

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Marie-Élaine Boucher

***L'hyper-théâtralité du personnage dans la dramaturgie
de Réjean Ducharme***

Mémoire de maîtrise soumis
au Département des littératures de langue française
à la Faculté des études supérieures des arts et des sciences
Université de Montréal

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Mme Élisabeth Nardout-Lafarge

Président-rapporteur

M. Gilbert David

Directeur de recherche

Mme Jeanne Bovet

Membre du jury



Copyright, Marie-Élaine Boucher, 2006

Marie-Élaine Boucher

***L'hyper-théâtralité du personnage dans la dramaturgie
de Réjean Ducharme***

Mémoire de maîtrise soumis
au Département des littératures de langue française
à la Faculté des études supérieures des arts et des sciences
en vue de l'obtention du diplôme de
Maîtrise ès Lettres

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Université de Montréal

Montréal, Québec

Décembre 2006

Copyright, Marie-Élaine Boucher, 2006

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	p. I
Résumé	p. II
Abstract	p. IV
Épigraphe	p. VI
Introduction	p. 1
1. Mon épopée ducharmienne	p. 5
2. Théâtralité et <i>hyper-théâtralité</i>	p. 6
3. Le personnage hyper-théâtral et le métadrame	p. 8
4. Corpus et méthodologie	p. 10
Chapitre I : Métadrame, héritage moderniste et dramaturgie ducharmienne	p. 12
1. Qu'est-ce que le métadrame ?	p. 13
2. La « transtextualité » du métadrame : intertexte parodique, hypertexte et architexte	p. 18
2.1. Alfred Jarry et le théâtre des guignols	p. 19
2.2. La théorie de la « Forme Pure » de S.I. Witkiewicz	p. 26
Chapitre II : Vers un théâtre hyper-théâtral et national : Don Rodrigue dans <i>Le Cid maghané</i> et Montcalm dans <i>Le marquis qui perdit</i>	p. 36
A) <i>Le Cid maghané</i>	p. 37
1. Métadrame et parodie	p. 37
1.1. Les éléments parodiques	p. 38

1.2.	Les éléments intertextuels et culturels	p. 44
2.	Vers un personnage syncrétique et hyper-théâtral	p. 46
2.1.	Don Rodrigue : le Cid québécois	p. 47
B)	<i>Le marquis qui perdit</i>	p. 49
1.	Métadrame et parodie	p. 49
1.1.	Un peu d'histoire : la conquête et ses conséquences	p. 51
1.2.	Montcalm, l'armée française et l'alcool	p. 55
1.3.	Les références intertextuelles	p. 57
2.	Vers un personnage syncrétique et hyper-théâtral	p. 58
2.1.	Le général Montcalm : un visage à plusieurs faces	p. 58

**Chapitre III : De la quête inespérée d'hospitalité à l'inattendu
désespoir : les personnages éponymes dans *Ines Pérée* et *Inat***

	<i>Tendu</i>	p. 61
1.	Le métadrame	p. 63
1.1.	Les éléments intertextuels et la « Bibliothèque Ducharme »	p. 64
2.	Une logique de l'accumulation : les dimensions actorielle, actantielle et onomastique du personnage	p. 65
2.1.	Qui sont Ines Pérée et Inat Tendu ?	p. 65
2.2.	Acteur, rôle et type	p. 66
2.3.	Les noms propres et les appellations diverses	p. 70
3.	Vers un personnage syncrétique et hyper-théâtral	p. 79
3.1.	L'héritage ubuesque dans l'univers ducharmien	p. 79
3.2.	La manie d'Ines et la mélancolie d'Inat : échos burlesques des types witkacéens	p. 80

Chapitre IV : Du simulacre au réel, du réel au simulacre : Roger et

Mimi dans <i>HA ha!</i>...	p. 87
1. Le métadrame	p. 89
1.1. Niveau architextuel	p. 89
1.2. Niveau intertextuel	p. 92
2. Vers un personnage synchrétique et hyper-théâtral	p. 93
2.1. La manie de Roger et la mélancolie de Mimi : recoupements witkacéens	p.93
2.2. Roger : figure revisitée et distorsionnée du poète romantique	p. 102
3. Roger, Mimi et « le pouvoir du jeu »	p. 104

Conclusion

1. <i>Hyper-théâtralisation</i> du personnage	p. 112
2. L'évolution du théâtre de Réjean Ducharme, en deux temps	p. 116

Annexe : Tableaux des connotations du nom propre

1. Ines Pérée	p. 120
2. Inat Tendu	p. 122

Bibliographie

p. 124

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier, en premier lieu, mon directeur de recherche, M. Gilbert David, pour sa patience, sa compréhension et ses judicieuses pistes de lecture lors de cette aventure ducharmienne. Travailler avec lui fut un immense honneur.

Je tiens aussi à remercier les membres du jury, formé de mesdames Élisabeth Nardout-Lafarge et Jeanne Bovet pour leur lecture attentive de ce travail.

Je remercie également ma famille et ma belle-famille pour leurs encouragements : Yan, ma douce moitié, France et Michel, mes parents, Léonard et Thérèse, mes beaux-parents, Caroline, ma sœur, Kassandra, mon petit trésor, et Marie-Ève, ma meilleure amie.

Je dédie ce travail à la mémoire de Rosaire Bédard. Je ne t'oublie pas : tu occuperas toujours une grande place dans mon cœur et dans mes pensées.

Résumé

Ce mémoire propose une étude des quatre pièces de Réjean Ducharme : *Le Cid maghané*, *Le marquis qui perdit*, *Ines Pérée et Inat Tendu* et *HA ha!...* L'analyse des fables tentera d'éclairer l'*hyper-théâtralité* ducharmienne inhérente par la présence d'un métadrame, ses revendications, sa filiation avec le théâtre-jeu d'Alfred Jarry et de Stanislaw Ignacy Witkiewicz ainsi que la « pluralité signifiante » à laquelle se prête cette dramaturgie par le biais du personnage. À cette fin, nous avons opté pour une approche sémiologique qui rendra compte de tous ces éléments.

Le premier chapitre traite des composantes théoriques du métadrame permettant, de cette façon, d'établir une généalogie entre le personnage ducharmien et ceux d'Alfred Jarry et de S.I. Witkiewicz. On y trouvera donc la description de la notion de métadrame ainsi qu'une analyse sur sa « transtextualité ».

Dans le second chapitre, nous nous attarderons sur les deux pièces non éditées de Réjean Ducharme : *Le Cid maghané* et *Le marquis qui perdit*. Nous aborderons, dans un premier temps, le métadrame desdites fables et ses revendications ; puis, nous analyserons la « pluralité signifiante » des personnages hyper-théâtraux Don Rodrigue (*Le Cid maghané*) et le général Montcalm (*Le marquis qui perdit*).

Le troisième chapitre, quant à lui, décrit l'univers métadramatique d'*Ines Pérée et Inat Tendu*. Nous reprendrons donc la notion de métadrame ; puis, nous procéderons à l'analyse des dimensions actorielle, actantielle et onomastique des personnages éponymes de la pièce, éclairant *de facto* la filiation entre ces deux protagonistes ducharmiens et ceux de Jarry ainsi que de Witkiewicz.

Enfin, le quatrième et dernier chapitre porte sur la fable *HA ha!...*, pour reprendre les termes de Gilles Marcotte, l'une des pièces les plus cruelles du répertoire québécois. On y retrouvera donc une étude sur l'architextualité du métadrame de ladite pièce ; par après, nous procéderons à l'analyse des personnages hyper-théâtraux Roger et Mimi. Ce qui nous permettra de faire un lien entre ceux-ci et les protagonistes de Jarry et de Witkiewicz.

Mots clés : Réjean Ducharme, dramaturgie québécoise, hyper-théâtralité, métadrame.

Abstract

This thesis presents a study on the four plays of Réjean Ducharme: *Le Cid maghané*, *Le marquis qui perdit*, *Ines Pérée et Inat Tendu* and *HA ha!...* The analysis of the fables will attempt to shed light on Ducharme's *hyper-theatricality* inherent by the presence of a metadrama, its claims, its filiation with the concept of theater-game of Alfred Jarry and Stanislaw Ignacy Witkiewicz and the "significant plurality" in which this dramaturgy lends oneself by the bias of the character. To this end we choose a semiotic approach that will render an account of all of these elements.

The first chapter explores the theoretic composites of the metadrama in order to establish a genealogy between Ducharme's characters and those of Jarry and Witkiewicz. We will find a description of the metadrama notion and an analysis of its "transtextuality".

In the second chapter, we will visit the two non published plays of Réjean Ducharme : *Le Cid maghané* and *Le marquis qui perdit*. First, we will touch upon the metadrama of the fables and its claims ; then, we will analyse the "significant plurality" of the hyper-theatrical characters Don Rodrigue (*Le Cid maghané*) and the General Montcalm (*Le marquis qui perdit*).

The third chapter describes *Ines Pérée et Inat Tendu's* metadramatical universe. Again, we will visit the metadrama notion ; then, we will perform an analysis of the actorial, actantial and onomastic

dimensions of the eponymous characters, bringing to light the relationship between Ducharme's two protagonists and the heroes of Jarry and Witkiewicz.

Finally, the fourth and last chapter probes the fable *HA ha!...*, to reiterate the words of Gilles Marcotte, one of the most cruel plays of Quebec's repertory. We will see or find a study on the architextuality of the metadrama in the play, afterwards, we will analyse the hyper-theatrical characters Roger and Mimi. This will allow us to make a link between Ducharme's two leads and the protagonists of Jarry and Witkiewicz.

Keywords : Réjean Ducharme, quebequer's dramaturgy, hyper-theatricality, metadrama.

ÉPIGRAPHE

L'indétermination du personnage, la faille fondatrice de la double énonciation, de la double parole, permettent au personnage de remplir son rôle de *médiateur* ; médiateur entre texte et représentation, entre écrivain et spectateur, entre sens préalable et sens ultime, il porte en lui-même la contradiction fondamentale, l'*insoluble question posée*, sans laquelle il n'y aurait pas de théâtre: la parole du personnage – parole derrière laquelle il n'y a aucune « personne », aucun sujet – contraint, par ce vide même, par l'aspiration qu'il crée, le spectateur à y investir sa propre parole.

Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, coll. « Essentiels », 1982, p. 112.

INTRODUCTION

Réjean Ducharme fait son apparition sur la scène littéraire québécoise dans les années soixante, en pleine Révolution tranquille, en étant publié par la prestigieuse maison d'édition française Gallimard. La Révolution tranquille, en tant que période d'accélération de l'Histoire au Québec, est en effet accompagnée par une transformation du nationalisme canadien français en un nationalisme québécois, un vif sentiment de confiance dans un nouveau Québec, modernisé, et le recours massif à l'État québécois comme moteur du changement tout à la fois dans les domaines social, économique et culturel. C'est aussi la période au cours de laquelle on observe une marche progressive vers un statut prédominant de la langue française. L'Histoire de cette société allait être réécrite, tout allait changer : la Grande Noirceur, qu'elle ait été un repoussoir commode ou une réalité vraie, était bel et bien révolue. L'Histoire est donc construite autant par les événements qui la déterminent que par les multiples perceptions qui nous sont données de ces événements.

Tout comme le mémoire de Lolita Boudreault¹, consacré au théâtre de Ducharme, le présent mémoire aura inévitablement à tenir compte des bouleversements engendrés par la Révolution tranquille, puisque le corpus étudié, l'entièreté des fables de Réjean Ducharme, conduit à une relecture de l'histoire du théâtre au Québec des années 1965 à 1980 : soit l'avènement d'un théâtre national et, en même temps, foncièrement

¹ Lolita Boudreault, *Sens et non-sens dans le théâtre de Réjean Ducharme*, Montréal, M.A. en littérature française, Université McGill, 1994, 182 p. Précisons que Boudreault ne traite que des pièces *Ines Pérée* et *Inat Tendu* et *HA ha!*...

théâtral². Ainsi, le discours de la dramaturgie de ces années se révèle celui d'une appropriation culturelle et identitaire qui se traduit par le rejet de ce qui aurait faussement représenté la société québécoise. Le néo-nationalisme s'oppose en tous points au nationalisme traditionnel et apparaît nettement revendicateur. Il ne s'agit plus uniquement de se défendre et de préserver des traditions séculaires, mais de s'affirmer et de créer un Québec nouveau. C'est également un nationalisme qui n'est plus seulement culturel, mais qui revendique le droit d'être un projet d'autonomie politique :

C'est à partir du projet politique centré sur la construction d'un État québécois moderne que la nouvelle élite au pouvoir va imposer sa propre conception du national – réduit aux frontières de cet État en construction et privilégiant même les « parlants français » – et proposer son schéma d'organisation du social où l'État québécois occupe la place centrale en remplacement d'une Église désormais délestée de ses tâches matérielles, en opposition à l'État fédéral par l'occupation active de ses propres champs de compétence, en suppléance d'une bourgeoisie francophone quasi inexistante et en confrontation avec une bourgeoisie anglophone largement dominante³.

En rejetant tout ce qui n'est pas spécifiquement québécois, la dramaturgie du Québec des années 1965 à 1980 entend légitimer son existence et sa spécificité, en plus de rendre indissociables les termes « nation » et « théâtre ». À l'instar de la Révolution tranquille, le théâtre québécois de ces années-là est perçu, selon L. Boudreault, comme un mouvement de démocratisation. Le théâtre est donc un espace concret

² Expression empruntée à Vsevolod Emilievitch Meyerhold (1874-1940) qui a été à la recherche d'un « théâtre théâtral », ni réaliste ni psychologique, impliquant l'activité du public conçu comme le « quatrième créateur ». Il précisa, dans ses ouvrages *Théâtre théâtral* et *Écrits sur le théâtre*, ses recherches sur l'élaboration d'un langage scénique par la décomposition ou le montage des éléments vocaux, sonores, rythmiques, plastiques et gestuels.

³ Réjean Peletier, *Partis politiques et société québécoise. De Duplessis à Bourassa, 1944-1970*, Montréal, Québec / Amérique, 1989, p. 226-227.

où la collectivité vient faire le point : c'est un théâtre « communautaire » traitant, entre autres sujets, de la famille et de l'aliénation culturelle qui englobent un « nous » homogène : « Par l'interdépendance que la dramaturgie instaure entre ses déterminations culturelles et artistiques, elle véhicule un message issu de la réalité d'un peuple, pour ce peuple⁴. »

Le spectateur est alors incité à participer à l'émergence de sa propre culture, puisque, selon Gilbert David⁵, le contexte de mutations socioculturelles de la Révolution tranquille conjuguées à l'émergence d'un néo-nationalisme va trouver un écho dans la pratique théâtrale :

[...], le théâtre s'affirme au point de devenir un référent essentiel de la culture québécoise moderne en voie de constitution. C'est que le théâtre, [...], a la faculté de donner à voir le monde tel qu'il va dans la chaude immédiateté de son expression, et qu'il peut, dans une période où la collectivité cherche à se redonner la parole et à s'affirmer, être une précieuse caisse de résonance de ses appels et de ses rêves [...]⁶.

Le théâtre de Réjean Ducharme participe à cet éveil, d'une part, parce que sa dramaturgie contribue à l'avènement du « nouveau théâtre québécois » et que, d'autre part, elle est une sorte de « laboratoire expérimental » de la théâtralité : ses fables exaltent le jeu, le travestissement et les faux-semblants.

⁴ Lolita Boudreault, *op. cit.*, p. 3.

⁵ Gilbert David, « Un nouveau territoire théâtral, 1965-1980 », dans Renée Legris, Jean-Marc Larrue, André-G. Bourassa et Gilbert David, *Le théâtre au Québec, 1825-1980*, VLB ÉDITEUR, 1988, p. 141-164.

⁶ *Ibid.*, p. 142.

1. Mon épopée ducharmienne

Ma première « rencontre »⁷ avec Réjean Ducharme s'est déroulée lors d'un cours de littérature au collégial. Nous n'avons pu discuter de cette lecture en classe, puisqu'à cette époque, la masse étudiante était sortie dans les rues afin de manifester contre la hausse des frais de scolarité que le Parti québécois cherchait à lui imposer. Par conséquent, le professeur a dû laisser tomber la lecture de *L'avalée des avalés* (1966), faute de temps. Ce fut tout un coup de chance pour moi, car après une soixantaine de pages lues, j'ai décidé d'abandonner la lecture du premier roman de Ducharme en me disant que cet auteur ne pouvait qu'avoir « un esprit tordu » !

Par la suite, lors de mes études universitaires, j'ai (re)découvert les écrits de Réjean Ducharme. J'ai lu tout ce que je pouvais lire de lui : ses romans, ses pièces de théâtre et ses scénarios de films. J'ai été renversée par son univers hermétique, ses étranges personnages – des enfants qui pensent comme des adultes (Bérénice Einberg, Mille Milles, Asie Azothé, etc.) et des adultes qui raisonnent comme des enfants (Roger, Don Rodrigue, André et Nicole Ferron, etc.) – ainsi que par ses prouesses linguistiques.

C'est à cette époque que ma perception de l'œuvre ducharmienne changea complètement. D'autant que la lecture des fables de Ducharme m'a profondément bouleversée. J'ai été médusée par la « cruauté » de

⁷ Une lecture, pour moi, est une rencontre avec un auteur et son imaginaire.

son théâtre. Je me devais donc de l'approfondir davantage. C'est la raison pour laquelle j'ai rédigé ce mémoire de maîtrise.

2. Théâtralité et *hyper-théâtralité*

Dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Jean-Marie Piemme⁸ définit la théâtralité comme le caractère de ce qui se prête adéquatement à la représentation scénique. Au sens le plus large, la théâtralité, selon lui, se localise dans toutes les composantes de l'activité théâtrale et, en premier lieu, le texte. On dira par exemple d'un texte dramatique qu'il contient une certaine théâtralité parce qu'il se présente sous une forme dialoguée. Ainsi, il s'oppose au roman, à l'essai ou à la poésie. La forme dialoguée suppose la mise en présence de forces diverses qui tantôt s'allient, tantôt s'opposent sur la base d'un objet commun. Il y a présence d'une théâtralité forte dans un dialogue lorsque celui-ci se constitue à partir d'un certain nombre d'enjeux qui, par lui, deviennent visibles pour les spectateurs. Cependant, il faut y ajouter l'existence d'une manière spécifique de travailler la langue, une sorte de « théâtralité langagière ».

Comme le théâtre relève de l'art de la tromperie et de la persuasion, et qu'il ne vit que de faux, mais de faux constamment produit par le réel, ne serait-il pas plus juste alors, dans cette optique, d'utiliser le terme d'*hyper-théâtralité* qui supposerait non seulement fiction, fabrication mentale d'une identité, d'une fable, d'un costume, d'une gestuelle, d'une

⁸ Jean-Marie Piemme, « Théâtralité », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Tome II, Paris, Larousse-Bordas, coll. « In Extenso », 1998, p. 1614-1616.

manière spécifique de travailler la langue qui creusent, par toutes leurs marques d'altérité, la distance qui sépare le récepteur de l'émetteur, mais aussi une figurabilité⁹ inscrite dans le système même du texte, par exemple à travers la manifestation de procédés métathéâtraux.

Nous avons élaboré cette hypothèse en abordant l'œuvre théâtrale de Réjean Ducharme. Le théâtre de l'auteur québécois est un grand jeu, une grande foire qu'il n'y a plus moyen d'arrêter : l'imaginaire s'emballe. Nous avons constaté qu'à l'intérieur de la fable ducharmienne, plusieurs indices révèlent la présence d'un *autre* drame : un *métadrame*, pour emprunter le terme à Jean-Pierre Sarrazac¹⁰. La « transtextualité » du métadrame ducharmien nous semble correspondre généalogiquement à deux univers distincts mais complémentaires : soit l'univers du Père Ubu d'Alfred Jarry et la théorie de la « Forme Pure » de Stanislaw Ignacy Witkiewicz.

Ces correspondances ajoutent aux textes dramatiques de Ducharme une charge de théâtralité additionnelle qui s'inscrit dans la génétique même des textes : se précise alors une sorte d'« A.D.N. » textuel qui nous permet de dévoiler la généalogie de quelques-uns des personnages dans les quatre fables ducharmiennes. En plus du métadrame inhérent aux pièces de Ducharme, l'hyper-théâtralité est présente dans plusieurs

⁹ Patrice Pavis, « Figuration », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor / Éditions sociales, 1987, p. 170 : « [La *figurabilité* ou la *figuration*], [a]u théâtre, c'est la manière de représenter visuellement ce qui ne l'était tout d'abord pas : en montrant un décor, campant un personnage, suggérant un état psychologique, la mise en scène prend des options sur l'interprétation de la pièce et sur l'émergence de *fantasmes* visuels. »

¹⁰ Jean-Pierre Sarrazac, « Métadrame », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, Paris, Centre d'études théâtrales, Institut d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, Université Paris III, coll. « Études théâtrales », 2001, p. 65-67.

composantes de son écriture : la langue, les personnages, les costumes, la gestuelle, etc.

