

Quand Mouawad digère Gauvreau : enjeux interculturels et intertextuels du passage de *L'asile de la pureté* à *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*

Sophie Létourneau

Number 41, Spring 2007

Sade au théâtre : la scène et l'obscène

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041676ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041676ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Létourneau, S. (2007). Quand Mouawad digère Gauvreau : enjeux interculturels et intertextuels du passage de *L'asile de la pureté* à *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*. *L'Annuaire théâtral*, (41), 149–160. <https://doi.org/10.7202/041676ar>

Article abstract

This article demonstrates how Claude Gauvreau's *L'asile de la pureté* has been assimilated by Wajdi Mouawad and reinterpreted in his play *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*. This transition from a text to the other, from one voice to another, and, above all, from one culture to another, one functions according to a digestive system that structures the first play. Mouawad embraces not only the thematic ingredients of Gauvreau's play, but its drama of orality and anality: in both plays, the plot is about screaming, spitting and ejecting the venom of the other's words. This drama takes also place within the language, both spoken and lyrical, conveying a body semiotics.

Sophie Létourneau
Université de Montréal

Quand Mouawad digère Gauvreau : enjeux interculturels et intertextuels du passage de *L'asile de la pureté* à *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*

Les théories du phénomène interculturel permettent de poser un certain nombre de questions à la théorie littéraire. En effet, les rapports entre les cultures mis en place dans les textes peuvent être analysés sous un angle anthropologique (donnant lieu ainsi à des travaux du type « Figures de telle nationalité dans tel corpus »), mais aussi, et de façon plus discursive, à l'aide d'une approche de type sociocritique : alors, le critique est amené à dégager non pas le discours *sur* telle culture, mais les discours *de* telle ou telle culture. Si la sociocritique s'est surtout occupée de la « polyphonie » des discours sociaux dans le texte (Marc Angenot, Pierre Popovic, Régine Robin), il est tout aussi possible de se pencher sur la circulation des discours culturels dans l'œuvre littéraire. Plutôt que d'étudier le travail opéré sur les éléments discursifs d'une idéologie, on peut se consacrer aux échanges intellectuels, artistiques et médiatiques entre deux ou plusieurs traditions, nations ou civilisations, tels que, médiatisés par le langage, nous les donne à lire l'œuvre littéraire.

S'il choisit d'adopter une lecture discursive des phénomènes interculturels, le critique ne peut éviter de rencontrer sur son chemin les théories de l'intertextualité. En effet, que

l'on considère le phénomène intertextuel du point de vue des œuvres (Laurent Jenny), des genres (Gérard Genette) ou des mentalités (Julia Kristeva), la relation entretenue entre un texte et les discours qui l'entourent ou qui l'ont précédé ne peut se comprendre en dehors du paradigme qui l'englobe : le paradigme interculturel¹. C'est pourquoi on peut trouver contestable l'affirmation de Patrice Pavis selon laquelle « le modèle de l'intertextualité, issu du structuralisme et de la sémiologie, cède la place [aujourd'hui] à celui de l'interculturalité » (Pavis, 1980 : 8), car les deux modèles ne peuvent s'opposer ni se succéder, le modèle interculturel ne pouvant être « l'archi-modèle » du modèle intertextuel.

Il existe par ailleurs une autre voie théorique pour étudier les rapports interculturels : on a beaucoup parlé, ces dernières années au Québec, des écrivains dits « migrants », de leur entrée dans l'histoire littéraire et des bouleversements que les phénomènes de « migration » et de « transmigrance » provoquent dans l'imaginaire social ainsi que dans la littérature « nationale » (Pierre Nepveu, Simon Harel, Naïm Kattan et Régine Robin). Dans une telle perspective, les rapports interculturels sont perçus en tant qu'agents de métissage. Dès lors, ce qui ressort de cette analyse des rapports interculturels n'est finalement qu'un des aspects de la nouvelle ère artistique dans laquelle nous sommes, semble-t-il, plongés : la postmodernité².

On voit ainsi quelques-unes des avenues et impasses théoriques auxquelles le chercheur préoccupé des questions interculturelles en littérature est confronté, d'autant plus que nous avons omis de discuter des théories qui pointerait vers les récepteurs du texte, plutôt que sur ses encodeurs. Il y a sûrement fort à dire sur les rapports interculturels, si on les situe sur le plan de l'axe de communication, particulièrement au théâtre (Pavis). Ce n'est cependant pas ce que le présent article se propose de faire. Mêlant les postulats des théories du discours social, de l'intertextualité et de l'interculturalité, il cherchera plutôt à comprendre le mouvement du passage d'une culture, d'un discours, d'un texte et d'une voix à l'autre, tel que ce passage trouve, dans *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, une forme signifiante qui lui est propre.

