, Mariel. « L'implosion nécessaire de la violence. » *Liaison* 87 (mai 1996): 22.
- Paterson, Janet. *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.
- . « Postmodernisme et féminisme: où sont les jonctions? » *Les discours féminins dans la littérature postmoderne au Québec*. Dirs. Raija Koski, Kathleen Kells, et Louise Forsyth. San Francisco : EMText, 1993. 27-44.
- Pavis, Patrice. *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: José Corti, 1990.
- Simard, Rodney. *Postmodern Drama. Contemporary Playwrights in America and Britain*. Lanham, MD: UP of America, 1984.
- Théâtre Action. *Enjeux 1991*. Ottawa: Théâtre Action, 1991.
- Varga, A. Kibédi (dir.). *Littérature et postmodernité*. Groningen: CRIN, 1986.
- Watt, Stephen. *Postmodern/Drama. Reading the Contemporary Stage*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1998.