3. Le personnage hyper-théâtral et le métadrame

Comme nous allons chercher à le montrer dans le présent mémoire, le métadrame entraîne une profonde mutation dans la structure du personnage. Nous allons ainsi nous pencher sur certains personnages ducharmiens en tant que sujets de l'énonciation et figures emblématiques de l'hyper-théâtralité. Élément primordial de l'écriture théâtrale, le personnage est structurellement lié à la mimésis, qui, elle, relève des rapports entre la fiction et la réalité sur la scène :

Le personnage peut être une sorte d'oxymore vivant, le lieu de la tension dramatique par excellence, du fait même qu'il est l'union par métaphore de deux ordres de réalités opposées¹¹.

Toujours en décalage par rapport au réel¹², selon Robert Abirached, le personnage est en attente de substantialisation, par définition même : « [...] il préexiste à l'interprétation de l'acteur, et il lui subsiste¹³. » Plus près du type que de l'individu, de par l'écriture qui le constitue, le personnage trouve son support tant dans sa conformité à une vraisemblance générale - dont les caractéristiques varient selon les époques et les sociétés – plus ou autant que dans les détails d'une soi-disant personnalité.

¹¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, coll. « Essentiel », 1982, p. 99. Pour Ubersfeld, le personnage est issu de la fiction du texte dramatique et de la réalité charnelle du comédien lors de la représentation scénique.

¹² Robert Abirached, « Personnage », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Tome II, Paris, Larousse-Bordas, coll. « In Extenso », 1998, p. 1268 : « [P]lus grand ou plus petit, selon qu'il s'agit de tragédie ou de comédie, que des êtres de la vie. »

¹³ *Idem*.

Cependant, Réjean Ducharme fait éclater l'unité du personnage en tentant de supprimer, dans son théâtre, les anciens modes de pensée qui présupposent qu'il doit exister, sur la scène, une vérité générale et une essence constante quant à la nature humaine. Ainsi, le propre du théâtre ducharmien n'est pas de reproduire le réel, mais bien de remettre en cause les lois socialement et politiquement admises de la figuration. Cette remise en question des valeurs reçues nous permet d'aborder le personnage comme un signe foncièrement théâtral, en le reliant généalogiquement aux personnages dysfonctionnels des fantoches de Jarry et des énergumènes witkacéens.

Nous allons chercher à démontrer, dans le présent mémoire, que la « transtextualité » du métadrame ducharmien est directement liée à l'univers d'Alfred Jarry et à sa conception du personnage comme d'« une abstraction qui marche », c'est-à-dire d'un pantin grossier baignant dans l'immoralité ; et à la théorie de la « Forme Pure » de Stanislaw Ignacy Witkiewicz qui est associée à une exagération absurde de la parole et du geste des protagonistes, rappelant ainsi davantage la marionnette. L'univers théâtral de ces deux dramaturges européens nous permet donc une relecture de quelques-uns des personnages de Ducharme, à travers les composantes d'une figurabilité qui, elle, est pourvue d'une « pluralité signifiante » syncrétique et hyper-théâtrale dudit personnage : soit par la gestuelle, la « parlure », les costumes, les comportements, etc.

4. Corpus et méthodologie

Nous proposons d'analyser les quatre fables dramaturgiques de Réjean Ducharme par l'étude sémiologique de quelques-uns des personnages : Don Rodrigue (*Le Cid maghané*), le général Montcalm (*Le marquis qui perdit*), Ines Pérée et Inat Tendu (*Ines Pérée et Inat Tendu*), ainsi que Roger et Mimi (*HA ha!...*).

Toute sémiotique relève d'une théorie de la production et de la communication de la signification ou sémiotique générale. Elle repose sur une conception du discours entendu comme *totalité signifiante*. Son objectif premier est la construction d'une grammaire capable d'assurer l'analyse des textes appartenant au domaine empirique qu'elle se doit de définir.

Bien que la sémiotique théâtrale ne soit pas clairement définie, son intérêt, selon Anne Ubersfeld, est de montrer l'activité théâtrale comme constituant des systèmes de signes qui n'offrent de sens que les uns par rapport aux autres. La tâche d'une sémiotique théâtrale est moins d'isoler les signes que de constituer avec eux des ensembles signifiants et de montrer comment ils s'organisent. La sémiotique doit donc interroger le discours dans ce qu'il a de « construit » pour décrire un certain nombre d'opérations qui en déterminent le sens.

Par conséquent, nous tenterons, par l'étude sémiologique de certains protagonistes ducharmiens, de cerner les composantes de cette figurabilité qui les caractérisent par le biais de quelques isotopies, telles

que la fuite dans l'ivresse, le dérèglement des comportements et la grossièreté du propos. Afin d'observer cette « pluralité signifiante » du personnage, nous avons imposé à notre analyse le cheminement d'un spectateur virtuel, qui est défini par Lolita Boudreault, comme celui qui crée des réseaux avant de chercher un sens à ce qu'il perçoit.

Notre mémoire comprend quatre chapitres. Le premier traite de la notion théorique de métadrame et en illustre les caractéristiques à partir des univers dramatiques d'Alfred Jarry et de Stanislaw Ignacy Witkiewicz. Le second traite des personnages de Don Rodrigue et de Montcalm, respectivement dans les pièces *Le Cid maghané* et *Le marquis qui perdit*. Le troisième aborde les deux personnages éponymes d'*Ines Pérée* et *Inat Tendu*, et le dernier, de Roger et Mimi dans *HA ha!...* À l'intérieur de chacune des pièces à l'étude, nous examinerons d'abord le métadrame et sa « transtextualité », pour ensuite analyser ses revendications. Ceci nous permettra, entre autres choses, d'élaborer la généalogie de certains personnages ducharmiens. Puis, nous traiterons de la figurabilité de ces protagonistes comme d'un signe tout à la fois synchrétique et hyper-théâtral.

CHAPITRE I

Métadrame, héritage moderniste et dramaturgie ducharmienne

Dans le présent chapitre, nous nous pencherons sur la notion théorique de métadrame, ses implications et ses revendications. En premier lieu, nous expliciterons le concept de métadrame, défini par Jean-Pierre Sarrazac, et ses incidences. Ceci nous permettra, dans un deuxième temps, de l'inscrire dans le répertoire de la « transtextualité ». Cette « transtextualité » du métadrame, présente dans la dramaturgie de Réjean Ducharme, reliera l'univers de l'écrivain québécois et ses personnages aux guignols d'Alfred Jarry et aux énergumènes¹ de Stanislaw Ignacy Witkiewicz.

1. Qu'est-ce que le métadrame ?

Dans *Poétique du drame moderne et contemporain*², Jean-Pierre Sarrazac définit le métadrame par rapport à la fable et aux procédés métathéâtraux que l'on retrouve dans la pièce *Six personnages en quête d'auteur* (1921), de Luigi Pirandello. Ce drame met en scène le geste le plus paradoxal qu'un dramaturge puisse accomplir : le refus de faire vivre ses personnages. En refusant droit de cité à ses protagonistes et en exaltant du même coup leur esprit de résistance, l'écrivain italien, selon Sarrazac, traite le drame par la *prétérition* : « feindre de ne pas vouloir dire ce que par ailleurs on dit très clairement ». Le drame refusé débouche sur un drame réinventé. Quoique Pirandello précise, sur le

¹ Nous utilisons le terme d'« énergumène » non pas dans son sens étymologique : « Qui est possédé du démon », mais bien dans son sens analogique : « Personne exaltée qui agit et parle violemment ». Cependant, à cette idée d'exaltation violente s'ajoute, chez Witkiewicz et Ducharme, celle de la sotie.

² Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, Paris, Centre d'études théâtrales, Institut d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, Université Paris III, coll. « Études théâtrales », 2001.

mode du paradoxe, que ce n'est pas le drame qui sera en définitive représenté, mais plutôt la « comédie » du refus de ce drame. À travers toutes ses expériences, dont le protocole sera repris par tant d'auteurs maniant le « pirandellisme » avec plus ou moins de bonheur³, l'auteur des *Six personnages en quête d'auteur* invente, toujours selon Sarrazac, une forme dramatique seconde, le métadrame, c'est-à-dire un drame sur un autre drame.

Le métadrame constitue donc l'épilogue d'un drame (ou d'un roman) antérieur non écrit ; entraînant, de surcroît, une profonde mutation dans la structure du personnage : « [...] du traditionnel personnage agissant, nous passons à un personnage passif et spectateur de lui-même, de sa propre existence considérée comme révolue⁴. » :

INES PÉRÉE – Finie pour finie, n'importe quelle fin fait mon affaire. Je ne me souviendrai de rien et je n'aurai conscience de rien, même pas de n'être plus vivante. Mon chien est mort, comme on dit, et les chiens morts, même les boxeurs pinchers, ne jappent pas, ne mordent pas, ne courent pas après les voitures. [...] La mort me laisse aussi indifférente que la vie me laissera froide quand je n'en aurai plus. Il y en a qui prennent l'état d'angoisse dans lequel ils se mettent en pensant à la mort pour l'état de mort lui-même⁵. Quel indice d'indigence d'esprit ! Quelle vessie pour une vaisselle. Quelle... ah et puis...⁶.

Pour Richard Hornby, « *metadrama* », « *metatheatre* » et « *meta-fiction in drama* » sont des termes équivalents. Ainsi, il y a métadrame lorsqu'il y a discours *sur* le théâtre, lorsque le récepteur « *sees double* » :

³ Pensons, entre autres auteurs, à Genet, Brecht ou Beckett.

⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *loc. cit.*, p. 66.

⁵ Clin d'œil à la théorie de la « Forme Pure » de Stanislaw Ignacy Witkiewicz que nous exposerons, un peu plus loin, et dont nous relèverons les échos dans les pièces de Réjean Ducharme.

⁶ Réjean Ducharme, *Ines Pérée et Inat Tendu*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1976, p. 106. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (IN), suivi du numéro de la page.

Briefly, metadrama can be defined as drama about drama ; it occurs whenever the subject of the play turns out to be, in some sense, drama itself. [...] The metadramatic experience for the audience is one of unease, a dislocation of perception. It is thus possible to talk about the degree of intensity of metadrama, which varies from very mild to an extreme disruption. At times, metadrama can yield the most exquisite of aesthetic insights, which theorists have spoken of as "estrangement" or "alienation". This "seeing double" is the true source of the significance of metadrama⁷.

Ce dédoublement, ce double niveau de discours entraîne un effet de distanciation chez le récepteur, sollicitant ainsi son esprit critique plutôt que son adhésion à l'illusion mimétique. Comme le souligne Hélène Jacques, dans son article « Structures rythmiques dans *Le passage de l'Indiana* »⁸, les jeux de specularité par lesquels le théâtre se fait réflexif sont utilisés au moment où les auteurs désirent transformer le genre dramatique, mettre en crise l'illusion mimétique et son corollaire, l'identification.

Le jeu, qui est à la base de tout théâtre, renvoie toujours à l'idée d'une action libre mais organisée, qui procure du plaisir. Selon Johan Huizinga, dans son essai *Homo ludens*, le jeu est une action ou une activité volontaire, accomplie dans certaines limites fixées de temps et de lieu, suivant une règle librement consentie mais complètement

⁷ Richard Hornby, *Drama, metadrama and perception*, Lewisburg / Toronto, Bucknell University Press / Associated University Presses, 1986, p. 31, 32 : « Brièvement, le métadrame peut être défini comme un drame au sujet d'un autre drame ; ça survient lorsque le sujet d'une pièce est, dans une certaine mesure, le drame lui-même. [...] Pour l'auditoire, l'expérience métadramatique est une expérience inconfortable, une dislocation de la perception. Ainsi, il est possible de parler du degré d'intensité du métadrame, qui varie entre le très assimilable et l'extrême rupture. Parfois, le métadrame peut engendrer la plus intense intuition esthétique, dont les théoriciens ont parlé comme d'une « dissociation » ou d'une « aliénation ». Cette « double vision » est la vraie source de la signification du métadrame. » (Nous traduisons)

⁸ Hélène Jacques, « Structures rythmiques dans *Le passage de l'Indiana* », *L'Annuaire théâtral*, n°30, automne 2001, CRCCF / SQET, p. 140-159.

impérieuse, pourvue d'une fin en soi, accompagnée d'un sentiment de tension ou de joie, et d'une conscience d'*être autrement que dans la vie courante* :

In culture we find play as a given magnitude existing before culture itself existed, accompanying it and pervading it from the earliest beginnings right up to the phase of civilization we are now living in. We find play present everywhere as a well-defined quality of action which is different from "ordinary" life⁹.

Deux formes du jeu sont ainsi distinguées par Manfred Schmeling, dans *Métathéâtre et intertexte* : un jeu politiquement engagé et un autre thématissant les conditions esthétiques et artistiques de l'illusion théâtrale. Les auteurs exploitent, par le biais de l'autoréflexivité, la capacité médiatrice du théâtre. D'une part, le rapport avec le réel est soumis aux incertitudes des points de vue individuels. L'homme se voit confronté à un monde dont la construction est illogique, irrationnelle, absurde, à un monde ontologiquement , socialement, politiquement imparfait, et par là-même dénué de sens. D'autre part, le geste par lequel le théâtre se reflète lui-même et celui par lequel il « montre » brisent l'innocence du jeu et tiennent ainsi l'illusion à distance, « la présentant comme la construction intellectuelle d'un auteur qui veut pousser son public à la discussion et à la critique¹⁰ ».

⁹ Johan Huizinga, *Homo ludens, A study of the play-element in culture*, London, Boston and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1949, p. 10 : « Dans la culture, nous abordons le jeu comme une dimension donnée existant bien avant la culture elle-même, l'accompagnant et l'imprégnant dès les tout débuts jusqu'à la phase de la civilisation dans laquelle nous vivons présentement. Nous trouvons le jeu présent partout comme un type d'action bien défini, lequel est différent de la vie « ordinaire ». » (Nous traduisons)

¹⁰ Manfred Schmeling, *Métathéâtre et intertexte*, Paris, Lettres Modernes, 1982, p. 102.

Il convient cependant de rappeler, à la suite de Sarrazac, que pour les grands dramaturges, tels que Sartre, Ibsen ou Pirandello, le métadrame est une façon de problématiser, d'une part, la forme dramatique et d'ouvrir le drame à un questionnement aigu sur notre présence au monde ; d'autre part, le métadrame proliférant dans la littérature contemporaine peut aussi ne représenter – notamment à travers l'exploitation du procédé du théâtre dans le théâtre – qu'une facilité : « [...] écran de fumée au second degré qui assimilerait l'absence de toute base dramatique et dramaturgique solide¹¹. »

Dans plusieurs ouvrages théoriques, les concepts de métathéâtralité et de théâtre dans le théâtre sont utilisés indistinctement. Précisons que nous adoptons le point de vue d'Hélène Jacques, en tant que la métathéâtralité est un concept général qui peut être actualisé à travers de multiples formes dans les textes dramatiques. Le théâtre dans le théâtre n'est qu'une de ces formes, au même titre que le métadrame, le jeu dans le jeu ou l'autoréférentialité discursive. Il y a discours métathéâtral lorsqu'il y a discours *sur* le théâtre, à *propos* du théâtre et de ses modalités, lorsque le récepteur « *sees double* », selon l'expression de R. Hornby :

L'INFANTE : C'est pas l'infante qui vous parle, Messieurs et Mesdames, c'est Antoinette Buffon, comédienne. J'avais un piano à débiter et je l'ai oublié. Dans le par-cœur je vau pas grand'chose. Mais j'improvise très bien ; et quand j'ai un blanc de mémoire, je me permets d'improviser. Tenez-vous bien, ça part¹².

¹¹ Jean-Pierre Sarrazac, *loc. cit.*, p. 67.

¹² Réjean Ducharme, *Le Cid maghané, Parodie en 14 rideaux écrite pour être jouée en costumes d'époque dans des meubles 1967*, tapuscrit, Centre d'essai des auteurs dramatiques, a.d., p. 82. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (CM), suivi du numéro de la page.

2. La « transtextualité » du métadrame : intertexte parodique, hypertexte et architexte

Le métadrame, dans les pièces de Réjean Ducharme, s'inscrit dans le registre de la « transtextualité ». Gérard Genette, dans *Palimpsestes*, définit la « transtextualité » comme tout élément qui met un texte en relation, manifeste ou implicite, avec d'autres textes.

Pour Genette, la « transtextualité » est encore plus vaste que l'intertextualité définie par Julia Kristeva. Daniel Sangsue, dans son ouvrage *La parodie*, résume la notion de Genette comme « l'appartenance du texte à cet ensemble de textes qu'est la littérature, les rapports qu'il entretient avec les textes qui l'entourent et avec les genres qui l'incluent¹³ ». Différents domaines composent la « transtextualité ». Pour les fins de cette étude, nous en retiendrons trois : l'intertextualité, l'hypertextualité et l'architextualité.

L'intertextualité, selon Genette, est la présence effective d'un texte dans un autre, comme dans la citation, le plagiat ou l'allusion¹⁴. Tandis que l'hypertextualité, toujours selon Genette, est toute relation unissant un texte B (l'hypertexte) à un texte antérieur A (l'hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas le commentaire. Alors que

¹³ Daniel Sangsue, *La parodie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1994, p. 63.

¹⁴ « ISALAIDE – Elle [Ines Pérée] répétait à tout propos : leur pas est si correct sans tarder ni courir qu'on croit voir des ciseaux se fermer et s'ouvrir.
ESCALOPE – Des vers !... Encore !... Ça se gâte, là. Ça se gâte !
ISALAIDE – N'osez pas les lui reprocher. Ils ne sont pas d'elle mais d'Hugo [Victor Hugo].» (*IN*, 55-56).

l'architextualité met en scène les relations d'un texte avec le genre littéraire auquel il appartient.

Le métadrame, en ce qui concerne Ducharme, est dominé par l'intertexte parodique, l'hypertextualité et l'architextualité. Il renvoie à la parodie du *Cid*, de Pierre Corneille et la bataille des plaines d'Abraham, ainsi qu'à l'hypertextualité reliant l'univers théâtral ducharmien à celui d'Alfred Jarry, par le biais des personnages, et à la théorie de la « Forme Pure » de Stanislaw Ignacy Witkiewicz (clairement mentionnée dans la pièce *HA ha!...*). Quant à l'architextualité du métadrame ducharmien, nous y reviendrons lors de l'analyse de *HA ha!...*, au dernier chapitre.

2.1. Alfred Jarry et le théâtre des guignols

Alfred Jarry (1873-1907), qui définit le personnage comme « une abstraction qui marche », retrouve, dans sa pièce *Ubu roi*¹⁵ (1896), le paradoxe essentiel de la mimésis, qui fabrique du réel avec le fictif et de la vie à partir d'une action animée par sa propre logique, mais c'est, selon René Lafleur, pour ramener la mimésis aux forces élémentaires qui gouvernent son fonctionnement et débarrasser les signes qu'elle trace de toute référence à un objet sous-entendu, qui serait la nature. Après une première représentation houleuse, le 10 décembre 1896, le théâtre ne peut prétendre, chez Jarry, qu'à exhiber l'anarchie et la déraison du

¹⁵ C'est Jarry lui-même qui, lors de la première édition de la pièce, a insisté sur la majuscule au mot « Roi ». Il a sans doute procédé ainsi pour exprimer son insoumission aux règles, en l'occurrence celle selon laquelle seul le premier nom d'un titre prend la majuscule. Toutefois, nous préférons écrire *Ubu roi*, contrairement à Alfred Jarry et à René Lafleur, *Ubu [r]oi. Étude de l'œuvre*, Laval, Beauchemin, coll. « Parcours d'une œuvre », 2005, 191 p.

monde : « La mimésis est appelée à se retourner contre elle-même et à produire, au lieu d'une libération par les larmes ou par le rire, un effet de dérision et de grimace qui, de la scène, se répercute sur les hommes, les choses et les événements¹⁶. » Ce qui est révélé est l'humain mis à nu, non pas motivé par des valeurs morales mais par des forces pulsionnelles :

La pièce [*Ubu roi*] de Jarry montre que la morale figée et ce qui passe pour la nature humaine ne sont que des constructions, et que, parce qu'elles cachent si bien une vie pulsionnelle devenue dangereuse et corrompue, elles semblent cautionner les pires horreurs¹⁷.