Il y sera abordé, d'une part, le travail de transposition et, d'autre part, la digestion comme métaphore de cette transposition, de ce passage. Plus concrètement, on analysera la première pièce qu'ait écrite Wajdi Mouawad, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* (créée en 1998), dans ses rapports intertextuels à son hypotexte, *L'asile de la pureté* (1953) de Claude Gauvreau³, non pas sur le plan de l'intertextualité narrative⁴ des deux fables⁵, mais en fonction du traitement par le texte second de ce qui était posé et imposé dans un texte premier. Ce traitement sera comparé à une digestion relevant autant de la poétique que de la sémiotique des pièces, qui fait en sorte que le discours culturel du premier est traversé, digéré par le second en fonction d'une thématique de l'oralité et des orifices.

Les ingrédients

Écrite en 1956, *L'asile de la pureté* a été jugée injouable par Jean Gascon et n'a pas été montée. La pièce a pourtant été présentée au Théâtre du Nouveau Monde en 2004, le verdict de Jean Gascon ayant vraisemblablement été renversé par le fait que, désormais, la société québécoise est spectatrice non pas de sa propre représentation, ce qui aurait pu être choquant à l'époque, mais de la représentation d'une société, d'une culture passée, la culture canadienne-française. Ainsi, *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes* entretient, par l'entremise de *L'asile de la pureté*, un rapport interculturel particulier à la culture québécoise en raison de ce décalage temporel et culturel entre les cultures québécoise et canadienne-française traditionnelle.

La pièce de Mouawad, bien qu'elle s'adresse à un public québécois « moderne », présente quelques traces de cette société traditionnelle. Il faudrait toutefois se demander si la société traditionnelle représentée n'y est pas amalgamée à la société canadienne-française ou si c'est tout bonnement la tradition et le fait traditionnel qui y sont attaqués. Le premier acte des deux pièces présente un environnement similaire : un voisinage rassemblé pour papoter. Dans *Willy Protogoras*, tous sont postés à leur balcon. Il est difficile de ne pas penser, par métonymie, à l'importance des balcons, perrons et parvis d'église dans la sociabilité canadienne-française de l'époque de Gauvreau. Lorsque Willy crie : « Depuis une éternité déjà, vous faites vos rêves à la dimension de vos balcons, rectangulaires et exigus » (Mouawad, 49), il est légitime de se demander à qui il s'adresse vraiment. S'adresse-t-il à ses contemporains et concitoyens du Liban (pays qu'il a quitté) ou à ceux d'ici (Québécois toujours mesquins) ou reprend-il, seulement pour leur faire écho, les paroles que Gauvreau adresse à la société de son temps? L'incertitude permet l'hypothèse selon laquelle le discours véhiculé dans *Willy Protogoras* mélange trois cultures et deux temps, le Canada français, le Québec et le Liban, hier et aujourd'hui, et qu'il est de ce fait impossible de déceler dans la pièce un discours culturel ciblé.

Bref, dans le rapport intertextuel que *Willy Protogoras* entretient avec *L'asile de la pureté*, il n'y a pas translation d'une culture à l'autre, mais bien assimilation, digestion d'éléments de cultures diverses. Une étude des noms de *Willy Protogoras* et de *L'asile de la pureté* fait voir le caractère composite des origines et des références culturelles des deux pièces. Dans l'onomastique de *L'asile de la pureté*, sont connotés les catholiques (Jane Rameau), les Juifs et les aristocrates français (Abraham de Turelure), le Canada français et l'Europe de l'Est (Fortunat Leszwick). On y trouve aussi une allusion à la littérature universelle (Cyrano de Bergerac et Don Quichotte) et, finalement, par autotélisme, le nom de l'auteur lui-même (Claude Gauvreau). Dans l'onomastique de Mouawad, Protogoras renvoie aux Grecs, par l'intermédiaire de Platon; Philisti-Ralestine évoque les Philistins bibliques et la Palestine. Hakim Mahkhoum, Ghassane Mahbousse, Noha Em Naim sont

des noms à consonance arabe, mais pourraient être inventés. Nelly et Willy, de même que Jane, sont des prénoms anglais et Maxime, Francine, Catherine de même que Jeannine, des prénoms français, mais dont la finale en *-in* et en *-im* rappelle les noms arabes. Rémillard Erefel porte un nom de famille québécois en verlan (Lefèvre) et Renée-Claude Rima, un prénom arabe en verlan également (Amir). Cet embrouillamini référentiel trouve son illustration parfaite dans le patronyme d'Astrid Machin. À l'instar de Stéphane Lépine (1994 : 80-87), on peut penser que les deux auteurs possèdent un *dramatis personae* semblable, c'est-à-dire que l'onomastique opère une digestion référentielle et poétique.