Pour ce faire, le dramaturge français détruit l'illusion réaliste. Il suggère des vêtements incongrus, représentatifs d'aucune époque ; l'auteur d'*Ubu enchaîné* (1900) prône l'usage de masques et de marionnettes ; un piquet planté sur scène indique le lieu de l'action ; les accessoires sont fantaisistes ou rappellent le jeu enfantin. Contrairement à celui d'un Witkiewicz (comme nous le constaterons plus loin), le théâtre de Jarry n'a pas de dimension métaphysique : l'innovation sur le plan du langage n'a pas comme visée de favoriser une transcendance spirituelle.

Cependant, Jarry partage avec Witkiewicz et Ducharme ainsi qu'avec les dramaturges symbolistes, la volonté de s'opposer au réalisme et d'investir tout signe théâtral (décor, objet scénique, comédien, éclairage, musique, etc.) d'une fonction et d'un sens inédits. Le théâtre de Jarry et de Ducharme s'oppose concrètement aux impératifs du théâtre

¹⁶ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1978, p. 189.

¹⁷ René Lafleur, *op. cit.*, p. 6.

réaliste visant à favoriser l'identification du spectateur. Mieux encore, le dérisoire vient désacraliser les valeurs bourgeoises et affoler le sens. Tout convie le spectateur à entrer dans un univers où d'innombrables déformations l'obligent à interpréter et à remettre en question, par le rire, tout savoir, toute vision du monde qu'il tient pour acquise :

Ubu [r]oi fait littéralement exploser la notion de rationalité : son monde est rendu à une liberté proliférante, où sont détruits pêle-mêle les principes de causalité et de non-contradiction, les structures du temps et de l'espace, les impératifs de la conscience morale, les données immémoriales de la vie en société¹⁸.

L'abolition de l'illusion réaliste leur permet de redéfinir, entre autres, le rapport entre le comédien et le personnage. Plutôt que d'analyser le personnage afin de mieux l'incarner, le comédien est le *porteur* d'un personnage, qu'il n'est pas, qui demeure séparé de lui. L'emploi d'artifices, comme le masque ou le costume insolite, qui rappellent au spectateur la distinction entre le comédien et le personnage, assure à ce dernier une existence en tant qu'archétype. Ainsi, Jarry renoue avec les théâtres dits primitifs, où prime la cérémonie.

Au lieu de motivations psychologiques ou sentimentales, toutes les motivations des héros de Jarry sont, selon Lafleur, physiologiques ou irrationnelles : ils ont faim, ils veulent dormir ou alors ils sont pris par une insatiable volonté de puissance, sans origine et sans fin. L'auteur d'*Ubu cocu* (posthume, 1944) rompt ainsi le lien entre la logique qui gouverne le monde réel et la représentation théâtrale : « De cette manière, Jarry

¹⁸ Robert Abirached, *op. cit.*, p. 193.

balaie du revers de la main les prétentions humanistes et l'idéal de civilisation que véhiculaient les pièces de théâtre avant lui¹⁹. » Jarry s'assure donc que son théâtre ne reproduise pas l'hypocrisie du discours dominant de l'époque, qui, d'une part, se proclame « l'ange gardien noble et désintéressé des valeurs humaines²⁰ » et qui, d'autre part, « écrase toute dissidence et exploite de manière éhontée les peuples et les richesses des colonies²¹ ».

La nature des personnages de Jarry et de Ducharme accomplit cette rupture entre l'être scénique et les apparences convenues, tout comme le font les enchaînements incongrus des scènes, ponctuées d'ellipses, et les rapports fantaisistes ou carrément obscurs établis entre les mots et les choses qu'ils désignent. Tous ces nouveaux rapports entre le comédien, le personnage, la scène et le langage impliquent la destruction des anciens rapports ainsi qu'une vision nihiliste du monde. Tout ce qui passe pour sacré est attaqué par les dramaturges en question, afin que le divorce entre le théâtre et la vie puisse avoir lieu. Leur insolence, la dérision de leurs personnages et l'absurdité de leurs intrigues doivent rendre à la représentation son hyper-théâtralité. Ils voudraient voir le théâtre se doter d'un univers propre, analogue à l'espace incontrôlable du rêve.

¹⁹ René Lafleur, *op. cit.*, p. 117.

²⁰ *Idem.*

²¹ *Idem.*

L'une de ces ressources est sans contredit le personnage : Jarry traite le comédien comme une marionnette, tout comme Ducharme ; ils témoignent de leur désir d'empêcher le processus d'identification du spectateur au récepteur. Ce dernier, plus qu'une caricature, devient un archétype. Ainsi, le comédien qui le joue n'essaie pas d'incarner une essence primitive : il se limite à être le *porteur* d'attributs (masque, costume, voix, etc.) qui, ensemble, constituent un être séparé du comédien, et le dépassent.

Pour Jarry et Ducharme, il importe que leurs personnages, constitués presque uniquement de vices, soient perçus comme des pantins grossiers, et non comme des êtres humains. Par leur truchement, ces dramaturges critiquent le précepte humaniste selon lequel l'être humain est fondamentalement bon et aspire au bien. Au contraire, ils présentent l'homme comme un pauvre animal épris de rêves de grandeur, mais qui, en réalité, est le jouet de ses pulsions sauvages. Les mobiles des personnages ne sont pas essentiellement sentimentaux, moraux et psychologiques. De sorte que, par exemple, bien qu'ils aient gardé un fond d'enfance et d'idéal, les mobiles d'Ines Pérée et d'Inat Tendu sont, tout comme ceux des personnages de Jarry, organiques, physiologiques, car ils visent avant tout la satisfaction, par tous les moyens, des besoins primaires : manger, boire, déféquer, dormir, éviter la souffrance, en quête de reconnaissance et être aimé :

INES PÉRÉE, *le [Inat Tendu] rattrape* – Non ! *I'd rather be jiggered !* (*Plus doucement.*) Viens, pauvre enfant. Viens t'asseoir ; viens, on va leur montrer, on va tenir le coup jusqu'au bout. On va manger ! Tout ce qu'ils ont dans leurs armoires ! Si ça ne veut pas entrer, on se fera vomir pour faire de la place, comme les souverains égyptiens que nous

sommes ! Puis on sortira, on continuera à chercher. S'il reste deux maisons, on se les fera ouvrir. S'il en reste une, c'est peut-être la bonne. S'il n'en reste pas, on marchera jusqu'à l'océan... Ce n'est pas si loin après tout, hein ? Hein, fillette, hein ?
 INAT TENDU, *s'attable, saisit dans ses poings le couteau et la fourchette*
 – J'ai soif. Cherche une autre bouteille.
 INES PÉRÉE – *That's my boy !* (IN, 111)

Les actes des personnages ne semblent pas découler d'une volonté : ils sont plutôt les effets d'une mécanique dont l'instinct est le ressort principal. Autrement dit, les personnages obéissent aveuglément aux impératifs de leurs besoins primaires. La vertu apparaît alors comme un mensonge, une construction mentale que les hypocrites brandissent pour se déculpabiliser et mieux dominer leurs semblables²².

Le comique, chez Jarry et Ducharme, est essentiellement un comique verbal. Leur langage rejette tout « logocentrisme », ce qui est une transgression encore plus grande que celle opérée par leurs décors, leurs costumes et leurs objets scéniques. Le langage est, en soi, constitué de règles et d'un usage desquels on ne s'écarte qu'au prix de l'incohérence la plus entière : « Les écarts de Jarry par rapport aux règles du langage rappellent ceux de François Rabelais en ceci que les mêmes procédés assurent les mêmes effets : le comique libère les rapports entre le langage et la pensée²³. »

Dans leurs pièces respectives, Jarry et Ducharme utilisent à profusion des mots de leur invention : des « fantaisies verbales »²⁴ :

²² Pensons, entre autres, au personnage du Père Ubu d'Alfred Jarry ou encore à Roger dans la pièce *HA ha!*... de Réjean Ducharme.

²³ René Lafleur, *op. cit.*, p. 136.

²⁴ Pensons à la célèbre réplique « Merdre » du Père Ubu.

Elle[s] apparai[ssent] dès que l'on détourne le langage de sa fin normale de communication, dès que l'on utilise les mots sans mettre au premier plan de ses préoccupations cette communication avec les autres hommes que les mots ont pour objet de procurer²⁵.

Cette stratégie n'a pour seul but que de faire rire. En s'appropriant le langage pour le transformer, les dramaturges proposent qu'il ne faut pas se soumettre à la dictature de la langue et de l'objectivité du sens²⁶, l'individu peut, au contraire, se donner le droit d'établir la norme qui vaut pour lui.

Le néologisme, chez l'un comme chez l'autre écrivain, transforme un mot, entraînant ainsi la carnavalisation du monde. En ce sens, ils usent du langage à la manière de démiurges, puisqu'en nommant ils créent. Par conséquent, au lieu de disposer de mots qui s'ajustent au réel, le réel est engendré par le néologisme.

Tous ces procédés découlent naturellement de leurs intentions parodiques, puisqu'ils sont désireux d'ébranler les certitudes humanistes considérées par eux comme impropres, voire destructrices, et d'ouvrir la voie à une modernité théâtrale, une hyper-théâtralité visant à faire ressortir l'absurdité de la démarche des personnages au regard de la plus élémentaire logique du comportement. En la privant de toutes les

²⁵ Lucie Olbrechts-Tyteca, *Le comique du discours*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1974, p. 55.

²⁶ « INAT TENDU, *buté* – La musique, ça vient d'en dedans. On ferme les yeux et on l'entend.

INES PÉRÉE – Si je te joue ce qui me vient d'en dedans, vas-tu me le danser ? (*Elle souffle tout son plein d'air entre ses dents.*) Je te l'ai joué, danse maintenant, qu'est-ce que tu attends ? (*Elle souffle encore son air.*) Tu ne danses pas ? Qu'est-ce qu'il y a ? Ça manque de rythme ou quoi ? » (*IN*, 12).

enjolvures de la civilisation, Jarry et Ducharme soulignent avec cruauté la force irrépressible de l'instinct.

En résumé, les personnages de Ducharme ressemblent au Père Ubu qui, loin de correspondre à la vision idéaliste que l'être humain a de lui-même, représente plutôt la quintessence même de la nature véritable, nature peu reluisante il va sans dire, d'où cette affirmation de Jarry : « M. Ubu est un être ignoble, ce pourquoi il nous ressemble²⁷. » Le personnage est donc le lieu d'un syncrétisme complexe.

2.2. La théorie de la « Forme Pure » de S.I. Witkiewicz

Stanislaw Ignacy Witkiewicz (1885-1939) a bâti un système philosophique autour de la notion d'individualisme. Selon Alain van Crugten, dans son ouvrage *S.I. Witkiewicz aux sources d'un théâtre nouveau* – qui brosse un tableau exhaustif de la conception de l'art du dramaturge polonais, la « Forme Pure » - à la base des réflexions de Witkacy (surnom de l'auteur) se trouve le sentiment individualiste à l'état pur : la stupéfaction d'être, d'être soi-même et non un autre, de représenter une unité distincte, inimitable et inconnaissable parmi la multiplicité des autres existences du monde ambiant, soit le « principe d'identité particulière effective ».

²⁷ Citation d'Alfred Jarry, dans René Lafleur, *op. cit.*, p. 127.

Depuis toujours, l'homme se questionne sur son essence : « Qui suis-je et pourquoi suis-je ? Pourquoi ai-je commencé d'être et pourquoi cesserai-je d'être ? ». La tragique absence de réponses à ces questions existentielles a éveillé en lui le « sentiment d'angoisse métaphysique », rejoignant par là la notion de *catharsis* chez Aristote, et il s'est tout naturellement efforcé de dominer cette angoisse en essayant de fournir les réponses à ces interrogations capitales. De cette tentative de vaincre l'angoisse métaphysique sont nés la religion, la philosophie et l'art.

La religion et l'art ont fini par oublier, selon S.I. Witkiewicz, leur fonction essentielle : faire communier les hommes dans le sentiment métaphysique. Il accuse la philosophie contemporaine (l'utilitarisme et le pragmatisme) de vouloir faire oublier l'angoisse métaphysique parce qu'elle est le sentiment individuel par excellence, donc une entrave à l'évolution vers la société mécanique et automatisée.

À son sens, deux choses valent la peine d'être tentées : la réflexion philosophique, mais uniquement sur le plan de l'ontologie pure, et la régénération de l'art par la renaissance de la « Forme Pure ». La définition d'une œuvre d'art de forme pure, selon Witkacy, c'est l'« unité dans la multiplicité ». L'œuvre d'art est ainsi dans son unité (qui en est le but exclusif) le reflet de l'unité de l'individu créateur, la transposition en forme pure de son « sentiment d'angoisse métaphysique » ; à son tour, elle transmet ce sentiment au spectateur ou à l'auditeur. Mais la grande différence entre la « Forme Pure » de jadis et celle du 20^e siècle est que l'artiste de la Grèce antique ou du Moyen Âge européen trouvait le

sentiment métaphysique à chaque pas dans la vie quotidienne, alors qu'à notre époque de rationalisme et de machinisme, il n'est plus l'apanage que de quelques-uns, qui ne peuvent le trouver qu'au prix de la déformation de la vie et de la nature.

Ainsi, la société de demain, selon Witkacy, sera le royaume d'une nouvelle espèce humaine, qui n'aura de commun avec l'ancienne que l'aspect extérieur, et dont les membres, au milieu de toutes les commodités matérielles qu'ils auront acquises, grâce aux « anciens grands seigneurs de l'esprit, de la vie et de la mort », comme d'« insignifiantes cellules d'un grand corps communautaire », nourriront des pensées simplistes et stéréotypées, ignorant qu'un jour des hommes ont pu s'interroger avec angoisse devant le Mystère de leur Existence.

La « Forme Pure » est donc l'expression idéale de la vérité métaphysique. L'œuvre d'art se doit alors de refléter l'unité de son créateur, de transposer en forme pure son sentiment métaphysique : « L'artiste inspiré est [...] celui qui, profitant d'un état de grâce, d'un éblouissement de conscience métaphysique, parvient à l'objectiver, à la traduire matériellement, atteignant ainsi la Forme Pure²⁸. » L'œuvre fournit alors l'occasion de l'apparition de l'inquiétude métaphysique chez le récepteur.

²⁸ Alain van Crugten, *S.I. Witkiewicz aux sources d'un théâtre nouveau*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1971, p. 101.

Le seul moyen d'aller à contre-courant de ce mouvement universel de la décadence sociale est de s'éloigner à tout prix de la vie, de la réalité apparente du monde extérieur. Autrement dit, Witkiewicz prône la déformation de la réalité, comme les impressionnistes, les fauves, les cubistes en peinture, ainsi que les symbolistes et les surréalistes en littérature.

Mais à présent que les hommes se figurent qu'ils ont expliqué le monde ou, à tout le moins, qu'ils sont sur la bonne voie pour en supprimer totalement le caractère mystérieux, l'art leur sert à exprimer leur « insatisfaction métaphysique » (« insatisfaction de la forme » ou « inassouvissement par la forme »). Les artistes inassouvis par la forme sont donc amenés, pour traduire leur besoin métaphysique, à utiliser des moyens qui sont, à l'image de leur psychisme, sans cesse plus compliqués : cela mène à la *perversion*, c'est-à-dire à l'emploi d'éléments bizarres, révoltants ou insolites. La déformation de la vie et du monde extérieur s'effectue précisément à l'aide de ces éléments, elle fait partie de ce besoin général de perversion : tout ce qui est *maghané*, tordu, détourné de son but originel ou de sa voie normale.

Le théâtre, s'appuyant sur la théorie de la « Forme Pure », doit s'éloigner de la vie. Il s'agit avant tout de créer « l'unité par la multiplicité » afin de donner à l'œuvre théâtrale une unité dont le sens serait délimité seulement par une construction strictement scénique, et non par les exigences d'une psychologie conséquente et d'une action reproduisant la vie apparente. Toute la théorie artistique de Witkiewicz est subordonnée

au mot d'ordre « s'éloigner de la vie » ; ce qui signifie au théâtre en particulier : renoncer à la vraisemblance dans l'action et rejeter la psychologie, retourner aux sources métaphysiques et à la place prépondérante accordée aux éléments non littéraires du théâtre.

Selon van Crugten, l'œuvre de Witkiewicz, qui cherche à se placer sous le signe d'un retour à la théâtralité pure, à l'hyper-théâtralité, se présente comme le fruit d'une tension, d'une opposition : en l'occurrence, c'est celle de la littérature et de l'art, c'est-à-dire celle du théâtre littéraire, donnant la primauté au mot, à l'idée, et du théâtre-spectacle, fondé sur l'utilisation prioritaire d'éléments visuels, sonores et gestuels. Le personnage chez Witkiewicz, tout comme chez Ducharme, est donc l'instrument de cette tension.

Les deux dramaturges soulignent le rôle primordial de la langue. D'une part, ils illustrent cette tendance à donner une place éminente à la langue : les mots, les syntagmes sont donc nécessaires à l'exposition des idées philosophiques ou autres. D'autre part, il y a, chez l'un comme chez l'autre écrivain, un amour du mot, « particulièrement du mot frappant, inattendu, de la formule paradoxale, du vocable rare, incongru ou tout simplement encore inexistant²⁹ ». Leur comique, l'un des éléments les plus subversifs de leur théâtre et l'un de ceux qui supporte le mieux l'épreuve du temps, est essentiellement un comique verbal.

²⁹ *Ibid.*, p. 281.

Witkiewicz et Ducharme utilisent plusieurs techniques expressionnistes et surréalistes. Leur postulat artistique est anti-réaliste et anti-naturaliste. Comme les expressionnistes, ces deux dramaturges renoncent à l'intrigue suivie, ce qui, par réaction, aboutit à une distorsion et à une exagération des éléments formels ainsi qu'à un hyper-refinement de l'expression individuelle. De plus, ils prônent la destruction volontaire de l'illusion théâtrale à l'aide d'allusions dans le dialogue : « La conscience qu'ont les héros de jouer un rôle imposé et le fait de n'en rien cacher au spectateur sont une constante dénonciation de l'illusion théâtrale³⁰. »

Le refus de la mimésis amène à considérer le théâtre non plus comme un genre littéraire destiné à fournir une description de la réalité, mais comme « un *jeu* ne cherchant aucunement à donner l'illusion de la vie³¹ ». Pour ce faire, les deux auteurs emploient des personnages-types. Bien que fondé sur une longue tradition remontant à la comédie de l'Antiquité grecque et latine, l'utilisation de types est cependant une nouveauté dans le théâtre du 20^e siècle, dominé par les exigences du réalisme qui imposent une individualisation marquée du personnage, par le moyen de la caractérisation psychologique.

C'est précisément le cirque (et en certains cas également le théâtre de marionnettes, forme d'art dramatique apparentée au cirque) qui est resté le gardien de cette tradition des types. Augustes et clowns

³⁰ *Ibid.*, p. 290.

³¹ *Ibid.*, p. 291.

blancs, à la caractérisation extérieure fort accusée, au jeu et au langage stéréotypés, héritiers et continuateurs des jongleurs, bouffons, mimes et personnages de la *commedia dell'arte* trouvent des émules sur la scène du théâtre expressionniste, mais aussi chez les surréalistes et, avant tout, chez l'ancêtre de tout théâtre-jeu moderne : Alfred Jarry (comme nous l'avons vu précédemment).

L'existence des types, dans le théâtre witkacéen et ducharmien, commence par la description de leur aspect dans la liste des personnages qui précède chaque pièce. Les détails précis fournis par les dramaturges en question donnent la fausse impression d'un portrait complet, fortement individualisé. Ils soulignent donc quelques traits principaux capables de révéler la tendance essentielle du psychisme des personnages. Ainsi, chaque personnage réduit à un type ne comportant que l'image forcée, *maghanée* et *pervertie*, de quelques-unes de ses qualités n'est plus « la copie-substance d'un être », selon l'expression d'Anne Ubersfeld, avec toutes les nuances et subtilités qui le forment.

Cependant, le jeu ne se limite évidemment pas à l'apparence des personnages, mais s'étend aussi à leur comportement. Dans ce domaine, le désir de déformer la réalité, le désir de *pervertir* le réel, conforme à la théorie de Witkiewicz, amène, chez lui comme chez Ducharme, à provoquer une amplification du geste chez tous leurs protagonistes :

Il n'est donc aucunement question de demander aux acteurs de la sobriété, du naturel dans les jeux de physionomie, les mimiques, les

mouvements, car la convention théâtrale ne doit pas passer inaperçue, mais au contraire être soulignée par un maximum d'exagération³².

Si certains gestes sont exagérés, associés à une amplification burlesque dans les paroles prononcées ainsi qu'à un maquillage (ou costume) qui rappelle les clowns ou les marionnettes, d'autres jeux de scène évoquent plutôt la pantomime ou la danse. Ainsi, l'apparence des personnages et leurs mouvements sur scène sont déterminés, chez Witkacy comme chez Ducharme, en fonction de l'effet visuel qu'ils veulent le plus suggestif possible, conformément à leur volonté de recourir à la théâtralité pure.