La nature digestive de l'hybridité onomastique chez Gauvreau est révélée par le nom de son héros. « Marcassilar » indique, par paronomase, la mâchoire, la marque laissée par la morsure, les maxillaires et la carcasse, comme pour signifier la voracité et la déglutition. La poétique digestive de l'onomastique gauvréenne caractérise toute sa poétique qui, selon Pierre Popovic, « est l'art d'accommoder les restes » (1992 : 287). De même, Wajdi Mouawad récupère-t-il non seulement certains éléments textuels et culturels de la pièce de son prédécesseur, mais également la poétique digestive de Gauvreau afin de créer, lui aussi, une matière nouvelle, selon une généalogie évoquée dans sa préface à *Willy Protagoras* :

À Gauvreau, et à la mise en scène d'Yves Desgagnés [de *L'asile de la pureté*], je dois d'avoir trouvé une structure qui m'a permis d'articuler ma colère. Ainsi, les deux premiers actes de *Willy...* sont construits exactement sur le même modèle que *L'asile de la pureté*. Or, si déjà dans le troisième acte je commençais à prendre mes distances, le quatrième et le cinquième sont nés de ma rencontre avec ma première pièce. Avec l'écriture (Mouawad, 7).

L'asile de la pureté ne serait pas rendue dans *Willy Protagoras* telle qu'elle y était entrée. Il y a eu traversée et transformation, c'est-à-dire digestion. Bien plus que la fable, c'est la digestion de la « structure » de *L'asile de la pureté* qui est reprise dans *Willy Protagoras*. Que résulte-t-il de cette digestion dans les éléments culturels du titre, du héros et du récit de *Willy Protagoras*?

Le transit

Chez Gauvreau, le titre *L'asile de la pureté* connote le martyr catholique, dans l'acception religieuse des termes « asile » et « pureté », cela évidemment étant renforcé par le jeûne que s'inflige Donatien Marcassilar, auquel on demande pour quelle raison il jeûne. Un ami veut faire croire que c'est par athéisme. Même si l'existence de Dieu était ainsi niée, le martyr canadien-français n'en reste pas moins dans un paradigme religieux⁶, alors que la cause du martyr est politique dans la culture arabe. Aussi, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* serait-il le pendant du terroriste arabe. Il y aurait donc un certain amalgame

dans le titre, un passage intertextuel par le biais de l'assimilation interculturelle du « martyr » canadien-français de Gauvreau à celui du « terroriste » arabe de Mouawad.

Étant donné l'importance du martyr dans l'action politique arabe comme l'institution du jeûne du Ramadan chez les musulmans, on peut penser que Wajdi Mouawad a utilisé la possibilité structurelle de rattacher le personnage du martyr chez Gauvreau à la culture arabe. De fait, Willy, écrit Mouawad, c'est la rencontre de Donatien Marcassilar et du général Aoun, lequel « s'était barricadé dans le Palais présidentiel et menait la lutte contre l'armée syrienne et les milices libanaises qui le soutenaient. L'un dans l'autre, Willy Protagoras m'est tombé dessus, et tout est sorti » (Mouawad, 6). Dans ce commentaire, se lit le processus intertextuel et interculturel de mélange (« l'un dans l'autre »), de transformation et de déjection (« et tout est sorti ») à l'œuvre chez Mouawad.

Cette structure digestive se lit encore dans le changement d'état de la matière du récit. Si l'histoire familiale des Protagoras rejoue une situation politique⁷, il serait toutefois faux de dire que *Willy Protagoras* reproduit fidèlement une situation arabe, car un discours de l'Occident sur le Liban et, de façon plus globale, sur la situation politique au Proche-Orient, y est assimilé et reproduit : « Assad Protagoras a interdit, et ce, très tôt ce matin, l'accès à la cuisine à tous les membres de la famille Philisti-Ralestine. Willy Protagoras emboîta le pas à son père et barra le chemin des water-closets. » (Mouawad, 21) Dans le compte rendu qu'il donne aux voisins, Astrid Machin reprend le ton du journal télévisé. Et l'ensemble des personnages voisins commentent, à l'instar de la communauté internationale : « Oh! Épouvantable! Affreux! Condamnable! » (*ibid.*).