Par le fait même, la grande variété de costumes, autant chez l'un que chez l'autre dramaturge, leurs teintes éclatantes et leurs formes fantastiques³³ sont bien dans la ligne formelle que nous avons indiquée à plusieurs reprises : ils tiennent à ce que les spectateurs soient persuadés qu'il s'agit de *travestis* et que ceux qui les portent sont des *comédiens*, qu'il ne faut pas assimiler à des personnages tirés de la vie : nous sommes au théâtre !

Tout comme Witkacy, Ducharme exalte la figure de l'Individu-Artiste, incarnée, entre autres exemples, par Ines Pérée, Inat Tendu et Roger. Ils sont investis d'une mission quasi divine, et par conséquent,

³² *Ibid.*, p. 295.

³³ Pensons, entre autres, à la pièce *Les pragmatiques* (1919) de Witkiewicz, qui est l'une des pièces les plus conformes à sa théorie de la « Forme Pure ». Il y a une inhabituelle quantité d'indications de mise en scène que fournit l'auteur. Ces didascalies sont extrêmement précises en ce qui concerne les gestes et les jeux de physionomie de Mamalia (personnage muet, au visage rouge et noir), qui doivent être aussi clairs que des paroles, aussi intelligibles que des répliques prononcées. L'accent oriental est souligné par la présence de la Momie chinoise, dont chaque apparition sur scène est également équivalente à une danse. Sa chanson, faite de monosyllabes, joue le rôle de véritable révélateur du Mystère. Ces éléments orientent la pièce vers un théâtre de gestes et d'attitudes.

accréditent une idée mystique de l'art. Ils entrent alors en conflit et en contradiction avec une société qui refuse de les admettre en son sein, puisqu'ils dénoncent ses buts et ses aspirations ; puisqu'ils récusent le rationalisme et le matérialisme qui guident toutes leurs activités sociales, économiques, politiques ; puisqu'ils rejettent la morale issue de ces idéaux terre-à-terre qu'ils exècrent :

INAT TENDU, *conduit au beau fauteuil* – N'ayez pas peur ; personne ne peut forcer un cerveau à modifier sa taille. N'ayez pas peur ; les idiots ont autant de mérite à parler sans intelligence que les jolis et les beaux à vivre sans difformités. [...] Dites-moi : qu'a le travail de si méritoire ? (*IN*, 73) ;

ROGER : [...] Si c'est ton Bernard, il est cuit, tu peux le garder !

SOPHIE : Bon ! Bon ! Mon Bernard sur le tapis !... Parce que c'est à moi, ce Bernard-là ! Parce que c'est pas toi, c'est moi qui lui a demandé de t'engager comme concierge en échange du logement ! Parce que c'est moi, c'est pas toi qui a trouvé ça trop fatigant de passer la vadrouille une fois par semaine dans les corridors, de vider l'incinérateur quand la cendre déborde, de débarrer la porte aux locataires qui oublient leurs clés ! Parce qu'un Bernard comme t'en aurais un, TOI, il serait pas si cave : il aurait pas engagé un autre concierge sans rien dire quand il se serait aperçu que t'aimais mieux rester assis sur ton gros cul ! (...) T'es sélect, toi, t'es raffiné ! On sait bien ! T'aimés mieux te passer d'amitié que faire un choix parmi quatre milliards de premiers-venus !³⁴

Nous émettons cependant quelques réserves quant à l'application de la « Forme Pure » au théâtre, puisque cette doctrine n'a pas été pensée en fonction de l'art dramatique, mais bien à partir de la peinture. C'est justement, selon van Crugten, parce que Witkiewicz cherche à concilier la rigueur et la volonté des cubistes avec la métaphysique des expressionnistes qu'il s'engage dans une impasse. Il désire fondre en son œuvre deux tendances antinomiques, ou plutôt faire dériver l'une de

³⁴ Réjean Ducharme, *HA ha!...*, Paris, Gallimard, coll. « Le manteau d'Arlequin », 1982, p. 25-26. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*HA*), suivi du numéro de la page.

l'autre, mais sa tentative avorte lorsqu'il entreprend de rationaliser ce qu'il y a de plus irrationnel : le sentiment métaphysique.

CHAPITRE I

Métadrame, héritage moderniste et dramaturgie ducharmienne

Dans le présent chapitre, nous analyserons les pièces *Le Cid maghané* et *Le marquis qui perdit* de Réjean Ducharme. Dans un premier temps, nous dégagerons la structure métadramatique inhérente à l'univers ducharmien, qui se présente sous la forme parodique d'une œuvre littéraire (*Le Cid* de Corneille) et d'un événement historique (la défaite de Montcalm aux plaines d'Abraham en 1759). La parodie, chez Ducharme, joue grandement dans l'inversion des idées reçues et leur dérision.

La parodie permet à l'écrivain de manipuler ses personnages comme des marionnettes, des pantins. Ils sont des formes durcies, inertes que Ducharme libère de la gangue du lieu commun pour les rendre à la vie. Mais les rendre à la vie, au réel, c'est d'abord, selon Laurent Mailhot, dans son article « Le théâtre *maghané* de Réjean Ducharme »¹, les rendre à l'imaginaire, les *faire* imaginaires. Nous nous pencherons donc sur les personnages revivifiés de Rodrigue (*Le Cid maghané*) et de Montcalm (*Le marquis qui perdit*).

A) *Le Cid maghané*

1. Métadrame et parodie

Le métadrame, dans *Le Cid maghané* (1968), se distingue par des éléments parodiques, intertextuels et culturels, qui sont liés à la problématique de la théâtralité et la métathéâtralité :

¹ Laurent Mailhot, « Le théâtre *maghané* de Réjean Ducharme », dans Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Théâtre québécois I*, Montréal, Éditions Hurthubise HMH, coll. « Bibliothèque québécoise », 1988, p. 329-362.

L'intérêt de cette pièce peu étudiée, qui relève de la tradition potachique des parodies du *Cid*, tient essentiellement à ce qu'elle radicalise et accentue, par l'effet de la théâtralité, des modalités de réécriture à l'œuvre de manière peut-être plus implicite dans les romans².

1.1. Les éléments parodiques

Le métadrame ducharmien constitue une parodie de la célèbre pièce *Le Cid* (1637) de Pierre Corneille. La parodie est une « [i]mitation dans un style bouffon d'une œuvre sérieuse³ » englobant à la fois, selon les époques et les écoles littéraires, la contestation, l'imitation moqueuse, le simulacre, l'imitation trompeuse ou la satire. Roland Barthes considère la parodie comme « une parole classique » qui est « menée au nom d'un sujet qui met son imaginaire dans la distance qu'il feint de prendre vis-à-vis du langage des autres⁴ ». La parodie pour Barthes ne fait ainsi que renforcer le discours qu'elle semble remettre en question : elle est facteur d'univocité. Elle est donc du côté de la feinte.

Dans l'Antiquité, la parodie ne désignait pas seulement un genre littéraire, mais aussi une certaine technique de citation. Il s'agit d'introduire dans un discours des citations de textes connus en les modifiant de sorte qu'elles présentent des différences comiques tout en restant reconnaissables. Il y a parodie dès qu'une citation est détournée de son sens dans un but comique : « LÉONOR : [...] Dis-toi ça, et tout va

² Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme, Une poétique du débris*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2001, p. 105.

³ Anne-Marie Imbert, « Parodie », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Tome II, Paris, Larousse-Bordas, coll. « In Extenso », 1998, p. 1237.

⁴ Roland Barthes, *S/Z*, p. 63, cité par Daniel Sangsue, *La parodie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », p. 9.

aller mieux, ça va rendre le "calme à tes esprits flottants" comme dirait Corneille. » (CM, 8).

Cependant, la parodie du *Cid* s'apparente ici à la définition qu'en donnent les formalistes russes. Ces derniers proposent une étude scientifique des faits littéraires, en réaction aux interprétations psychologiques et biographiques qui leur semblaient dominer l'approche de la littérature dans les années 1920. Ainsi, les formalistes russes ont une conception intertextuelle de la littérature. C'est-à-dire que l'œuvre d'art est perçue en relation avec les autres œuvres artistiques et à l'aide d'associations qu'on fait avec elles. Dans cette perspective, toute œuvre d'art, dont la parodie, est créée en parallèle et en opposition à un modèle quelconque : « *Le Cid maghané* marque, chez Ducharme, la pointe extrême d'un certain rapport avec les modèles français que l'opération de réécriture, dans ses excès, tient à distance, désigne comme inassimilables⁵. »

Le formaliste Iouri Tynianov montre que la réécriture de tout hypertexte correspond à une *stylisation* plutôt qu'à une imitation, « c'est-à-dire à un jeu, à une combinaison des procédés, caractérisée par une ostentation presque excessive⁶ ». Si cette stylisation est proche de la parodie, il faut qu'il existe une discordance, un décalage, (un *maghanage*?) entre le plan du stylisant et celui du stylisé pour qu'on

⁵ Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 105.

⁶ Daniel Sangsue, *op. cit.*, p. 32.

puisse parler de parodie. Lorsque la stylisation a une motivation comique ou est fortement marquée, elle devient parodie.

Geneviève Idt, dans son article « La parodie : rhétorique ou lecture? »⁷, affirme que la perception d'un texte parodique passe par trois étapes : il faut que le lecteur reconnaisse la présence, dans un texte, d'un autre texte, qu'il identifie cet hypotexte et qu'il mesure l'écart existant entre l'hypotexte et le texte parodique. Ceci exige que le lecteur ait une certaine capacité à la (re)connaissance, c'est-à-dire qu'il possède une culture et une mémoire suffisantes pour déceler et identifier un hypotexte. Pour que la mise au jour de son hypotexte réussisse, il faut, enfin, que la parodie « oriente » la reconnaissance du lecteur. Toute parodie dispose ainsi, de manière plus ou moins évidente, des signaux invitant et aidant le lecteur à identifier un autre texte sous le texte qu'il lit.

Dans son article « Le théâtre *maghané* de Réjean Ducharme », Laurent Mailhot démontre que l'auteur québécois *maghane* le vers de 12 pieds, l'alexandrin, de Corneille en ajoutant deux monosyllabes dès le premier vers de la pièce qui, « comme tous les passages qu'il souligne, doit être prononcé "à la française" et "avec pompe"⁸ » : « Elvire, mon chou, m'as-tu fait un rapport bien sincère ? ». Quant au deuxième vers de Corneille : « Ne déguises-tu rien de ce qu'a dit mon père ? », il est diligemment travesti par le fruste et vulgaire : « Es-tu sûre que c'est pas

⁷ Geneviève Idt, « La parodie : rhétorique ou lecture ? », dans *Le discours et le sujet*, n° 3, Université de Nanterre, 1972-1973, p. 27-52.

⁸ Laurent Mailhot, *loc. cit.*, p. 341.

des menteries que tu me contes ? ». Un peu plus loin : « Dis-moi donc, je te prie, une seconde fois, / Ce qui te fait juger qu'il approuve mon choix » devient : « Dis-moi-le encore une fois ce qui te fait croire qu'il trouve mon "chum" si "smart". » La scène V, acte I, la fameuse scène où Don Diègue demande à Rodrigue de venger son honneur :

Ne réplique point, je connais ton amour, / Mais qui peut vivre infâme est indigne du jour ; / Plus l'offenseur est cher, et plus grande est l'offense. / Enfin tu sais l'affront, et tu tiens la vengeance : / [...] / Va, cours, vole, et nous venge

est prosaïquement remplacée par :

J'aime donc ça quand tu parles comme ça ! Que j'aime ça un homme qui se met en maudit pour rien ! Moi itou j'étais comme ça quand j'étais jeune. Je leur aurais tous coupé le cou ! Vas-y mon gars ! Va reprendre mon honneur ! Va raccommode ma gloire ! Vas-tu y aller me venger ? (CM, 16)

La parodie tend donc vers un renouvellement. Elle n'est pas seulement rupture, destruction, mais elle remplace les formes périmées par des formes nouvelles sans lesquelles il n'y aurait pas d'évolution littéraire possible : « *Le Cid maghané* n'est pas le reflet d'un soi-disant *vrai Cid* ; elle est un autre *Cid*, un renversement, une rupture, une métamorphose. Ducharme n'affiche sa complicité avec Corneille que pour la récuser⁹. »

« [L]a rhétorique amoureuse du grand siècle¹⁰ » est alors lourdement ridiculisée, selon É. Nardout-Lafarge, voire même carnalisée. Pour ce faire, Ducharme fait un pied-de-nez à cette « rhétorique amoureuse » en utilisant, entre autres, le registre populaire de la langue, où se côtoient plusieurs expressions québécoises, proverbes et interjections populaires :

⁹ *Ibid.*, p. 349.

¹⁰ *Ibid.*, p. 342.

Dans les fameuses stances de Rodrigue, qu'il refait « à son avantage », selon Yvan Canuel, Ducharme ne parvient peut-être pas « en beaucoup moins de mots à exprimer *les mêmes* idées que Corneille tout en leur donnant un sens plus profond », mais il réussit à coup sûr à rendre « la résonance du Canadien français face à un problème »¹¹.

Les registres ou niveaux de langue constituent une classification ou, plus justement, une hiérarchisation des usages d'une langue à l'intérieur d'une communauté. Il en résulte que certaines formes véhiculant le même message ne se valent pas socialement parce qu'elles n'appartiennent pas au même niveau de langage. Ce sont les dictionnaires qui ont été à l'origine de la notion de registres de la langue. Ils ont ainsi apposé aux mots des étiquettes signifiant que certains étaient familiers, populaires, vulgaires, ou encore littéraires, vieux, techniques, etc. Par la suite, plusieurs de ces étiquettes ont été récupérées pour désigner non seulement les mots, mais aussi les multiples façons d'utiliser la langue. C'est pourquoi il existe des niveaux de langue populaire, littéraire, etc. De plus, chaque niveau comporte des particularités lexicales (vocabulaire), syntaxiques (structure des phrases), morphologiques (genre, nombre, temps, etc.) et phonologiques (prononciation).

Cependant, la délimitation des niveaux de langue n'est pas toujours aisée, car les critères manquent de précision et ne font pas l'unanimité. La chose se complique encore quand on apprend qu'un même mot peut changer de registre en changeant de sens. Par exemple,

¹¹ Yvan Canuel interviewé par Luc Perrault, « Ducharme fait sentir les choses mais ne les dit pas », *La Presse*, 29 juin 1968, p. 26, cité par Laurent Mailhot, *loc. cit.*, p. 343.

le mot « fraise » est neutre quand il signifie le fruit du fraisier (une tarte aux fraises), soutenu quand il désigne l'instrument chirurgical (une fraise de dentiste) et populaire quand il désigne la figure (J'y aime pas la fraise!). Il règne toutefois un certain consensus sur la perception que chaque société a des registres à utiliser selon les situations de communication, le degré de familiarité des interlocuteurs, leur rôle social, etc.

Ducharme n'hésite pas à disloquer les structures conventionnelles de la langue pour lui insuffler une nouvelle vie¹² : « Comme les poètes, les dramaturges ont compris que le langage n'est pas simple instrument de communication, mais qu'il se fait agresseur de la conscience, qu'il crée ou détruit, bouscule et libère¹³. » Pour ce faire, Ducharme utilise, entre autres, le registre populaire de la langue, qui est, selon *Le Petit Robert*, « employé par le peuple et n'est guère en usage dans la bourgeoisie et parmi les gens cultivés. » Chez Ducharme, par contre, même la noblesse et les gens cultivés utilisent le niveau le plus relâché : le roi Don Fernand, dans *Le Cid maghané*, en fait un usage courant : « DON FERNAND : Prends ça "easy", Chimène, prends ça "easy". Tu diras à Don Sanche de t'acheter une bonne barre de chocolat en chemin. » (CM, 39) ; « DON FERNAND : Veux-tu avoir le char de Don Sanche ? Tu as rien qu'à aller le chercher. De tous les chars qu'il y a dans le royaume, prends celui que tu veux. » (CM, 69) ; « DON FERNAND : Attaboy ! Messieurs et

¹² Jacqueline Gérols, *L'invention verbale chez Réjean Ducharme*, M.A. en Études françaises, Montréal, Université de Montréal, 1970, 125 p.

¹³ Jean-Cléo Godin, « La mort du texte ? », dans Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Théâtre québécois I*, Montréal, Éditions Hurthubise HMH, coll. « Bibliothèque québécoise », 1988, p. 374.

Mesdames, la séance est finie. On va aller boire un bon café au (*sic*) cafétéria. C'est moi qui paie. Je me sens louse aujourd'hui. » (*CM*, 74). Les utilisateurs du registre populaire compensent par l'emprunt¹⁴ et la création de mots¹⁵. Ce niveau est caractérisé par une langue non surveillée et spontanée, de nombreuses fautes grammaticales, les absences du *ne* de négation, le tutoiement, l'utilisation d'un vocabulaire imprécis, de régionalismes, de simplifications et de déformations de la prononciation. Ce registre de langue sert à déformer le texte classique du *Cid* :

En « maghanant » le texte français, Ducharme ne fait pas une adaptation, il effectue précisément l'opération inverse, il creuse la distance : maghaneur lui permet de monter au contraire que l'adaptation justement n'est pas possible, puisqu'en faisant passer *Le Cid* d'un univers de référence à un autre, il choisit d'accentuer la transformation, de tordre, de gauchir, d'abîmer le modèle¹⁶.

1.2. Les éléments intertextuels et culturels

Dans les années soixante, au Québec, lors de la Révolution tranquille, le théâtre, dans ce contexte d'agitation politique, s'est prêté à de multiples engagements. Le premier en importance, selon Gilbert David, dans son article « Un nouveau territoire théâtral, 1965-1980 »¹⁷, fut la problématique du théâtre sur l'identité québécoise, « lequel s'est voulu

¹⁴ Jacqueline Gérols, *op. cit.*, p. 33 : « Nous étudierons les apports lexicaux anglais en tant que : a) Emprunts de nécessité : résultants des exigences techniques, par exemple. [...] »

¹⁵ *Ibid.*, p. 47-48 : « Ducharme remet en question le langage à l'aide de quatre méthodes différentes : La première consiste à sous-entendre un sens différent que le sens contextuel du mot en employant un homonyme ; [...] La deuxième a conduit à des "demi-crédations" de mots. [...] Troisièmement, il invente des mots nouveaux, généralement pour désigner des états abstraits ou des sentiments. Enfin il se livre à toutes sortes de jeux de mots et autres combinaisons verbales effrontées [...] qui ont généralement pour but de remettre en question les lieux communs flétris et d'attenter à la souveraineté de la raison. »

¹⁶ Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 105-106.

¹⁷ Gilbert David, « Un nouveau territoire théâtral, 1965-1980 », dans Renée Legris, Jean-Marc Larrue, André-G. Bourassa et Gilbert David, *Le théâtre du Québec, 1825-1980*, Montréal, VLB ÉDITEUR, 1988, p. 141-164.

le fer de lance d'une affirmation collective et d'une "décolonisation" culturelle¹⁸ » :

Cette entreprise de rupture par rapport aux attitudes traditionnelles s'est concrétisée en un certain nombre de refus : rejet de la résignation et du masochisme ataviques du Canadien français, sublimés religieusement dans « l'esprit de sacrifice » ; refus des représentants de la culture (et du théâtre) d'origine étrangère, notamment française, qui sont désignés comme hautains, méprisants et contraires à l'épanouissement de pratiques artistiques authentiques ; rejet de l'« Occupant » anglo-canadien qui est accusé d'avoir engendré l'aliénation économique, politique et culturelle des Québécois¹⁹.

Réjean Ducharme fait partie de ces dramaturges d'ici qui cherchent à s'affranchir des modèles européens afin de doter le théâtre au Québec d'une identité propre. À cette fin, nous assistons, dans *Le Cid maghané*, à une ostentation ou une ostension²⁰ du joul en même temps qu'à sa mise à distance ironique. Cette distanciation fonctionne à la façon du « théâtre de la cruauté » préconisé par Antonin Artaud (1896-1948), dans la mesure où elle relève d'un processus de restitution / destitution, selon Lolita Boudreault²¹. Ainsi, on restitue au spectateur ce qui, jusqu'alors, l'a défini en tant que nation opprimée, et on l'en destitue par les processus de la parodie afin de susciter chez le spectateur québécois une prise de conscience de sa culture étriquée. Ducharme cible donc un

¹⁸ *Ibid.*, p. 152.

¹⁹ *Ibid.*, p. 152-153.