La pièce de Mouawad fait aussi écho au discours de l'Occident, au parasitage médiatique de la crise politique au Moyen-Orient. On y entend les discours des deux belligérants, les invectives qui viennent des deux côtés, auxquelles viennent s'ajouter les harangues de Willy.

Les bouches

D'autres voix, d'autres langues se font entendre dans *Willy Protagoras*. D'abord la langue de Jane Jarry, qui parle anglais et parfois russe (mais le texte est écrit en français), qui surtout parle une langue poétique, lyrique. « Jane Jarry. (*en russe*). I love you and... Mais un gémissement jaillit de ma poitrine, comme si dans mon cœur la plus vibrante corde s'était brisée! » (Mouawad, 18) Son personnage est particulièrement intéressant, d'un point de vue discursif, du fait qu'il incarne un lieu de passage entre *Willy Protagoras* et *L'asile de la pureté*. D'abord Jane est le prénom que porte également Jane Rameau, la beauté

vivante de *L'asile de la pureté*, celle que Donatien va embrasser. Jarry est le nom d'un auteur de théâtre nommé dans *L'asile*⁸ et dont le « Merdre! » inaugural semble avoir eu une influence sur *Willy*. Ensuite, Jane partage avec Donatien Marcassilar un lyrisme et un mélange des langues qui fait de sa bouche une autre Babel, un lieu interculturel. Finalement, parlant russe dans un sous-texte français, on peut s'imaginer qu'elle parle une langue gutturale assez proche en sonorité de l'exploréen, des « borborygmes » (Godin, 1971 : 9) de Claude Gauvreau.

La langue de Claude Gauvreau est utilisée par Ulie Char Philisti-Ralestine plus encore que par Jane Jarry. Là encore, on peut déceler des traits du français et de l'arabe mâchés ensemble pour simuler l'exploréen gauvréen. « J va vos ixtarmné! Ahhh! Bianca, bianca, balahh moech boézboés, ratamn ta guala da lituh bougirtrude fricataride. Hutu hurtubiz zakrian bougigiok liminogoryk plutotioner. » (Mouawad, 40) L'accent étranger s'entend dans « J vas vos ixtarmné » (« Je vais vous exterminer »), ce qui à nos oreilles occidentales peut sonner barbare, mais qui a la sonorité de la langue exploréenne, qui sonne plutôt comme une langue martienne et qui pourrait tout aussi bien figurer l'arabe entendu ou imité par une oreille ou une bouche étrangère. Ce qui est restitué de l'exploréen, c'est une sémiotique organique, corporelle, l'expulsion de sons qu'on doit, dans le cas d'Ulie Char Philisti-Ralestine, rattacher à son besoin de « chier » : « te dis que je veux crier, palper, vider, chier! » (Mouawad, 41)⁹.

La polyphonie dans *Willy Protogoras*, renvoie à l'interdiscursivité Orient-Occident, liant l'auteur de *Willy Protogoras* et celui de *L'asile de la pureté*, qui passe par l'oralité, la voix de la télé, la voix de Jane Jarry et celle d'Ulie Char, toutes voix qui reprennent, dans une perspective aussi bien intertextuelle qu'interculturelle, quelques sons et intonations du texte de Gauvreau. Cette polyphonie est d'autant plus marquée qu'on entend le Québec chanter « Mon beau Willy » empruntant la mesure de « Gens du pays », chanson qui se voulait révolutionnaire pour le Québec, mais qu'on ne chante qu'aux anniversaires.

Dans *L'asile de la pureté*, il existe une polyphonie associée à l'oralité, l'intertextualité et l'interculturalité, celles des voix de Cyrano de Bergerac et de Don Quichotte « repenté », les voix des côtés « optimiste » et « souffrant » (Gauvreau, 607) de l'héroïsme venues (à l'acte IV) parler à Donatien. La verve oratoire de Cyrano est prêtée à Donatien – des vers, des alexandrins lui sont mis en bouche. En doublant le discours de Donatien par celui de Cyrano (plagiant Rostand) ainsi qu'en inscrivant dans un paradigme buccal l'héroïsme de Cyrano de Bergerac et celui de Don Quichotte, Gauvreau semble indiquer que la littérature (l'intertextualité) est affaire d'oralité.