²⁰ Patrice Pavis, « Ostension », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor / Éditions sociales, 1987, p. 267-269. Une ostension est une « [c]ommunication par le simple fait de montrer ou d'exhiber quelque chose ». Toutefois, nous préférons parler d'ostension verbale qui apparaît « [d]ès que le discours est émis depuis une salle, et donc dans une situation fictive et esthétique, le spectateur le reçoit comme signe poétique, il est attentif à ses sens cachés, à sa structure rhétorique et à ses *procédés* stylistiques. Cette façon de mettre en avant la texture du discours est une manière de montrer et d'*iconiser* le langage. De manière plus générale, la représentation théâtrale, comme tout système esthétique, renvoie à ses propres signes : le théâtre se réfléchit lui-même et est toujours dans cette mesure *métathéâtral*, c'est-à-dire réflexion sur lui-même par lui-même ».

²¹ Lolita Boudreault, *Sens et non-sens dans le théâtre de Réjean Ducharme*, Montréal, M.A. en littérature française, Université McGill, 1994, 182 p.

public qui doit prendre conscience de sa spécificité en tant que « nation québécoise » :

Mais le *maghanage* du *Cid* est plus qu'une mise en scène et une interprétation. Ducharme ne gauchit, ne vulgarise, n'« enlaidit » *Le Cid* que pour souligner une distance, se ménager un instrument. Le dramaturge se sert du *Cid* pour lire – et critiquer – la société québécoise, plus que de celle-ci, et du *joual*, pour relire Corneille²².

Ainsi, plusieurs références culturelles proprement québécoises²³ ponctuent le texte du « *Cid made in Québec* ». Ces références à la culture folklorique canadienne française s'inscrivent dans la volonté de l'auteur à pousser la réflexion du spectateur, à l'éveiller sur le plan de son identité culturelle et collective. À la manière d'un *ready-made* de Marcel Duchamps, l'œuvre parodique récupère des bribes de culture locale et les redistribue sans aucun ordre de priorité :

Si la culture populaire joue ici un rôle central, il ne s'agit pas, [...], d'imiter un niveau de langue ou de décrire des milieux populaires dans un souci de vraisemblance, mais plutôt de laisser pénétrer dans le texte des discours et des produits de cette culture, au même titre qu'y pénètre la littérature, sans hiérarchie *a priori*, dans une poétique du recyclage²⁴.

2. Vers un personnage syncrétique et hyper-théâtral

Le personnage, chez Ducharme, participe à l'avènement de la théâtralité. De sorte qu'il est un produit de l'« ici-maintenant » et est constitué d'une « pluralité signifiante ». Le personnage se meut dans l'espace ducharmien qui « apparaît sous la forme d'un problème à

²² Laurent Mailhot, *loc. cit.*, p. 350.

²³ Entre autres choses, référence au roman *Bonheur d'occasion* (1945) de Gabrielle Roy, qui a innové en inscrivant la littérature canadienne française dans la modernité : « DON ARIAS : [...] Si tu fais ton petit Jean Lévesque, ça vient de finir : il t'envoie sur une galère et personne attend plus parler de toi. » (*CM*, 19) ; référence à la culture sportive québécoise par excellence : le Canadien de Montréal : « ELVIRE : Don Sanche qui arrive. Il a l'air fier comme Artaban. Je pourrais aller jusqu'à dire qu'il marche comme [Boum Boum] Geoffrion patine quand il vient de scorer. » (*CM*, 89).

²⁴ Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 155.

résoudre dont la solution valide l'action et détermine la réalisation de l'événement théâtral²⁵ ». Ainsi, la forme hyper-théâtrale du *Cid maghané* se nourrit de personnages fantoches, dysfonctionnels et d'histrions. Nous allons donc nous pencher sur la figurabilité du personnage de Don Rodrigue qui lui confère non seulement une morphologie hyper-théâtrale, mais aussi une configuration quelque peu syncrétique.

2.1. Don Rodrigue : le Cid québécois

De prime abord, comme le fait remarquer Laurent Mailhot, le décalage entre l'hypotexte et le texte parodique n'est pas qu'un décalage de ton, de langage, car le Rodrigue ducharmien n'a pas les mêmes caractéristiques actérielles que le Rodrigue cornélien. Certes, il est jeune, « cute » et a « des yeux magnifiques », mais il n'a pas, et de loin, des manières nobles. Il est un bagarreur, un « grand niaiseux » qui fréquente les tavernes. Il n'a pas l'étoffe du héros cornélien : il est un antihéros ducharmien, de sorte que l'auteur met en scène un homme, tout ce qu'il y d'ordinaire, un homme qui renvoie au spectateur sa propre image cruellement hypertrophiée.

En plus de dépeindre un tout autre protagoniste, les intrigues du *Cid* et du *Cid maghané* divergent grandement. Ainsi, la scène aristocratique du soufflet devient celle de la claque sur la gueule, à la taverne *Chez Ben* ; la visite clandestine de Rodrigue à son amante l'amène à se cacher sous la robe de sa servante, Elvire, à lui chatouiller

²⁵ Lolita Boudreault, *op. cit.*, p. 101-102.

les cuisses, à « avoir du *fun* » à trois. À compter du tableau VIII, scène 2 (acte III, scène 6 du *Cid*), Laurent Mailhot fait remarquer que le Rodrigue ducharmien abandonne toute conduite espagnolisante et pseudo-chevaleresque pour se livrer avec son père à un marchandage éhonté :

DON RODRIGUE : Combien ça peut valoir "tout un coup d'épée" ? J'ai lu dans le livre d'Eliot Ness que Al Capone avait fixé le tarif à dix mille piastres du meurtre. Ça fait beaucoup de pesos.

DON DIÉGUE : De quoi est-ce que tu parles ? Je t'ai donné la vie et tu as lavé ma réputation. On est pas quittes ?

DON RODRIGUE : On peut donner la vie aussi fort qu'on veut et aussi souvent qu'on veut sans aucun danger. [...] As-tu saisi l'astuce ? Un char de l'année, je haïrais pas ça. Je suis tanné de me rendre au motel Sunset à pied tous les soirs. C'est ça qui est ça. (*CM*, 56-57)

Après sa victoire sur les Arabes, Rodrigue refuse les récompenses offertes par le roi Don Fernand : l'Infante, trop « fraîche » ; le titre de général en chef, inutile et ennuyant ; un duché, parce qu'il n'aime pas la campagne ; et même le pardon : « Comment c'est fait ? De quelle couleur que c'est ? Combien ça pèse ? » (*CM*, 68). Laurent Mailhot constate que Rodrigue se fait résolument matérialiste, pragmatique et cynique, puisqu'il juge que l'ordre des valeurs qu'on lui propose est hypocrite et injuste :

DON RODRIGUE : Je veux pas de chars de seconde main et je veux pas des bazous. Je veux me faire venir une Rolls-Royce, direct d'Angleterre. Ça me prend cent mille pesos. Si vous êtes pas capable de me donner ça, vous êtes pas mal cheap. (*CM*, 69)

Il ne songe qu'à embêter tout le monde et à s'amuser un peu avant de mourir. Il se soûle jusqu'à ce que mort s'en suive, et se précipite devant le revolver de Don Sanche attriqué de skis aux pieds et de gants de boxe aux poings. Son cadavre « beurré de *catchup* » montre, selon Mailhot, ce qu'était ce jeune homme pour la société : un simple objet de consommation :

SCÈNE II (L'Infante et Léonor entrent avec le cadavre de Rodrigue [...]
Elles le déposent au milieu de la scène)
L'INFANTE : On a trouvé ça en bas de l'escalier.
CHIMÈNE : Qui c'est qui laisse traîner *des affaires comme ça* devant le palais ? (CM, 94-95, nous soulignons)

Ducharme insiste sur le « miroir » (ici déformant), selon l'expression de Laurent Mailhot, la théâtralité, pour nous renvoyer à notre propre expression, à notre réalisation personnelle et collective. Réjean Ducharme nous présente, derrière *Le Cid*, à la place du héros, une projection plus pessimiste de l'homme :

D'une part rapatriement et traduction-adaptation, d'autre part refus de paternité et profanation : l'intention de Ducharme est double. Non seulement fait-il d'un poème en prose, d'une tragédie au dénouement heureux une farce qui finit très mal, mais il monte un spectacle qui renvoie le spectateur à lui-même. Ducharme est un excellent lecteur – et un « nouveau critique » - de Corneille, pour qui en définitive l'héroïsme est impossible, et l'homme un anti-héros (*sic*)²⁶.

Cette vision ontologiquement imparfaite de l'homme le retranche dans une confusion la plus totale, puisque Ducharme fait *table rase* de l'idéologie humaniste qui définit l'homme comme un être bon. Pour l'auteur, l'homme est un monstre d'égoïsme motivé par ses pulsions et ses propres besoins. Ducharme fait ainsi éclater la notion d'altruisme, et du coup, l'héroïsme se meurt.

B) *Le marquis qui perdit*

1. Métadrame et parodie

Contrairement à l'approche adoptée pour *Le Cid maghané*, le métadrame dans *Le marquis qui perdit* (1969) ne parodie pas une œuvre

²⁶ Laurent Mailhot, *loc. cit.*, p. 350.

littéraire en particulier, mais bien un personnage historique, Montcalm, défait par l'armée britannique lors de la bataille des plaines d'Abraham, en 1759. La pièce fut créée au Théâtre du Nouveau Monde en 1970, en pleine période de recherche identitaire collective. En mettant l'accent sur le détournement d'images – Ducharme met en scène le général Montcalm qui cherche, par divers moyens, à perdre la bataille du 13 septembre 1759 -, le théâtre ducharmien participe à l'éveil socioculturel du Québec. *Le marquis qui perdit* semble donc représenter, selon Laurent Mailhot, un effort significatif d'*appropriation* du passé ou, pour reprendre les termes d'Ernest Gagnon, une tentative de fécondation du présent par le passé.

La parodie transforme ici la bataille des plaines d'Abraham en happening, elle se veut « un tableau vivant en train de se faire », selon l'expression de Jean-Jacques Lebel. Le dramaturge québécois part ainsi à la reconquête de l'Histoire, « à la conquête de la Nouvelle-France *nouvelle* et canadienne²⁷ ». Pour ce faire, Ducharme préfère la dure catharsis de la parodie plutôt que le mélodrame :

Ducharme n'en veut pas au marquis d'avoir été ce qu'il a été, mais seulement d'avoir *perdu*. [...] C'est finalement leur départ plutôt que leur retour (récent) que Ducharme ne pardonne pas aux Français et aux Canadiens qui leur ressemblent²⁸.

Le marquis qui perdit s'inscrit dans la lignée des doublons burlesques qui semblent désamorcer le tragique et l'exorciser par la dérision :

PÉNISSAULT : La France est aveugle ! Il faut qu'elle le soit pour ne pas voir qu'il n'y a rien ici [en Nouvelle-France], sinon ce qu'elle a mis : moins que rien, le pire d'elle-même. Et le pire laissé seul avec le pire

²⁷ *Ibid.*, p. 351.

²⁸ *Ibid.*, p. 353.

engendrent le pire du pire, ce qui est pire que pire, ce que fait la France ici s'appelle empirer et non construire un empire. La France est bête. Au lieu d'exterminer sa vermine, elle l'établit sur le continent voisin et se saigne pour la nourrir et la protéger. Si elle ne réagit pas vite, la vermine croîtra comme de la vermine et retournera en force accomplir son œuvre de spoliation de la langue et de destruction du culte de la fourchette, de la bouteille et du lit²⁹.

1.1. Un peu d'histoire : la conquête et ses conséquences

Aujourd'hui, le seul événement que la plupart des Québécois retiennent généralement de la conquête de la Nouvelle-France par l'Angleterre est la bataille des plaines d'Abraham : la victoire du général Wolfe sur le général Montcalm, véritable traumatisme dans l'histoire du Canada français. Elle est, selon le politologue Christian Dufour, dans son ouvrage *Le défi québécois*³⁰, le premier signe clair que l'hégémonie mondiale est en train de passer de la France à l'Angleterre : l'Amérique sera anglo-saxonne.

On se souvient en général des plaines d'Abraham, mais on a tendance à oublier que cette bataille et la conquête de la Nouvelle-France faisaient suite à une guerre longue et terrible, de loin la plus éprouvante qui se soit jamais déroulée en sol québécois. En septembre 1760, les vainqueurs avaient devant eux un peuple prostré : la guerre avait apporté la misère ; à la fin, ce fut la famine.

L'annonce, entre la capitulation de Québec et celle de Montréal, que la France suspendait le paiement de la monnaie de papier, qu'on

²⁹ Réjean Ducharme, *Le marquis qui perdit*, (*Tableaux de la fin de la domination française*), tapuscrit, Théâtre du Nouveau Monde, a.d., p. 33. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (MP), suivi du numéro de la page.

³⁰ Christian Dufour, *Le défi québécois*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1989, 176 p.

avait forcé depuis plusieurs années les Canadiens³¹ à accepter, confirme de façon concrète l'abandon de la mère-patrie : elle n'avait plus envoyé de bateau depuis 1758. C'était une fin de régime digne de la scandaleuse administration de la colonie, durant la guerre, par l'intendant Bigot.

Les Canadiens et leurs descendants mettront du temps à saisir la portée réelle de ce qui est arrivé. La France ne tenait pas au Canada : « Puissance avant tout européenne, elle avait beaucoup moins investi en Nouvelle-France que l'Angleterre dans ses colonies américaines³². » C'est ainsi qu'en 1763, c'est l'abandon définitif, le rejet lors du Traité de Paris par lequel la France cède sa colonie septentrionale à l'Angleterre. Selon Christian Dufour, cela transforme une défaite que l'on peut toujours espérer renverser, en quelque chose de permanent, en une cession institutionnalisée : une conquête. Sans l'appui de la France, il est totalement illusoire pour les Canadiens d'espérer se libérer de l'Angleterre, la première puissance mondiale.

En vertu du droit international de l'époque, l'Angleterre acquérait dès lors un pouvoir en principe sans limites sur les Canadiens. C'est la catastrophe absolue pour un peuple, soit une situation de domination totale par l'« ennemi héréditaire »³³ : « Contrairement au vaincu, le

³¹ Sous le régime français, on appelait la Nouvelle-France le Canada ; ses habitants étaient connus sous le nom de Canadiens.

³² Christian Dufour, *op. cit.*, p. 27.

³³ *Ibid.*, p. 22 : « Pour les Canadiens, l'Anglais était l'ennemi héréditaire, avec ce que cela impliquait de haine et de crainte. »

conquis est atteint au cœur même de son identité collective ; il devient la chose du conquérant, qui fera de lui ce qu'il voudra³⁴. »

Les Canadiens apprirent tout d'abord que seul le droit anglais était désormais reconnu. Les conquies étaient également privés de droits politiques : à moins d'abjurer leur foi catholique, ils ne pourraient occuper ni fonction officielle ni emploi public, étant exclus *de facto* de la Chambre d'assemblée. La colonie française devait être ainsi transformée en colonie anglaise. Le nécessaire devait donc être déployé afin de forcer la conversion des Canadiens au protestantisme.

Ce sont ces conséquences qui sont mises en relief, en leur imprimant des distorsions, par Ducharme : celles qui concernent le marquis de Montcalm et les soldats français, et celles concernant les habitants, les colons. Les premiers ne perdirent qu'une guerre et leur vie. Tandis que les autres, attachés à leur terre, perdirent leur pays, leur liberté et l'avenir de leurs enfants. La parodie des multiples « petites guerres internes » au sein du commandement de l'armée française et lors de la bataille des plaines d'Abraham désamorce le tragique, participe à l'inversion des valeurs et à leur dérision :

RIGAUD : Faut que j'vous cont' ça. Lé França's, i's connoiss'nt leur affair!
On é t'arrivé là à pied, du mauva's côté du fleuv'. On ava't quatre-vingts canons, mé falla't qu'i' trava's'nt... pi i' flotta'nt pas. "Que faire ?"... l'ont r'gardé lé Canadiens pi i'ont dit : "Allez-y, vous-autr's. Nous autr's on plong'ra't b'en mé nos costum's sont en v'lours : on a peur qu'i' r'foul'nt."
Plouf ! A l'eau, lé guénilloux ! On a trava'sé... Pas tout'... La moitié... l'en a qui sava'nt pas nager... d'autr's qui' ont r'çu des coups d'fusil,

³⁴ *Ibid.*, p. 28.

d' canon. Lé França's sont restés plantés là, b'en tranquill's. l'ont m'm' pas tiré. Oui : ein' ball'. Su' ein' sauvag' ? l'ont pensé qu'c'éta't ein' sauvag'. C'éta't just' leur officier ingénieur qui v'na't d'fair' sé p'tits besoins dans l'bois. (MP, 13)

Plus troublant encore que l'image du Canadien, qui est dépeint ici, par Réjean Ducharme, comme de la chair à canon, comme le bouc-émissaire des Français qui l'envoient sur la ligne de front ; le dramaturge renvoie au spectateur l'image de la bataille des plaines d'Abraham comme d'« une guerre à perdre » pour le général Montcalm :

MONTCALM : [...] Oh combien par après on souffre des victoires ! Je râle et je gémis ; je retombe et m'effoie. Je vais perdre au plutôt et retourner m'asseoir / Dans mon château de pierre à Montpellier. [...] Je veux perdre mémoire / Comme seront perdues mes œuvres par l'Histoire. (MP, 55-56)

Montcalm n'est plus la figure héroïque de l'histoire de la Nouvelle-France, du fait que Ducharme le réduit à l'état de fantoche. Il en fait donc un antihéros, une marionnette manipulée par les personnages féminins de la pièce. Ce sont elles qui complotent un scénario machaviélique, qui flattent Montcalm afin qu'il accepte de perdre la guerre :

PÉNISSAULT (BAS, RAUQUE) [s'adressant au général] : Attention ! Ces gens sont prêts à tout pour voler votre gloire. Gare à vous ! Ce couple [Vaudreuil et Marie-Louise] finira par couper votre tête pour prendre le laurier qui la couvre et cacher avec le front du Gouverneur, qui est aride et nu, où la plus grosse loupe ne pourrait trouver des poux maigres. Gare! Gare! Aidés par Rigaud, le beau-frère, ils trainent dans la boue, sur le dos, sur le ventre, l'aigle de Chouagen et de William-Henry. Ils font tant que bientôt, dans l'esprit du public, Vaudreuil sera la star et vous ne serez rien. Ils sont allés jusqu'à réserver l'encrier de quarante-deux historiens. L'heure est de vous venger, Général. Or, comment pouvez-vous vous venger mieux qu'en perdant la guerre ? (MP, 42)

C'est ainsi que Réjean Ducharme renvoie au spectateur l'image de la bataille des plaines d'Abraham comme une guerre d'egos (MP, 105-106), une « guerre de boutons » entre Montcalm et Vaudreuil qui, jusqu'en 1758, se partageaient le commandement des troupes françaises.

1.2. Montcalm, l'armée française et l'alcool

Dans les manuels d'histoire du Canada, le général Montcalm est jugé sévèrement pour la défaite de l'armée française lors de la bataille des plaines d'Abraham. Les historiens avancent qu'il aurait dû attendre le ralliement des troupes de Vaudreuil et de Bougainville avant d'attaquer les Anglais à l'Anse-au-Foulon, ce qui aurait assuré la supériorité numérique aux Franco-canadiens. Mais Montcalm, impatient d'attaquer, rassembla ses hommes à la hâte et se lança au devant des Anglais sans attendre les renforts annoncés. Mal équipée, incomplète, l'armée de Montcalm fut vaincue en une demi-heure :

Aussi son attaque [celle de Montcalm] eut-elle le succès qu'on en devait attendre ; ses troupes étant mal en ordre, mêlées avec beaucoup d'habitants, ayant un mauvais terrain pour marcher aux ennemis qui étaient sur les hauteurs ; aussi n'ayant pas fait une disposition relative à cette situation, les troupes furent en confusion en arrivant sous le feu de l'ennemi... Jamais tant de fautes dans un même jour...³⁵.

Cependant, il existe une autre version de la fameuse bataille des plaines d'Abraham, une version non officielle, qui n'est pas mentionnée dans les manuels d'histoire, mais qui est transmise oralement telle une légende urbaine : Montcalm et l'armée française étaient sous l'influence de l'alcool et c'est pourquoi ils ont perdu la guerre³⁶. Quoique farfelue, cette hypothèse trouve un écho dans la pièce *Le marquis qui perdit*.

³⁵ Lévis, cité par Hubert Aquin, dans *Histoire du Canada*, vol. XVI, Montréal, Éditions Maisonneuve, coll. « Histoire du monde », 1967, p. 1466.

³⁶ Lors de mes études collégiales, M. Normand Cloutier, professeur d'histoire au Cégep Marie-Victorin, mentionna l'existence de cette légende urbaine. John Dickensen, professeur au département d'Histoire de l'Université de Montréal, m'a affirmé qu'il n'a jamais entendu parler de la légende sur l'ivresse de Montcalm et son armée lors de la bataille des plaines d'Abraham. L'armée française, selon J. Dickensen, a marché tôt le matin, de sorte qu'elle était plutôt affamée que ivre. Quant à Tomas Wien, professeur au département d'Histoire de l'Université de Montréal, il croit qu'il s'agit d'un cas limite de l'histoire standard qui, elle, n'est pas tendre à l'égard de Montcalm et de l'armée française.