L'intertextualité et l'interculturalité des œuvres de Mouawad sont inextricablement liées et empruntent la voie de l'oralité, qui s'allie à une certaine annalité à l'intérieur d'un système de gestion des orifices des extrémités du système digestif.

Les excrétiens

Les titres, *L'asile de la pureté* et *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, relèvent d'un même paradigme, celui de la séquestration (« asile », « enfermé ») et d'une opposition entre « toilettes » et « la pureté ». Puisqu'il y a un renversement de la pureté vers les toilettes¹⁰, et d'autant plus que *Willy Protagoras* se veut plus « comique » que *L'asile de la pureté* qui a pour sous-titre « tragédie moderne en cinq actes » et dont le ton satirique prête à confusion¹¹, on pourrait penser que le deuxième texte est une parodie du premier, opérant un renversement du refus de manger à la volonté de « faire chier ». En fait, Mouawad reprend, par le personnage de Willy, la gravité des paroles de Donatien et propose plutôt une satire d'une situation politique en faisant de sa pièce un carnaval, une « fête de la nourriture et des excréments » (Kristeva, 1970 : 22).

L'aspect carnavalesque de la pièce de Mouawad se lit dans la mise en accusation critique, dans le comique, dans la pluralité des tons, mais aussi, et surtout, dans la profanation. Profanatoire, la pièce l'est sûrement dans l'abondance de « merde » proférés et de pipis exécutés sur scène, dans l'abondance des jurons de nature génito¹²-scatologique (« putain de bordel d'enculé d'enfoiré de merde »; Mouawad, 17) et aussi, dans une moindre mesure, religieux (« câlisse! », p. 36), reprenant par là le système de jurons québécois.

Ce côté profanatoire et scatologique s'inscrit dans une filiation : le théâtre français moderne inauguré par le « merdre » de Jarry, que l'on retrouve chez Claude Gauvreau. Les jurons et les imprécations de la pièce de Mouawad qui disent littéralement la déjection, doivent donc être compris dans le même système que celui des borborygmes de l'exploréen gavréen : il s'agit toujours d'excréments.

On peut se demander quelle est la nature de ce qu'il faut excréter, éliminer. On décèle, dans les deux pièces, une obsession pour la voix de la rumeur et de l'opinion publique¹³, oralité « venimeuse » contre laquelle Donatien et Willy tentent de se protéger en s'enfermant, qui dans « l'asile de la pureté », qui dans « les toilettes ». En effet, le lecteur de *Willy Protagoras* et de *L'asile de la pureté* n'a pas manqué de remarquer une fermeture, une volonté de contrôler les orifices comme autant de plaies ouvertes. Donatien Marcassilar refuse de manger (« les tissus de sa gorge se transformaient en plomb »; Gauvreau, 585) et

Willy est un agent de constipation dans la maison : « à penser simplement, cet enfant n'est pas normal, il empêche les gens de chier, c'est d'une indécence » (Mouawad, 34). Bref, selon une volonté de protection, les deux héros entendent contrôler ce qui passe entre leurs orifices¹⁴, voire obstruer les voies de l'ingestion et de la défécation.

Il y a, dans les deux pièces, un délire de persécution, une paranoïa (spécialement chez Gauvreau), une peur « que les hypocrites en [profitent] pour me bouffer les entrailles » (Gauvreau, 527). « J'ai voulu mourir pour être plus fort que les hyènes qui me voulaient bouffer le foie » (p. 563), est-il aussi écrit. La parole des autres est en effet perçue comme si elle venait de bouches malveillantes. Donatien refuse de manger pour se protéger des bouches dévorantes des « hyènes » et des « vampires » (p. 600), et il reproche à ces bouches de n'avoir « que des oreilles de bourgeois. Il faudrait des ouïes d'ange » (p. 547). C'est dans cette même perspective, de persécution et d'excrétion, qu'il faut comprendre « l'ultime agronomotte des soupirs d'agonie – alas – splott – ippo – it – appott – plott – klott » du poème récité par Donatien : les bruits de ce vers exploréen sont autant de cris d'étouffement, voire des rots (ainsi que semblent le suggérer les finales en –ott), comme si quelque chose de nuisible devait être éructé.