Ducharme présente une armée française autosuffisante quant à la production et la vente d'alcool :

MONTCALM (DEBOUT) : [...] Vous leur avez donné, précisément, sur l'heure / L'adresse d'un frérot (IL POINTE RIGAUD, QUI DORT) doué comme ronfleur / Qui a, dans les faubourgs, un grand hangar rempli / De petits, de gros et de moyens barils, / De milliers de gallons de mauvaise eau-de-vie / Qu'il vend à qui il peut quarante fois le prix ! (MP, 99)

et un Montcalm friand d'alcool :

BEAUBASSIN (VERSANT DU VIN) : Qu'est-ce qui s'est passé ? Allez ! Buvez un peu !
MONTCALM (VIDE SON VERRE) (TEND SON VERRE) : Versez-en jusqu'au bord. Vive l'intempérance ! Elle console ceux qui en vain se dépensent. [...] Et remplissez mon verre ! (MP, 89-91)

qui se soûle même lors de la fameuse bataille des plaines (MP, 105). Le dramaturge tourne Montcalm en dérision. Il le dépeint comme un antimodèle, un antihéros : un petit homme, vieux et gros, « anglophobe », qui ne refuse pas un verre de vin ou de mauvaise eau-de-vie. Rien à voir avec le héros typiquement cornélien exploité, entre autres, dans le film *Le dernier des Mohicans* (1992) : sans perruque grise, contrairement à Wolfe, c'est un habile commandant et un grand ami du peuple autochtone huron. Le général Wolfe y affirme même que le général français est « un redoutable soldat » et « un gentilhomme ». En mettant l'accent sur l'*image-choc* du bouffon fini qu'est Montcalm, Ducharme déforme le mythe autour de l'homme : l'auteur discrédite la réputation de grand stratège qui est attribuée habituellement au commandant en chef de l'armée française.

Cette déformation, cette dévaluation de Montcalm, accentuant, par le fait même, le sentiment de fatalité – qui trouve un écho dans l'expression courante d'« être né pour un petit pain » - des Canadiens

français, est réactualisée, entre autres, dans la culture populaire québécoise, non seulement par Ducharme, mais aussi par le groupe de musique Les Cowboys Fringants, qui font des *dé-boires* (c'est le cas de le dire) de la conquête le sujet d'une chanson³⁷.

Force est d'admettre que nous ne réglerons pas la question : même si Montcalm affirme qu'il n'est pas « un singe » et que de se « donner [en] spectacle est hors de [ses] pratiques » (MP, 64), la possible beuverie d'avant la bataille des plaines d'Abraham persiste quand même dans l'imaginaire collectif québécois.

1.3. Les références intertextuelles

Les références à Corneille ne peuvent être passées sous silence, puisqu'elles ressortissent au métadrame. En même temps qu'il semble y avoir une filiation avec l'écrivain français, nous avons démontré aussi, plus haut avec *Le Cid maghané*, que Ducharme ne cesse de creuser la distance avec le modèle tragique cornélien. C'est ce qu'il fait à plusieurs reprises dans *Le marquis qui perdit* : en évoquant le célèbre écrivain, natif lui aussi de Montpellier, Ducharme s'amuse. Il ne faut pas le prendre au mot, selon Jeanne Bovet, ni lui ni Montclm³⁸.

³⁷ Jean-François Pauzé, « Mon pays », dans Les Cowboys Fringants, *Motel Capri*, Montréal, Éditions berlingots, Les Cowboys Fringants SOCAN, 2000 : « Sur les plaines d'Abraham / L'armée trinquait à l'eau-de-vie (bis) / [...] Montcalm enfourcha son cheval / Les facultés affaiblies... / La bataille v'nait juste de commencer / Les Français étaient ben qu'trop paquetés / Y'ont mangé une cibole de raclée / [...] »

³⁸ « MONTCALM : [...] Pourquoi aller si loin ? Allons dans mon pays. Allons à Montpellier, à vingt lieues de Marseilles (*sic*). C'est en cette cité d'où est jailli Corneille / [...]. » (MP, 95). D'une part, Corneille n'est pas né à Montpellier, mais à Rouen ; « MONTCALM (DEBOUT) : Jamais je n'ai subi cacophonie pareille. Elles sont écorchées, mes deux pauvres oreilles. Lisez "Britannicus" ! Connaissez-vous Corneille, / Natif de Montpellier, à vingt lieues de Marseilles (*sic*) ? » (MP, 101). D'autre part, *Britannicus* n'est pas de Corneille, mais de Racine.

Comme la culture populaire fait partie pêle-mêle du texte ducharmien, au même titre que le littéraire, des bribes de chansons de Jean Ferrat (*MP*, 58) – semblant symboliser nos racines à l'« amarante parente », soit la France – et d'Elvis Presley (*MP*, 110) – symbolisant, selon nous, l'*américanisation* de la Nouvelle-France – sont insérées dans l'intrigue. Ce qui a pour conséquence de dépeindre avec justesse la dualité fondamentale de la culture québécoise : culture américanisée de nature française en sol majoritairement anglo-saxon. L'auteur éclaire d'une manière surprenante l'image du « Québécois » en renvoyant au spectateur le reflet de la lignée des « irréductibles Gaulois » du Nord de l'Amérique, résistant encore et toujours à l'envahisseur. En ce sens, nous partageons l'idée générale de Laurent Mailhot qui stipule, dans son article « Le théâtre *maghané* de Réjean Ducharme », que le trait du *Marquis qui perdit* tient à la fois de la bande dessinée et de la charge politique.

2. Vers un personnage syncrétique et hyper-théâtral

Tout comme nous l'avons fait pour le personnage Don Rodrigue, nous reprenons l'hypothèse de la « pluralité signifiante » de la figurabilité du général Montcalm, dans *Le marquis qui perdit*, qui lui attribue une contingence syncrétique et hyper-théâtrale.

2.1. Le général Montcalm : visage à plusieurs faces

Nous allons maintenant nous pencher sur la « pluralité signifiante » syncrétique et hyper-théâtrale du personnage de Montcalm, puisque

dès les premières lignes du *Marquis qui perdit*, il est frappant de constater que le personnage historique du chef de la grande armée française n'a rien à voir avec l'énergumène dépeint par Ducharme.

Le dramaturge québécois représente Montcalm comme un déserteur, qui non seulement abandonne ses hommes au combat, en plus d'être complètement ivre, mais qui se réjouit également de la perte de la bataille des plaines d'Abraham :

MONTCALM (ENTRE, SOUL, COUVERT DE DÉBRIS) : Ne vous énervez pas, ce n'est pas Cupidon / Qui me fait pénétrer dedans cette maison. / Non Mesdames : c'est Wolfe ! Il a percé mon toit / A grands coups de boulets et c'est tombé sur moi ! / J'aurais besoin d'un lit et d'un coin pour dormir. / J'ai hâte que ces bruits cessent de retentir.

PÉNISSAULT (MOQUEUSE) : Comment va la bataille ?

MONTCALM (TRIOMPHANT) : Il [Vaudreu l] la perd, l'insolent / Son épouse en sanglots fouille les restaurants : / Elle cherche Montcalm. Montcalm n'a plus le temps / De jouer au plus fin avec les habitants ! / Vaudreuil perd la bataille ! Et je suis bien content ! / Il la perd comme il dit qu'il a gagné les nôtres ! / Il verra ce que c'est se prendre pour un autre !
(MP, 105-106)

Ducharme ridiculise le général de l'armée française en le dépouillant de tout courage et de tout héroïsme : il expose au grand jour les travers de Montcalm. De sorte que le personnage de Ducharme n'est plus Louis-Joseph de Montcalm, c'est un personnage au second degré, un acteur, un clown, un visage à plusieurs faces : c'est « le Marquis de Saint-Véran », « le Comte de la Panouse et Saint-Julien d'Arpaon », « le Baron de Tournemire et Béasse-sur-Eure », « le Président d'autres lieux et d'ailleurs ». Il prend ainsi toutes sortes de déguisements et multiplie son visage. Il fait son numéro comme au cirque pour « se donner l'impression d'exister ».

La pièce est donc antihistorique, antilittéraire et hyper-théâtrale par le traitement du personnage et l'utilisation de la parodie qui contrefaçonneraient les faits historiques, et par le fait même l'Histoire. Ce qui est donné en spectacle ici, c'est le jeu, c'est-à-dire la gratuité, la liberté, qui n'est pas seulement un thème chez Ducharme, selon Laurent Mailhot, mais bien une forme.

CHAPITRE II

Vers un théâtre hyper-théâtral et national :
Don Rodrigue dans *Le Cid maghané* et Montcalm
dans *Le marquis qui perdit*

CHAPITRE III

**De la quête inespérée d'hospitalité à l'inattendu
désespoir : les personnages éponymes dans
*Ines Pérée et Inat Tendu***

Dans le présent chapitre, nous nous intéresserons, en premier lieu, à la généalogie dramaturgique des personnages Ines Pérée et Inat Tendu, dans le théâtre moderne en Occident. La filiation entre des personnages emblématiques et les deux protagonistes ducharmiens permet de révéler l'arrière-plan esthétique du métadrame inhérent à la dramaturgie de l'écrivain québécois. Le métadrame constitue une forme « transtextuelle » qu'attestent les dimensions actorielle et actantielle des personnages Ines Pérée et Inat Tendu : il propose une armature, quoique réduite à l'essentiel, des données constitutives de l'individu¹. Personnalité, état civil, biographie, milieu, nationalité sont autant de traits dévalués, voire oblitérés, dans la dramaturgie d'avant-garde d'un Alfred Jarry ou d'un Stanislaw Ignacy Witkiewicz, qui risquent d'altérer la démarche du personnage et de fausser ses gestes. Ducharme le traite alors comme un masque autonome, débarrassé de toute prétention immédiatement représentative, en exigeant que soit hyper-théâtralisée sur la scène son étrangeté radicale.

Puis, nous nous attarderons aux noms propres des deux protagonistes, Ines Pérée et Inat Tendu, qui sont, selon L. Spitzer, « l'impératif catégorique du personnage ». Le nom propre peut être un élément de « réduplication sémantique » : il annonce, selon Philippe Hamon, le destin en général du personnage.

¹ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1977, p. 116 : « Il va de soi qu'une conception du personnage ne peut pas être indépendante d'une conception générale de la personne, du sujet, de l'individu. »

Finalement, l'étrangeté radicale des deux comparses nous permettra, en dernier lieu, de distinguer chez Ines Pérée, un état maniaque, dont les signes essentiels sont « la fuite des idées », l'humeur changeante et le besoin impérieux d'activité ; et chez Inat Tendu, une figurabilité mélancolique, caractérisée par l'angoisse, la difficulté à penser et à agir, et par son attachement obsessionnel au passé qui, forcément, le coupe de tout avenir. La duplication des héros ducharmiens ne s'organise donc pas autour d'un rapport de forces ; au contraire, elle les rend vulnérables.

1. Le métadrame

Comme nous l'avons vu précédemment, le métadrame entraîne une intense métamorphose dans la structure du personnage. Doublés par le masque du bouffon (nous reviendrons sur cet élément au point 2.3. du présent chapitre), qu'ils portent, par nature, Ines Pérée et Inat Tendu tiennent un rôle de révélateur, c'est-à-dire qu'ils orientent l'esprit critique du récepteur vers la recherche de la vérité, et non plus des faux-semblants. Les deux « énerguènes » ducharmiens ont conscience d'être *autrement que dans la vraie vie*, et ils ne s'en cachent pas : « INAT TENDU - [...] comment nous sommes tombés là, de la corniche de quel toit, du haut de quelle échelle... je ne sais pas. » (*IN*, 16). Ils comprennent qu'ils sont les constructions d'un autre, ici d'un auteur. Ils ne sont pas nés de chair et de sang ; ils sont créés de toutes pièces, sur mesure, et sont ainsi condamnés à présenter et re-présenter leur incessant drame (seule raison de leur soi-disant existence) : « INES PÉRÉE - [...] Je ne peux

savoir, moi, je n'ai pas commencé, je n'ai jamais été comme un grain de blé, j'ai toujours été comme je suis là. » (*IN*, 35). Le personnage est un puissant catalyseur : il ajoute au théâtre de Ducharme une dimension métathéâtrale, sollicitant ainsi l'esprit critique du lecteur (ou du spectateur, s'il s'agit d'une représentation), puisqu'il lui renvoie l'image, quoique déformée, de son propre monde.

1.1. Les éléments intertextuels et la « Bibliothèque Ducharme »

Dans son essai *Réjean Ducharme, Une poétique du débris*, Élisabeth Nardout-Lafarge traite du phénomène de l'intertextualité chez l'auteur du *Nez qui voque* (1967) :

Ce rapport singulier de l'écrivain québécois à la littérature, marqué à la fois par la fragilité de la tradition « locale » et par l'écrasante antériorité de la littérature française, Ducharme l'aura, mieux que d'autres, à la fois assumé et dépassé, non seulement dans le ludisme et la parodie, mais aussi par un intense engagement dans la lecture dont résulte cette imprégnation active dans laquelle Gilles Marcotte reconnaît la marque du « copiste inspiré »².

Elle le nomme la « Bibliothèque Ducharme », emprunté à une expression de Laurent Mailhot.

Les allusions, les mentions directes de noms d'auteurs, les citations, la paraphrase, etc., sont toutes des techniques, des procédés intertextuels, « [qui] imprime[nt] du fer rouge [leur] marque à l'oeuvre³ ». C'est ainsi que ces multiples références au littéraire participent au métadrame d'*Ines Pérée et Inat Tendu*. La correspondance entre l'œuvre ducharmienne et, entre autres, Goethe (*IN*, 25), Néron (*IN*, 25),

² Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme, Une poétique du débris*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2001, p. 84.

³ *Ibid.*, p. 83.

Beaudelaire (*sic*) (*IN*, 31), Verlaine (*IN*, 31), Rimbaud (*IN*, 31) ou encore Victor Hugo (*IN*, 56) appose à la fable à l'étude une référence encyclopédique. L'œuvre dramatique de Ducharme est un véritable « livre de la connaissance », une sorte d'almanach sur la littérature et l'Histoire. Elle fait figure de mémoire collective et culturelle avec tout ce que cela comporte de trésors et de babioles : indéniable *ready-made* ducharmien participant à sa propre *poétique du débris*.

2. Une logique de l'accumulation : les dimensions actorielle, actantielle et onomastique du personnage

2.1. Qui sont Ines Pérée et Inat Tendu ?

Arrogante à ses heures, jurant à pleine bouche et singeant les autres personnages, Ines Pérée est « [u]ne enfant de vingt ans en bathing beauty mais chaussée jusqu'aux genoux de bottes en caoutchouc et portant un gant de vaisselle ; elle parle avec un accent anglais une fois de temps en temps » (*IN*, 3). Elle joue de sa « petite idée » et de son violon violet, chante et danse. Ines est très éloquente, elle fait des farces et utilise des inventions verbales à profusion. Enfin, selon Inat Tendu, « [c']est une joueuse de violon sans rôle devenue par déception une comique qui se pratique » (*IN*, 26).

Beaucoup plus pessimiste qu'elle, lui est entêté et plutôt pragmatique. C'est « [u]n enfant du même âge [qu'Ines Pérée] habillé en commis de banque mais fripé et déchiré et chaussé jusqu'aux genoux de bottes en caoutchouc » (*IN*, 3). Il porte un papillon épinglé au dos de sa

veste ; c'est sa « petite idée ». Poli et suave, timide et bienséant, joli et bien mis, un « God's gift to women » (*IN*, 15) ; Inat est cependant tristement lucide et tente de le cacher en usant de l'ironie comme d'un mécanisme de défense.

Nomades et poètes dans l'âme, Ines et Inat voyagent à la recherche de l'hospitalité, qui, comme nous le verrons un peu plus loin, est parodiée par Ducharme : c'est leur quête. Rejetant d'emblée toutes formes de sexualité (*IN*, 43-44), ces deux « souverains égyptiens » ont, selon l'auteur, des « comportements déréglés », les excluant davantage de la société, puisque trop étranges :

Ines et Inat sont, comme cet insecte démesuré [le papillon, la « petite idée » d'Inat], une tache de couleurs et de lumière, un cri de liberté dans la grisaille du langage et du travail quotidiens. Messagers d'aucune idéologie, d'aucun dieu, contestataires résolument individualistes, subversifs plutôt que révolutionnaires, ils ont – ils sont – leur propre langue. Leur culture est l'anticulture ; leur artifice, le naturel⁴.

2.2. Acteur, rôle et type

Un acteur se définit, selon Anne Ubersfeld, par un certain nombre de traits caractéristiques : si deux personnages possèdent à la fois les mêmes caractéristiques et font la même action, ils sont le même acteur. La complémentarité des discours d'Ines Pérée et Inat Tendu, selon L. Boudreault, (relais verbal de la quête à la « première rake » et au « deu-

⁴ Laurent Mailhot, « Le théâtre *maghané* de Réjean Ducharme », dans Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Théâtre québécois I*, Montréal, Éditions Hurthubise HMH, coll. « Bibliothèque québécoise », 1988, p. 333.

xième make », et conjointement au « troisième make »), confère à ces personnages un statut similaire qui nous les fait considérer comme une même entité. À ce propos, Ines, elle-même, allègue en ce sens :

INES PÉRÉE, *ravie* - [...] J'ai le goût de tout laisser tomber. J'ai le goût. Je suis rendue au bout d'être toute seule.
 INAT TENDU, *bien déçu* – Toute seule ?
 INES PÉRÉE – Nous sommes ensemble, c'est vrai. Ah que nous sommes deux ! Deux comme deux trottoirs du même côté de la rue ! Comme deux moitiés, comme deux fois deux font quatre quarts, comme deux fois moins quelqu'un que si nous étions un par un. Ah tellement deux, tellement ensemble : on ne pourrait pas dire lequel ressemble à l'autre ni à quoi l'un et l'autre ressemblent. (*IN*, 20)

Le sujet ducharmien Ines / Inat est une classe d'acteur définie par un groupe stable de fonctions et de qualifications (isotopies), ainsi que par leur distribution tout au long de la fable : entre autres choses, la pureté, l'enfance, les « énergumènes », les guignols, la chasteté, la liberté, la folie et la sotie.

Certaines de ces caractéristiques (costumes grotesques, comportements déréglés, paroles grossières, etc.) semblent inscrire Ines Pérée et Inat Tendu dans le « rôle théâtralement codé » du fou du roi. L'acteur est ici lié à une action déterminée et codée par la tradition. Le rôle est donc prédéterminé, ce qui le distingue de l'acteur : « Il possède une existence autonome et antérieure (*sic*) à celle de l'acteur ou du personnage⁵. » Le ludique chez Réjean Ducharme se donne alors en spectacle : la folie est délibérément choisie comme un moyen détourné, un recours.

⁵ Véronique Sternberg, *La poésie de la comédie*, Reims, Sedes / Her, coll. « Campus Lettres », 1999, p. 45.

Le rôle du fou du roi permet donc à Ducharme de redoubler la fonction du « rôle théâtralement codé » par un effet spéculaire. Le héros (ou plutôt l'antihéros) ducharmien n'est plus un simple « acteur-fantôme » aux « comportements déréglés » ou la métaphore de la figure de la folie ; il est celui qui se permet de douter, par sa forme réfléchissante - accentuant du même coup son excentricité tonitruante - de la société, de ses valeurs et de sa conception pragmatique de la vie. Par le biais du rôle dédoublé du fou du roi et du « juge », l'univers dramatique de Ducharme dépeint au lecteur (ou au spectateur, s'il s'agit d'une représentation scénique), à travers le langage d'Ines et Inat, une terrible lucidité de la *vraie vie*, un peu à la façon des personnages de Michel Tremblay :

INAT TENDU, *querelleur* – À quoi voudriez-vous voulu que je travaille ?
À faire des balles dans une manufacture de tennis et de ping-pong ?
Personne ne me mettra dans la tête que c'est gagner sa vie que de la
donner à un propriétaire d'usine. La vie est gratuite. Je ne l'ai pas payée
et je ne la paierai pas. (*IN*, 76)

Ainsi, le « rôle théâtralement codé » du fou du roi ou du bouffon tient un emploi qui exalte les pouvoirs troubles du théâtre, selon Michel Corvin⁶, en rendant impossible le départ entre la folie et la sagesse, entre le mensonge et la sincérité. La lucidité du bouffon n'a d'égale que son insolence. Il a pour masque son ironie et ses grimaces, ses provocations et sa démesure :

ISALAIDE, *la repousse* – Ne me touche pas avec ce gant quasi gynécologique. Pouah ! Et pourquoi, dans le monde, portes-tu ce maillot de bain bien sexy ?...
INES PÉRÉE – Ce n'est pas de ma faute. C'est l'idée qu'en tombant ici j'avais déjà de la femme. D'un côté qui fait la belle et de l'autre, la vaisselle. (*IN*, 48)

⁶ Michel Corvin, « Bouffon », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Tome I, Paris, Larousse-Bordas, coll. « In Extenso », 1998, p. 230-231.

Le fou du roi est vraisemblablement le support d'une sagesse paradoxale : ce serait être véritablement fou que de croire en un monde raisonnable. Tenir le rôle du bouffon, toujours selon M. Corvin, c'est inverser les signes et avoir des chances de s'approcher de la sagesse ; c'est se mettre à l'envers d'un monde déjà à l'envers, c'est se retrouver sur ses pieds : « INAT TENDU – Je vous arrête tout de suite : nous ne sommes pas venus chercher la charité, mais prendre notre part de vous, prendre à côté de vous notre place » (*IN*, 71). Faire le bouffon, c'est donc brouiller les cartes et pousser à la vérité de l'aveu ceux qui se laissent prendre à tant de faux-semblants.

Le type, à mi-chemin, quant à lui, entre le rôle et le caractère, est construit, selon Véronique Sternberg, de plusieurs éléments :

- un nom propre : Ines Pérée et Inat Tendu ;
- une mince identité sociale : une fille et un garçon d'une vingtaine d'années, orphelins, qui voyagent à la recherche de l'hospitalité ;
- un costume qui permet l'identification immédiate du type par le spectateur : un maillot de bain, des gants de vaisselle, un habit de commis de banque et des bottes en caoutchouc ;
- un langage, voire une « parlure » : qui mêle français, anglais, accent anglais, niveaux de langue, néologismes, archaïsmes, inventions verbales et discours de liberté ;
- un caractère que le spectateur connaît : la figure du fou dans la littérature québécoise, celle du bouffon de Jarry et de l'énergumène de Witkiewicz ;

ce qui permet au récepteur-public d'apprécier la confrontation du type à des situations qui, naturellement, ne lui conviennent pas : « [...] la comédie repose volontiers sur une logique de contradiction⁷. » Le type peut donc être défini comme « un rôle pourvu d'un caractère, d'une épaisseur psychologique qui lui donne une richesse dramatique comparable à celle du personnage ; c'est, en somme, un personnage prédéfini⁸ ».

2.3. Les noms propres et les appellations diverses

L'étiquette sémantique des personnages ducharmiens, qui se révèle malléable en se transformant sans cesse au cours de la pièce, est une construction que les différents prédicats (verbes ou attributs) viennent remplir progressivement pour en arriver à l'achèvement des personnages par la fable. Chacun de ces derniers, situé dans un contexte, est incessamment mémorisé et reconstruit par le lecteur. La « valeur » du personnage se constitue par la répétition qu'est la récurrence des traits, allant d'un trait moins déterminé à un trait plus déterminé, au fur et à mesure que se déroule l'intrigue.

En admettant que le sens d'un signe dans un énoncé est régi par tout le contexte socio-historique d'avant la pièce, sorte de mémoire culturelle et collective, nous pouvons élargir cette notion de contexte, selon Philippe Hamon, à tout ce qui englobe l'Histoire et la Culture. Par exemple, nous pouvons prévoir la destinée de certains personnages

⁷ Véronique Sternberg, *op. cit.*, p. 46.

⁸ *Ibid.*, p. 47.

historiques ou mythiques par leur seule mention dans le texte, où leur rôle dans la fable se révèle visible si ce rôle est déjà prédéterminé par l'Histoire ou la Culture :

Par exemple l'apparition d'un personnage historique (Napoléon [Bonaparte]) ou mythique (Phèdre définie comme fille de Minos et de Pasiphaé) viendra certainement rendre éminemment prévisible leur rôle dans le récit, dans la mesure où ce rôle est déjà prédéterminé dans ses grandes lignes par une Histoire préalable déjà écrite et fixée⁹.

Les noms propres sont utilisés à titre d'ancrage référentiel afin de donner au lecteur (ou au spectateur) les indices d'un rôle programmé par la consonance du nom propre d'un personnage avec ses équivalents historiques. Les noms propres de lieux géographiques exercent aussi plusieurs fonctions : l'espace vérifiable fait appel aux références géographiques du lecteur ; le destin des personnages habitant telle partie du monde y est souligné ; et les rôles peuvent être stéréotypés selon le lieu, puisque la ville, la campagne, un quartier pauvre ou un quartier riche donne un aperçu différent des actions du personnage dans la fable. Ces vocables historiques (ou fictifs avec une consonance faisant allusion au caractère du personnage) et géographiques demandent donc à la fois à être reconnus, en faisant référence à la culture du lecteur et à être compris, à l'intérieur même de l'œuvre.

Par contre, lorsqu'un nom propre, dépourvu de signification historique, apparaît au début d'un récit, il introduit dans le texte un blanc sémantique appelé « l'asémantème selon Guillaume » par P. Hamon. Ce

⁹ Philippe Hamon, *loc. cit.*, p. 126-127.

signe vide qu'est le personnage au tout début de l'intrigue se chargera progressivement de signification jusqu'à la toute fin :

On a donc affaire à un fonctionnement cumulatif de la signification. Là est sans doute la grande différence qui oppose linguistique du signe d'une part et sémiologie du récit d'autre part, cette dernière devant toujours tenir compte de l'aspect discursif, linéaire accumulatif du texte et de sa lecture. « Morphème vide » à l'origine (il n'a pas de sens, il n'a pas de référence que contextuelle), il [le personnage] ne deviendra « plein » qu'à la dernière page du texte, une fois terminées les diverses transformations dont il aura été le support et l'agent¹⁰.

L'étiquette du personnage se caractérise ainsi par sa récurrence, sa stabilité, sa richesse et par son degré de motivation (liens entre le signifiant et le signifié de l'étiquette). La récurrence souligne la stabilité du nom propre et de ses substituts :

La récurrence est, avec la stabilité du nom propre et de ses substituts [...] un élément essentiel de la cohérence et de la lisibilité du texte, assurant à la fois la permanence et la conservation de l'information tout au long de la diversité de la lecture¹¹.

L'étiquette peut couvrir une diversité de marques allant de la plus économique (une simple lettre pour un nom) à la plus coûteuse (le portrait, la description) en passant par le nom propre, la périphrase et les arbres généalogiques. À l'intérieur de cette pluralité de marques, le drame classique, friand de balises pour les personnages, choisit la plus coûteuse: il s'empresse de remplir le « vide sémantique » causé par l'apparition d'un nom propre par une succession de descriptions et de portraits. Le dramaturge inclut généralement une partie de ces descriptions et portraits dans la « Description des personnages », une partie précédant le début d'une pièce de théâtre. Souvent l'étiquette,

¹⁰ *Ibid.*, p. 128.

¹¹ *Ibid.*, p. 143.

quelle qu'elle soit, se raccourcit au fur et à mesure du déroulement de l'intrigue. Les pronoms et substituts succèdent aux noms propres qui, eux, ont succédé aux descriptions et portraits.

En étudiant la distribution de l'étiquette des personnages Ines Pérée et Inat Tendu, nous pouvons constater le point de vue que Ducharme adopte pour nous révéler ses protagonistes à travers les répliques directes (commentaires que fait un personnage à un autre) et indirectes (commentaires faits sur un personnage absent scéniquement). Pour l'analyse d'*Ines Pérée et Inat Tendu*, nous avons retenu les noms propres, les substituts et les périphrases pour caractériser les personnages principaux. C'est pourquoi nous nous sommes attardés aux appellations diverses que les personnages se donnent entre eux dans les dialogues. Nous avons cependant omis les pronoms personnels, qui sont régis par des règles grammaticales.

La distribution de l'étiquette du personnage comprend un vocabulaire spécial représenté par tout un lot de noms propres, pseudonymes (substituts) et périphrases, que des personnages emploient envers d'autres dans les répliques. Nous avons choisi de repérer ces appellations à l'intérieur des dialogues, puisque les didascalies de l'auteur se limitent à désigner les personnages par leur nom propre ou, en de très rares occasions, par un substitut. Le dialogue offre donc un excellent moyen d'analyse du personnage :

[...] le dialogue est un moyen extrêmement efficace de caractériser le personnage. Il est vrai que ce n'est pas le seul et, comme on l'a vu, l'action du personnage, son aspect physique et son comportement visuel

contribuent aussi à cette caractérisation. Mais un personnage s'exprime aussi et ses paroles peuvent donner au spectateur beaucoup d'informations sur lui. En effet, chaque époque, chaque pays, chaque type de personnage a son vocabulaire et sa manière de parler. En écoutant quelqu'un parler, vous pouvez vous rendre compte de ses origines, de son passé, de son expérience, de sa profession, de son caractère et de son éducation¹².

Dans son article, Philippe Hamon écrit que le nom propre d'un personnage est, par définition, « un terme privé de sens », « un mot "blanc" », une « asémantème selon Guillaume », qui se connote progressivement tout au long de la fable. Pour illustrer son propos, il cite en exemple les études de trois théoriciens, C. Lévi-Strauss, L. Spitzer et R. Barthes, dont les points de vue convergent vers une conception signifiante du nom propre. Ainsi, pour la pensée indigène, selon C. Lévi-Strauss, le nom propre constitue « une métaphore de la personne¹³ ». L. Spitzer affirme que le nom est en quelque sorte « l'impératif catégorique du personnage¹⁴ ». C'est pour sa signification, selon R. Barthes, que le nom propre doit toujours être interrogé soigneusement, car il est, si l'on peut dire, « le prince des signifiants ; ses connotations sont riches, sociales et symboliques¹⁵ ».

Réjean Ducharme utilise, dans sa pièce, le procédé de l'autonomase. C'est-à-dire qu'il connote, par l'utilisation des jeux de mots

¹² Émile Tudor, *Les secrets de l'adaptation, cinéma et télévision*, Tome II, Paris, Dujarric, 1981, p. 67.

¹³ C. Lévi-Strauss, *Mythologiques II, Du miel aux cendres*, Paris, Plon, 1968, p. 294, cité par Philippe Hamon, *loc. cit.*, p. 175.

¹⁴ L. Spitzer, dans *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 222, cité par Philippe Hamon, *loc. cit.*, p. 175.

¹⁵ R. Barthes, « Analyse textuelle d'un conte d'E. Poe », paru dans l'ouvrage collectif *Sémiologie narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1974, p. 34, cité par Philippe Hamon, *loc. cit.*, p. 175.

(un signifiant pour deux signifiés), les noms propres de ses personnages. Le nom propre peut être, par sa motivation, un élément de « réduction sémantique » : il annonce, selon P. Hamon, le destin en général du personnage.

En jetant un coup d'œil aux tableaux des connotations du nom propre de ces deux protagonistes ducharmiens (voir notre annexe, p. 119-123), nous pouvons constater que, dans plusieurs contextes d'énonciation, les personnages secondaires définissent Ines Pérée et Inat Tendu par la négative : ils sont considérés, perçus comme des « déroutés » (*IN*, 58), des « vagabonds » (*IN*, 58), des « petits sacripants » (*IN*, 28) ou encore des « énergomènes » (*IN*, 110). Il y a là une dichotomie entre l'être des personnages principaux, qui se proclament des « genres d'impératrice et d'empereur » (*IN*, 72), des « souverains égyptiens » (*IN*, 109), hiéroglyphes puritains de l'idéal, refusant toutes formes de sexualité (*IN*, 43-44), et ce qu'en disent les autres comparses : la pureté de l'être contre la saleté des dires d'autrui.

De toute évidence, l'arrivée des deux « déroutés » au « comportement déréglé », à la clinique vétérinaire d'Isalaide Lussier-Voucru, cause un certain étonnement :

INAT TENDU – Enfin bref nous avançons sans but et nous nous demandons si c'est ici que nous sommes attendus... [...]
 ISALAIDE, *les bras tombés* – Quou quou QUOI ?
 INAT TENDU, *respectueux* – Ce n'est pas vous qui devez nous recevoir, n'est-ce pas ? Si c'était vous, vous nous auriez déjà reconnus. N'est-ce pas ? (*IN*, 16)

Ines Pérée et Inat Tendu sont en quête d'hospitalité et de reconnaissance. Cette reconnaissance n'est pas d'ordre social, elle est plutôt ontologique : quelqu'un quelque part doit attendre leur venue et, forcément, les reconnaîtra. Voilà toute une angoisse métaphysique pour des personnages !

Cependant, l'ironie du sort veut que personne ne les reconnaîtra. Signe indéniable du déclin de la métaphysique de Witkiewicz : la tragique absence de réponses à leur questionnement existentiel : « Qui suis-je et pourquoi suis-je ? Pourquoi ai-je commencé d'être et pourquoi cesserai-je d'être ? », les mènera à leur perte, puisqu'en portant plusieurs masques¹⁶, dont celui de l'énergumène, et en s'attifant de plusieurs « peaux »¹⁷, dont celle significative du bouffon : Ines, l'histriion maniaque, et Inat, le clown triste, se questionnent sur leur *essence*. Refusant ainsi l'état de simples « spectateurs » de leur « vie » (bien que scénique), refusant d'être un personnage passif (conséquence directe de la présence d'un métadrame dans la pièce), « l'énergumène en maillot de bain » (*IN*, 54) et le « crétin » (*IN*, 111) cherchent à être seuls maîtres de leur « destinée » (quoique théâtrale), en tentant de devenir un personnage agissant :

INAT TENDU, *violent, il y a de quoi, il n'a plus de bonne idée, il l'a même tout oubliée* – À boire et à manger... Et je ne vous le dirai pas deux fois ! Et je ne dis pas ça parce que nous avons soif ou faim. Avec notre méthode forte, nous sommes bichonnés quand nous voulons. Nous sommes allaités et engraisés, craints et admirés. (*IN*, 102-103)

¹⁶ Référons-nous ici à la catégorie « *est désigné par les autres* » des tableaux des connotations du nom propre d'Ines Pérée et Inat Tendu (voir notre annexe, p. 119-123), c'est-à-dire ce que pensent les autres personnages des deux comparses, comment ils sont perçus par autrui.

¹⁷ Référons-nous à la catégorie « *se désigne elle ou lui-même par* » des tableaux des connotations du nom propre d'Ines Pérée et Inat Tendu (voir notre annexe, p. 119-123), c'est-à-dire à ce qu'ils pensent d'eux-mêmes, comment ils se perçoivent.

En somme, les personnages cherchent à *être comme quelqu'un*, ils cherchent à *être pour de vrai*.

De sorte qu'en leur jouant un mauvais tour, c'est-à-dire qu'en remplaçant la nourriture par des cailloux (illustrant ainsi aux deux « alcoolytes » (*IN*, 14) qu'ils n'ont pas d'*existence réelle*), Pierre-Pierre réappose l'« étiquette sémantique », l'« impératif catégorique » du bouffon, du sot à Ines et Inat qui, ici, n'échappent pas à l'état d'objet ridicule. En ignorant que leur existence scénique est liée et prédéterminée par une sorte d'« A.D.N. » transtextuel des fantoches de Jarry et des énergumènes de Witkiewicz, les deux antihéros ducharmiens sont inconscients du fait que le bouffon, le fou du roi est leur « impératif catégorique », et que « [s']il veut agir, s'il veut s'affirmer comme personne et cesser d'être personnage, [le bouffon] meurt ou échoue¹⁸ » : « INES PÉRÉE, [...] Nous ne savons plus ce que nous faisons... et si... nous nous endormons ici... nous rêverons si mal que rien ne sera plus possible... (*Presque plus capable de parler.*) Ah et puis... » (*IN*, 118). L'« impératif catégorique » accolé au « rôle théâtralement codé » du bouffon, doublé par l'« A.D.N. » transtextuel des personnages de Jarry et de Witkacy, annoncent donc le destin tragique d'Ines Pérée et Inat Tendu.

C'est ainsi que tout au long de la fable, ils chercheront l'hospitalité, « droit réciproque de trouver logement et protection les uns chez les

¹⁸ Michel Corvin, *loc. cit.*, p. 231.

autres » - comme si les personnages avaient des droits ! – et, par le fait même, la reconnaissance, puisque « [l]a terre [leur] revient autant qu'aux autres » (*IN*, 72). Cette hospitalité cosmobiologique (parodiée par Ducharme, comme nous le verrons un peu plus loin), cette reconnaissance existentielle, inespérée et inattendue ne leur sera pas offerte. Au « deuxième make », lorsqu'ils s'en rendent compte, lorsqu'ils refusent la charité chrétienne de Sœur Saint-New-York-des-Ronds-d'eau, la dynamique de la pièce se retourne contre eux :

C'est ici qu'intervient la péripétie fondamentale de la pièce : le changement de l'attente et de l'espoir en haine et en esprit de vengeance. Inat Tendu et Inès (*sic*) Pérée deviennent quelque chose comme Hyper Tendu et Déses Pérée¹⁹.

Tout les prédestinait au tragique : d'une part, l'« impératif catégorique » du fou du roi et la filiation entre eux et les bouffons de Jarry ainsi que les énergumènes de Witkiewicz ; et d'autre part, le renversement de la dynamique dramatique de la pièce, au « deuxième make », lorsqu'on leur refuse le droit de cité.

Par conséquent, le procédé de l'autonomase perd alors en potentiel, puisque le nom propre des personnage n'annonce plus le destin en général des deux bouffons, comme nous l'avons constaté un peu plus haut. Il le fait donc basculer, car, à priori, la perception qu'ont les deux protagonistes d'eux-mêmes diffère grandement d'avec celle des autres comparses (rappelons-nous que Ines et Inat sont perçus négativement par les personnages secondaires), et par conséquent, les connotations du nom propre ne sont plus dans le registre de l'aspiration, mais bien dans

¹⁹ Laurent Mailhot, *loc. cit.*, p. 337-338.

celui de l'illusion d'*être pour de vrai*. Ines Pérée et Inat Tendu sont donc, selon l'expression de Dominique Lafon²⁰, des personnages à la limite de la frontière du jeu : *être ou faire l'être ?*

3. Vers un personnage syncrétique et hyper-théâtral

Nous allons nous pencher ici sur les similitudes entre l'univers théâtral de Jarry et celui de Ducharme, ainsi que sur la psychopathologie des personnages Ines Pérée et Inat Tendu afin d'analyser leurs comportements bizarres. Notre démarche est prudente : elle ne vise aucunement à faire des deux protagonistes ducharmiens des malades psychiatriques. Cependant, leur dérèglement trouve un écho dans la littérature spécialisée, accentuant, par le fait même, leur image de personnages dysfonctionnels. Notre démarche vise donc à éclairer cette figurabilité.

3.1. L'héritage ubuesque d'Alfred Jarry dans l'univers ducharmien

La pièce *Ines Pérée et Inat Tendu* de Ducharme emprunte à la symbolique des lieux d'*Ubu roi*, où évoluent les relations entre les personnages, et à leur langage. Tout comme la pièce de Jarry, l'organisation du temps dans celle du dramaturge québécois est linéaire, tout en présentant d'importantes ellipses : à la « première rake », l'intrigue se déroule dans le sous-sol d'une clinique vétérinaire ; au « deuxième rake », dans la cellule de Sœur Saint-New-York-des-Ronds-d'eau ; et au

²⁰ Dominique Lafon, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la *tag* », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 97-121.

« troisième make », l'action connaît son dénouement dans le repaire de Pierre-Pierre Pierre et Aidez-Moi Lussier-Voucru. L'action se déroulant dans plusieurs espaces différents, elle engendre alors de multiples changements de lieux contribuant ainsi à l'impression d'instabilité.

Ducharme tout comme Jarry se servent du lieu de la maison pour parodier l'idéal d'hospitalité. Lieu de l'intimité et du social, la maison est là où doit s'accomplir l'application rituelle des conventions. Dans *Ubu roi* et *Ines Pérée et Inat Tendu*, par contre, on assiste à sa brutale transgression. Dans l'univers ducharmien, Isalaide Lussier-Voucru se fait insulter par Ines et blesser, quoique involontairement, par Inat dans le sous-sol de sa propre clinique vétérinaire ; Sœur Saint-New-York-des-Ronds-d'eau se fait agresser verbalement par Ines à l'intérieur de sa cellule ; et les deux protagonistes entrent, armés d'un revolver, dans le repaire de Pierre-Pierre Pierre et Aidez-Moi Lussier-Voucru. L'espace jadis protecteur de la maison est maintenant régi par une sorte de « loi de la jungle » : la maison renvoie l'image démesurée de notre monde, un monde dicté par « la loi du plus fort », un monde égoïste et pulsionnel où chacun ne satisfait plus que ses propres besoins.