Dans *Willy Protagoras*, il s'agit aussi de recracher, de ne pas laisser entrer ce qui a été entendu : « Potineurs! Vous me faites vomir! » (Mouawad, 15) Aux on-dit, plutôt qu'un refus de manger, Willy oppose le cri et le vomi, version concrète du cri. Il s'agit en effet, d'un côté, d'obstruer, et de l'autre, de vitupérer, de faire chier. Willy, encore plus que Donatien, fatigué, harangue, attaque pour se protéger : « ici, je parle, je crie, mais personne ne me touchera » (p. 49). Il s'agit, par l'injure, les jurons, les imprécations et les invectives, de meurtrir l'autre en une salve oratoire, « salive de lucidité » (Gauvreau, 547), et, surtout dans le cas de *Willy Protagoras*, de la matérialiser en larguant sa famille et les Philistiniens dans leur propre « merde » (Mouawad, 82).

En vertu de toute la merde et des « merde! » qu'elle contient, la pièce de Mouawad est, de fait, plus « agressive » parce que plus déjorative que celle de Gauvreau. Faut-il y voir un passage de l'oral à l'anal? Ou plutôt doit-on lire dans ces deux pièces la primauté, dans le lieu des orifices, de l'aspect organique sur la rhétorique comme pour rejeter la « culture » de la civilité, de même que pour refuser le contact avec les autres et avec la femme¹⁵?

Comme la rencontre sexuelle est elle aussi refusée (et, par conséquent, la paternité qui en résulterait), le seul rapport à l'autre dans les pièces de Mouawad et de Gauvreau est d'ordre intertextuel. Si l'intertextualité avait pour lieux communs une poétique digestive, une thématique orale et une sémiotique excrétoire, ce qui sort intact de la digestion de Gauvreau par Mouawad, c'est un même refus de l'indigeste, une même oralité qui crache, un même cri.

« L'art littéraire valorisé [...] s'enracine dans l'organique et le corporel [...] et ressort du chant, de la parole individuelle » (Popovic, 1992 : 293) – et du cri, peut-on ajouter au commentaire de Pierre Popovic sur la poétique gauvréenne, que l'on pourrait appliquer à Wajdi Mouawad, fondateur du théâtre Ô Parleur. Malgré la volonté de rendre, de renvoyer, de vomir, il y a dans « l'écriture charismatique » (Pierre Popovic) que partagent les deux dramaturges, une nécessité de se rallier, dans le primitivisme du cri, à une communauté d'êtres blessés. Avant « la rentrée du sujet dans l'ordre de la culture » (Cardinal, 1996 : 64), avant le langage, le cri se situe au stade le plus fondamental de la communication, fut-elle intertextuelle ou interculturelle.

Dans sa préface à *Willy Protogoras*, Mouawad écrit qu'à la lecture de Kafka, il a « troqué [sa] langue et [sa] peau, [sa] race et [son] corps, n'en conservant que le cri » (Mouawad, 5), pour affirmer : « Devenir tchèque à mon tour. Devenir juif moi aussi » (*ibid.*); on voit comment l'interculturel « poursuit » toujours l'intertextuel et comment le cri dépasse les deux problématiques. Bien que Mouawad parle ici de Kafka, c'est le même cri qui est repris de Gauvreau. En dépit du temps passé et des nationalités, l'urgence d'un cri passe d'un auteur à l'autre. De ce fait, c'est dans le cri projeté, « jappement à la lune », que l'auteur et son alter ego (le personnage artiste) espèrent trouver leur communauté.

Ainsi, Willy se défenestrant, reprend le « cri d'amour » (Mouawad, 89) et le « cri de résistance » (Gauvreau, 589) lancés par Donatien. Plus encore qu'une simple transposition interculturelle, le rapport intertextuel de Gauvreau à Mouawad doit s'entendre dans le relais des voix, dans le cri repris d'une bouche à l'autre. Tout en digérant le texte de Gauvreau, tout en y mêlant un certain nombre d'éléments culturels qui lui étaient évidemment étrangers, Mouawad répond en écho au cri de Gauvreau.

« Combien m'ont imité? » (Gauvreau, 564) demande Donatien Marcassilar en parlant des jeunes poètes. Sans pouvoir répondre à cette question, on peut toutefois affirmer que Mouawad reprend le cri de Gauvreau, reprend son texte et sa vie, allant jusqu'à inscrire des éléments de sa biographie dans sa pièce, son exigence de la peinture chez Willy et, bien sûr, son suicide final, sa défenestration. Mais il ne saurait être question –, dans cette imitation, pour le dire grossièrement – d'un auteur canadien-français remis au goût du jour par un auteur libanais, migrant ou néoquébécois. Ni parodie ni pastiche, cette imitation peut être comprise comme une digestion, une assimilation, mais elle s'entend aussi dans l'écho au cri premier, au cri primal.

En conclusion nous clamons ces mots prophétiques d'Antonin Artaud : « Et cela sera tout près d'un grand cri, d'une source de voix humaine, une seule et isolée voix humaine, comme un guerrier qui n'aurait plus d'armée. » (1964 : 228) Ils évoquent ce qui résiste à l'analyse intertextuelle ou interculturelle tant est primitif le cri, mais cela paradoxalement,

permet de comprendre l'oralité ainsi que la proximité de deux grands dramaturges québécois et de leurs textes, de *L'asile de la pureté* et de *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*.

Notes

1. Pour le dire autrement, l'*Ulysse* de Joyce emprunte une forme et une fable à *L'Odyssée* d'Homère : c'est le rapport intertextuel. Mais l'*Ulysse* et *L'Odyssée* font aussi se rencontrer l'Irlande de Joyce et la Grèce d'Homère, ces deux pays, leurs deux cultures et, en dépit d'une relation de filiation, leurs deux traditions littéraires.
2. Comme le signale Pierre Nepveu, « ce n'est d'ailleurs pas par hasard que les concepts de métissage et d'hybridation apparaissent comme [*sic*] si importants tant pour la transculture que pour la postmodernité en général. On peut y voir un certain culte de la confusion » (1989 : 29).
3. Les renvois à ces deux éditions se feront, précédés par le nom de l'auteur, dans le corps du texte.
4. On peut cependant relever quelques analogies : le départ inaugural (exil de Nelly et mort d'Édith), le décompte des jours (de séquestration et d'inanition), le souper final (où l'on se joue du personnage principal, qui a abandonné sa cause) et l'importance du texte des personnages secondaires, vautours.
5. Voici le résumé comparé des deux fables : Willy Protagoras s'enferme dans les toilettes pour obliger la famille Philisti-Ralestine à quitter l'appartement de ses parents. Avant lui, dans *L'asile de la pureté*, Donatien Marcassilar avait décidé de jeûner, de se « désincarner » après le suicide d'Édith Luel, son aimée. Tous deux, Willy et Donatien, reçoivent la visite de leurs proches et moins proches qui essaient de les convaincre de renoncer, de sortir des water-closets ou de manger. Willy Protagoras sortira lorsque son ami Abgar sera mort. Donatien Marcassilar s'en ira manger lorsque l'auteur de la pièce, Claude Gauvreau, sera venu sur scène le lui commander.
6. Tout un réseau de signes est d'ailleurs déployé pour connoter le religieux, mais surtout le rituel, le sacré : de la « désincarnation » (Gauvreau, 556) à la crucifixion (« On me crucifie », p. 576) de Donation en passant par la bénédiction à Fabrice Sigmond jusqu'à la dernière (s)Cène. Christique, Donatien l'est sûrement : il affirme mourir « pour nier la putréfaction » (p. 546). Il est marial aussi. Fabrice Sigmond lui dit (on entend le « Je vous salue Marie ») : « Vous portez dans vos entrailles la pureté. » (p. 562) Il serait peut-être possible d'établir un lien intertextuel et transculturel entre les deux œuvres sur la base de la religion, par le truchement de la figure du Christ, « le personnage que j'aime le plus » (Wajdi Mouawad, cité par Diane Godin, 1999 : 99).
7. De ce passage du plan politique au plan familial, un lexique demeure : on parle de « réfugié » (Mouawad, 22), de « retranchements » (p. 21), de « cessez-les-coups » (p. 25) et d'« entente » (p. 22), sans compter la pétition des gens de l'immeuble pour que cesse l'occupation. Il s'agit, comme dans une guerre intestine, d'une histoire « qui n'en finit plus » (p. 23).

8. Claude Gauvreau, le personnage, s'adressant à Donatien : « Ne prends pas tout au tragique. Je leur ai parlé de Don Quichotte, de Cyrano, de Gassendi... Je peux leur parler de René Crevel, de Borduas, d'Isadora Duncan, de Rimbaud, de Jarry, de Chatterton... N'est-ce pas assez pour une seule soirée! » (Gauvreau, 601-602)
9. Nous reviendrons plus loin sur la poétique excrétoire dans les pièces.
10. L'ouverture des pièces opère elle aussi un renversement : « la fraîcheur du temps est agréable » (Gauvreau, 506) devient, chez Mouawad, « il fait un temps dégueulasse » (Mouawad, 13).
11. « Aucun de tous ces personnages n'est caricatural » (Gauvreau, 608), est-il écrit dans les didascalies, comme pour contredire le caractère emphatique du texte, et la pièce se termine sur deux questions qui font s'opposer les régimes noble et satirique : « Comédie? Tragédie? [...] Progrès? Trahison? » (p. 604) Chez Mouawad, la question ne se pose pas : l'intrication du comique et du tragique s'inscrit plutôt dans une filiation shakespearienne, dont il faudrait, par ailleurs, étudier la teneur dans l'œuvre. (Les références à Hamlet sont nombreuses dans *Littoral*. Dans *Willy*, nous avons repéré : « C'est toi, mon père, qui me parle [*sic*] à travers cette porte? » (Mouawad, 32) qui pourrait peut-être évoquer, avec ironie, l'apparition de son père au prince du Danemark.)
12. Il est intéressant de noter que la seule mention du Liban, dans la pièce de Mouawad, est contenue dans une insulte lancée à Catherine Octobre : « Renée-Claude Rima. [...] Gramahuche-lui le trouffignon, à cette Libanaise de Rancœur!! Hakim Makhoum. (*à Noha*) Catherine Octobre est libanaise?! Noha Em Naïm (*à Hakim*). Mais non, crétin! C'est une façon, une manière de nommer les lesb... » (Mouawad, 26) La seule référence à la culture de l'auteur est en quelque sorte profanée par la nature de l'insulte en même temps qu'elle brouille la nationalité du conflit (« Catherine Octobre est libanaise? »).
13. Donatien Marcassilar s'inquiète : « Que dit-on de moi dans la ville? » (Gauvreau, 533) Willy prévoit quant à lui qu'« on dira les pires insanités » (Mouawad, 49), ce qui semble, selon les propos des autres, se vérifier.
14. Ce contrôle des passages et orifices, nous pouvons le lire aussi dans la circulation entre les pièces des deux maisons. Combien d'entrées et de sorties, permises ou forcées, de personnages dans la chambre de Donatien Marcassilar (qui doit pourtant connoter « l'isolement moral »; Gauvreau, 522) comme devant « la fameuse porte derrière laquelle est caché Willy Protagoras » (Mouawad, 56) et dans l'appartement (ouvert) de ses parents.
15. Car il y a, dans les deux pièces, une abstinence, un refus du génital. Dans les deux pièces, la femme est morte ou imaginaire; dans les deux cas, idéalisée et intouchée. En fait, il serait plus juste de dire que la femme est incorporée, selon le processus « oral-cannibalique » pointé par Maria Torok (2001 : 229-251). En portant le souvenir ou l'image d'une femme en eux, Donatien et Willy se font en quelque sorte androgynes et refusent qu'une autre femme entre en eux. (L'abstinence et l'inanition sont de fait explicitement liées dans le discours de Donatien.)

Bibliographie

- ABRAHAM, Nicholas, et Maria TOROK (2001), « Maladie du deuil et fantôme du cadavre exquis » (1968), *L'écorce et le noyau* (1987), Paris, Flammarion, p. 229-251.
- ANGENOT, Marc (1983), « Intertextualité, interdiscursivité, discours social », *Texte 189*, n° 2, p. 101-112.
- ARTAUD, Antonin (1964), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- CARDINAL, Jacques (1996), « L'oreille enchantée : le corps imaginaire de la parole chez Gauvreau », *Voix et images*, vol. 21, n° 3 (printemps), p. 520-543.
- GAUVREAU, Claude ([1953], 1971), *L'asile de la pureté. Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, p. 501-608.
- GODIN, Diane (1999), « Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 92, p. 99-110.
- GODIN, Gérald (1971), « Avertissement », dans Claude Gauvreau, *L'asile de la pureté. Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, p. 9-10.
- KRISTEVA, Julia (1970), « Préface à Mikhaïl Bakhtine », dans Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, p. 5-29.
- LÉPINE, Stéphane (1994), « Wajdi Mouawad, ou l'irruption de l'Autre », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 73, p. 80-87.
- MOUAWAD, Wajdi (2004), *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, éd. Pierre Fillion, Montréal, Leméac; Arles, Actes Sud.
- PAVIS, Patrice (1990), *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti.
- POPOVIC, Pierre (1992), *La contradiction du poème : poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Balzac.