3.2. La manie d'Ines et la mélancolie d'Inat : échos burlesques des types witkacéens

La pièce *Ines Pérée et Inat Tendu* (1976) emprunte au burlesque sa seule règle : l'excès et la grandiloquence. Elle repose sur une dissonance bouffonne entre les deux personnages principaux et leur

langage, leur « statut » et leur comportement : les choses nous sont présentées dans leur aspect difforme et grimaçant. Cultivant avant tout l'effet²¹, comme le burlesque, la fable de Ducharme, par le truchement des personnages, génère l'extravagance et la surprise. Même si l'écrivain de *L'avalée des avalés* (1966) cherche à nettoyer ses protagonistes de toute affectation imagée, en approfondissant la pathologie du type des personnages, nous remarquons que ceux de Ducharme et du dramaturge polonais Witkiewicz, dont, entre autres, les faux titans (Roger, chez Ducharme), la femme démoniaque (Sophie), la mère castrante (Marie-Louise) et le père despotique (Don Diègue), sont tous des êtres infantiles par rapport à leur « Moi névrotique » : « Le Moi névrotique est un Moi qui n'a pas résolu les problèmes de son identification et qui est en conflit avec lui-même²². » Ines Pérée et Inat Tendu ne semblent pas y échapper et symbolisent, selon nous, la dualité manie / mélancolie d'une identité bipolaire. L'écrivain utilise ce procédé comme le signe paradoxal d'un « impératif catégorique » camouflé.

Ainsi la phase manie, dépeinte par Ines²³, commence par une « crise maniaque ». Le malade souffre souvent d'insomnie, manifeste de l'énerverment, est affecté par des démarches extravagantes et autres troubles de la conduite : impudeur, cynisme, désinvolture, incorrections,

²¹ Michel Corvin, « Effet », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Tome I, Paris, Larousse-Bordas, coll. « In Extenso », 1998, p. 558 : « Événement, réplique, mot ou geste étudié en vue de provoquer chez le spectateur une impression forte et déclencher le rire, l'émotion, l'étonnement, l'applaudissement. »

²² Alain van Crugten, *S.I. Witkiewicz aux sources d'un théâtre nouveau*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1971, p. 193.

²³ La récurrence de ses traits, comme « la fuite des idées », les « comportements déréglés », les sautes d'humeur, l'incohérence de quelques-unes de ses répliques, nous fait pencher vers cette hypothèse.

prodigalité, etc. La « crise maniaque » prend alors l'aspect d'une agitation furieuse et désordonnée. L'humeur du personnage est en continuelle mutation :

INES PÉRÉE, *l'empêche encore brutalement* - [...] Demandez à Inat. Vous l'avez piqué avec l'aiguille de votre graphophone. Il ne demande pas mieux que de partager avec vous [Sœur Saint-New-York-des-Ronds-d'eau] ses opinions. Et moi je connais le tabac. Ramassez-moi cette cigarette et allumez-la-moi, que je vous fume comme un jambon.
INAT TENDU - [...] (*Choqué.*) Mais... mais... mais tu délire ! (*IN, 77-78*)

La physionomie du personnage est mobile et vive, parfois maniérée, ses expressions sont excessives et changeantes, donnant l'impression d'une tragi-comédie. Le langage est aussi frappant : ellipses, jeux de mots, assonances, style télégraphié, exclamations, onomatopées, etc. Le personnage Ines Pérée semble être atteint de *logorrhée*, il parle sur un tempo endiablé :

INES PÉRÉE, *sacrant en essayant de toutes les façons de se servir de l'ouvre-boîte* – Roquette de tonus !... Bardol de gonbieu !... [...] Nous t'avons fendu le crâne si profondément, **big** vache, que plongeant ma main dans le fond de la plaie j'ai pu déplacer d'un quart de pouce ton idée fixe.
ISALAIDE, *adoucie par les caresses* – C'est cela : dites tout ce qui vous passe par la tête. Parlez comme automatiquement ; c'est excellent comme thérapeutique de commencement. (*IN, 21 ; 25*)

Un des éléments les plus caractéristiques de la phase manie est le « jeu maniaque ». Le malade joue des scènes, improvise des scénarios, des dialogues, interprète tel ou tel personnage, jongle avec des fantaisies imaginatives : « INES PÉRÉE, *encore plus choquée.* Aidez-Moi rentre avec un mouchoir sur le nez – Il n'y a pas d'Ines ici ! Pas plus d'Ines que de pic dans la brique ! Je suis Néfertiti ! » (*IN, 109*). Ines Pérée invite les autres personnages qui l'entourent à entrer en scène, leur assigne à

chacun ou ensemble un rôle dans son jeu et sa fantaisie, car elle cherche toujours un écho ou un miroir pour son propre spectacle²⁴:

AIDEZ-MOI – Qu'est-ce que ces noms que vous vous donnez ? Des espèces de noms d'acteurs ?

INES PÉRÉE, *nez à nez avec Aidez-Moi* – Il n'est jamais trop tard pour commencer à porter le nom qui nous désigne vraiment. C'est comme toi, qui as l'air d'un coq femelle avec ta crête d'éteigneuse et qui devrais t'appeler Cacarica. (*IN*, 109-110)

Autre symptôme de premier plan : « la fuite des idées »²⁵. Le désordre d'Ines se reconnaît à son état mental : sa pensée semble surabondante et agitée. Ses idées fuient, elle saute d'une idée à l'autre. Ines ne crée plus, elle divague, elle vagabonde. D'autant que, sur le plan du comportement, la manie se caractérise aussi par une forme de fuite, soit « l'anarchie instinctivo-affective ». Il s'agit donc d'une phase maniaque qui se traduit tantôt par de l'euphorie, tantôt par de l'agressivité. Le malade, comme Ines ici, manifeste des « traits dionysiaques » : gloutonnerie, jeux effrénés, etc. L'intensification de toutes les émotions donne à son comportement un caractère « guitryloquant »²⁶ :

Inat et Inès (sic) entrent en coup de vent. Inès (sic) porte un ceinturon de cowboy de film et dégaine le revolver de New-York.

INES PÉRÉE, *tirant un coup en l'air* – Si ce n'est pas ici que le besoin d'une violoniste violette volée et violée se fait sentir... **and ze** goût pour un **flyer** de cerf-volant emberlificoté dans les cils téléphoniques, haut les mains ! (*IN*, 102)

²⁴ Ceci s'applique également au personnage Roger dans la pièce *HA ha!*... de Réjean Ducharme.

²⁵ Nous utilisons les guillemets français pour l'expression « la fuite des idées » qui est un terme spécialisé du langage psychiatrique.

²⁶ Nous empruntons l'expression à Lolita Boudreault, *Sens et non-sens dans le théâtre de Réjean Ducharme*, Montréal, M.A. en littérature française, Université McGill, 1994, p. 19, qui, elle, l'utilise pour qualifier le théâtre de boulevard, et à Réjean Ducharme qui y connote le comportement de Roger, dans la pièce *HA ha!*...

La phase manie, qui peut avoir une durée de plusieurs mois, n'apparaît pas isolément, elle est toujours contrebalancée par le second volet de la psychose maniaco-dépressive, c'est-à-dire la phase mélancolie. Ce sont deux pôles du « conflit éthico-affectif » qui oppose le Ça et le Surmoi, c'est-à-dire d'une part l'émancipation de la joie dionysiaque, et de l'autre l'obligation d'en être puni.

Le tableau clinique de la mélancolie est très varié, mais il comprend essentiellement deux catégories : la mélancolie anxieuse et la mélancolie dépressive. Le personnage Inat Tendu est frappé par une « tristesse vitale », qui est caractérisée par l'effondrement de la volonté et de l'inhibition :

Mais Inat est si fatigué, si saoul et elle [Ines Pérée] le serre si fort, qu'il tombe.

INES PÉRÉE – Relève-toi ! Vite ! Tout de suite ! (*Elle s'agenouille, s'apitoie, devient très tendre.*) Pauvre enfant... Tiens, tiens... prends un autre coup... et fais un dernier effort... Essaie, même en rampant de sortir de cette maison, de cet état sinistre et ridicule où nous nous sommes mis. Nous ne savons plus ce que nous faisons... et si... nous nous endormons ici... nous rêverons si mal que rien ne sera plus possible... (*Presque plus capable de parler.*) Ah et puis...
Se laisse tomber sur Inat qui ne bouge plus, et ne bouge plus elle-même.
(IN, 118)

Étant donné sa fixité tragique, le personnage ducharmien Inat Tendu vit un drame symétrique à la « comédie maniaque ». Il a donc tendance à tout pousser au tragique : « Cela le mène à une mégalomanie mélancolique qui fait de lui le héros d'une tragédie grandiose²⁷. » L'ensemble des symptômes de la mélancolie dépressive comprend

²⁷ Alain van Crugten, *op. cit.*, p. 200.

l'effondrement de la volonté et l'inhibition motrice, mais aussi une inhibition psychique qui se traduit par une certaine lenteur de l'idéation, la stérilité de la synthèse mentale et l'improductivité intellectuelle²⁸ :

INAT TENDU – Ce n'est pas la douleur puisque ce sont précisément ceux qui se décarcassent le plus que j'ai vu mériter le moins. Et que l'ennui pousse au suicide ne prouve-t-il pas que l'oisiveté est au moins aussi douloureuse que le travail ? (...) N'ayez pas peur : moi non plus je ne comprends pas. (IN, 73)

La douleur morale est insoutenable, caractérisée par un fatalisme, un pessimisme dénotant une incapacité interne au bonheur. Dans les états mélancoliques extrêmes, la conscience devient « délirante », ce que Inat extériorise en se lançant dans des monologues « délirants », dont le thème central est l'angoisse métaphysique, inspiré par la théorie de la « Forme Pure » de Witkacy :

INAT TENDU, *s'enhardit* – La terre n'est pas plus sortie de leurs mains que des nôtres. [...] Même aux commandes de leurs spoutniks, il (*sic*) ne nous impressionnent pas ; même photographiés, même filmés en maniant les manettes de leurs cerveaux électroniques. S'ils sont les rois de la terre, Ines, leur sœur, et moi, leur frère, sommes des genres d'impératrice et d'empereur.[...]

INAT TENDU, *querelleur* – Je ne parle pas, je gueule. Ça ne donne rien, sinon l'air infirme ou mendiant ! Plus fort on nomme ce qui nous manque, plus on augmente notre abaissement aux yeux de ceux qui nous ont raccourcis ! [...]

INAT TENDU, *inquiet* – N'ayez pas peur. Je ne suis pas amer vraiment. Si vous voyiez ma bonne idée, vous seriez tout de suite rassurée. Mais j'ai tendance à l'oublier depuis que je ne sens plus ses ailes dans mon dos. Elle est disparue à l'asile de Harvey-Jonction. Elle est peut-être envolée. (IN, 72 ; 73)

De sorte que l'état pathologique d'abattement, chez Inat, est caractérisé par une profonde tristesse et par un attachement obsessionnel au passé, à sa « petite idée », faisant ainsi basculer le

²⁸ Pensons, entre autres personnages, à celui de Mimi Panneton dans la pièce *HA ha!*... de Réjean Ducharme.

personnage vers un pessimisme généralisé, poussé à son paroxysme avec la « mort » d'Inat.

La figurabilité quelque peu dérangée des deux protagonistes ducharmiens permet à Réjean Ducharme d'y ajouter une « épaisseur signifiante », contribuant grandement à exalter et préserver, sur la scène du théâtre, leur étrangeté radicale. Nous pouvons donc constater que la forme hyper-théâtrale de la pièce se repaît grandement de personnages dysfonctionnels comme le sont Ines Pérée et Inat Tendu : personnages tiraillés entre le désir d'*être pour de vrai* et la capacité à le devenir.

Chapitre IV

Du simulacre au réel, du réel au simulacre :

Roger et Mimi dans *HA ha!*...

Dans le présent chapitre, nous reviendrons sur la notion de métadrame dans la pièce *HA ha!*... Celle-ci ne possède pas une structure si différente du métadrame qu'est aussi *Ines Pérée et Inat Tendu*. La filiation entre les personnages de Jarry, Witkiewicz et ceux de Ducharme est toujours présente, et même réitérée par l'auteur québécois, car, pour la première fois, Roger, figure distorsionnée du héros romantique, fait une allusion directe au dramaturge polonais (*HA*, 28).

Tout comme dans *Ines Pérée et Inat Tendu*, l'étrangeté radicale du personnage est à nouveau exploitée. Cette étrangeté nous permet de distinguer une figurabilité maniaque chez Roger, caractérisée par son excentricité verbale et gestuelle ainsi que par son instabilité émotionnelle. À l'autre pôle, on retrouve Mimi dont l'état mélancolique ne fait que s'aggraver au point où ce personnage sera sacrifié « sans fin dans cette médiocrité sans fond » (*HA*, 28). Sa condition est caractérisée, en partie, par une conscience généralement troublée et une inhibition de la pensée.

Réjean Ducharme dépeint Roger comme un antimodèle : soit la figure romantique distorsionnée de l'artiste, tout en respectant une convention de la dramaturgie moderne, qui met au jour la relation étroite entre la dualité du réel (le vrai) et du rôle (le masque). L'écrivain québécois confère donc au personnage de Roger une « épaisseur signifiante » : à travers ses répliques, le récepteur « *sees double* » et est ainsi informé sur la conception de l'art théâtral de Ducharme, sur sa vision du théâtre.

Par la suite, nous analyserons la remise en question de l'illusion théâtrale et la primauté du jeu dans *HA ha!...* Le jeu est fondamental dans la pièce, il occupe tout l'espace et il prend au piège ceux qui ne comprennent pas ses règles. Il est pratiqué tel un rituel et demande donc à être maîtrisé. Aux antipodes de cette aptitude à maîtriser le jeu se trouvent Roger, le maître incontesté de la Foire, et Mimi, l'agneau sacrifié.

1. Le métadrame

1.1. Niveau architextuel

Le métadrame se manifeste à deux niveaux dans la pièce *HA ha!...*, l'un qui est intertextuel (nous y reviendrons un peu plus loin) et l'autre qui est « architextuel », selon l'expression de G. Genette, c'est-à-dire qu'il dévoile au grand jour les relations qu'entretient le texte ducharmien avec le genre auquel il appartient : le théâtre. En fondant sa dynamique dramatique sur les jeux auxquels se livrent les personnages, la pièce de Ducharme pose le problème de la théâtralité, et même, semble-t-il, de l'hyper-théâtralité, selon Jean-Pierre Ronfard, qui écrit dans la préface de la pièce que « *HA ha!...* rejoint ainsi cette forme dramatique, à la fois démystifiante et fascinante, qu'est le théâtre dans le théâtre et qu'ont illustrée depuis belle lurette Shakespeare, Corneille, Pirandello, Brecht et compagnie » (Préface, *HA*, 7).

Cependant, une certaine confusion terminologique règne aujourd'hui, parce que le théâtre dans le théâtre se donne à lire comme l'image métathéâtrale la plus exploitée par les dramaturges. Considéré comme l'effet d'une prise de conscience existentielle sur soi-même et

d'une interrogation sur les modalités du théâtre¹, le théâtre dans le théâtre arbore une dimension métathéâtrale qui le rapproche des jeux moins structurés de théâtralité (déguisements, clins d'œil au public, etc.). On est ainsi tenté d'étendre le champ de la notion à tout ce qui, dans une pièce de théâtre, paraît isoler du reste un élément en soulignant son caractère structurel comme faisant partie automatiquement du champ plus vaste de la théâtralité. Il faut donc, selon Manfred Schmeling, parler de jeu dans le jeu, puisque cette notion revêt une réflexion métacritique, contrairement au théâtre dans le théâtre qui thématise le théâtre en tant que médium artistique. Manfred Schmeling remarque que cette forme revisitée du théâtre dans le théâtre apparaît périodiquement dans l'histoire, « au moment où la tradition littéraire coïncide avec l'horizon d'attente jusqu'à l'ennui et là où cette tradition, ressentie comme trop canonique, est dépassée par l'évolution extralittéraire, donc économique, sociale, etc.² ». Autrement dit, le jeu dans le jeu est le symptôme d'une forme de malaise social.

Mais, Réjean Ducharme va encore plus loin, puisque ses pièces n'impliquent pas seulement le recours au métathéâtre sous la forme du théâtre dans le théâtre, mais aussi celle du théâtre *sur* le théâtre, selon l'expression de Jean-Cléo Godin, dans l'essai *Théâtre québécois II*, ou encore celle du jeu dans le jeu, selon l'expression de Manfred Schmeling.

¹ « Une œuvre d'art importante amène toujours à s'interroger sur la nature de l'art qu'elle illustre. *HA ha!*... comme *Le songe d'une nuit d'été* ou *Six personnages en quête d'auteur* ou même *La bonne âme de Setchouan* nous amène à considérer la scène comme le lieu sacré du mensonge, l'art théâtral comme la célébration du don que possèdent les humains de se travestir. » (Préface de Jean-Pierre Ronfard, *HA*, 9).

² Manfred Schmeling, *Métathéâtre et intertexte*, Paris, Lettres Modernes, 1982, p. 9.

C'est-à-dire du jeu qui constitue, en même temps, une réflexion critique sur le monde dans lequel on vit et, par un effet spéculaire, sur l'art théâtral que l'on pratique. Le jeu devient donc le *sujet* principal de la pièce sans pour autant constituer à tous moments une pièce dans la pièce :

MIMI, *repoussant Roger, gentiment* : Je m'excuse mais je ne suis plus capable. Je prends trop ça à cœur.

ROGER, *fâché tout noir* : Je viens de tout bien t'expliquer : ON RÉPÈTE ! Ce qu'on se dit là, ce qu'on se fait là... c'est l'amour, c'est tout ! Ce n'est pas la fin du monde : c'est le contraire ! C'est sa scène endormante par excellence, le gage le plus sûr, le plus rassurant, de la plate continuation de ses représentations. (HA, 63)

Par conséquent, Ducharme nous amène à considérer la scène comme un simulacre où se côtoient mensonge, faux-semblant et travestissement, de sorte que le récepteur renonce bien vite à faire un partage entre le vrai et le faux : ce n'est pas vrai et pourtant c'est réel. On prend plaisir à y croire. Dans le même temps où l'on y croit, on prend plaisir à reconnaître l'habileté, l'efficacité dans le mensonge du protagoniste ou des artifices théâtraux qui nous y font croire :

ROGER : Charrue, je t'avertue ! Un pu de tunue ! Comment oses-tu avoir du « phone »... Ici ? Il n'y a pas de néon à la porte... ici ! Tu n'as pas besoin de te forcer pour en avoir pour ton argent ; c'est gratuit !

SOPHIE, *causant, pendant que Roger défait des boulettes qu'il lit très vite sur le bout des lèvres, sans se donner de voix* : Que c'est ? C'est pas le phone, acter ? Que ça donne acter, si faut que ça foire comme si c'était pour le vrai ? [...] Dire que les trente six (*sic*) tableaux du décor bétonnaient déjà sur la plaque tournante, que le drame était tout écrit, corrigé, censuré, tout monté... et même, ô Maître, que nous le répétions tous depuis des siècles... Maître, vous m'avez montré que j'étais pleine de mon rôle, ronde comme une boule, que je m'avais plus qu'à me laisser rouler. (HA, 55-56)

C'est ainsi que la dynamique dramatique de la pièce souligne, avec pompe, la subversion du théâtre. Comme l'affirme Jean-Pierre Ronfard, le théâtre est un acte impur et le plaisir spécifique qu'il donne

consiste peut-être à jouer des impuretés de cette « générale hypocrisie »³. Ducharme n'est donc plus un auteur à jouer, selon Laurent Mailhot, mais un auteur à adapter, à déjouer, à parodier, à défaire et à *maghaner*⁴.

1.2. Niveau intertextuel

Dans les répliques du personnage de Roger s'insère, à trois reprises, une citation clairement identifiable à des écrivains et des philosophes connus. La première est empruntée à Stanislaw Ignacy Witkiewicz : « ROGER : Répote, répute, répète après moi... et après Stanislaw Ignacy Witkiewicz : (*Il se bouche le nez*) « Quelque chose en moi se délecte de ce sacrifice sans fin dans cette médiocrité sans fond... ». » (HA, 28) ; la seconde est de Saint Jean de la Croix :

MIMI, *lisant, s'inspirant à mesure* : « Un oiseau solitaire doit remplir cinq conditions. D'abord voler au plus haut. Ensuite, ne point tolérer de compagnie, même celle des siens. Puis pointer le bec vers les cieux ; et ne pas avoir de couleur définie. Enfin, chanter très doucement. ». (HA, 87)

et la dernière citation est d'Émile Nelligan, tirée du poème « La romance du vin », qui souligne l'état du poète comme d'un mal-aimé, d'un être isolé socialement : « ROGER, *se bouchant le nez pour citer Nelligan* : Tu ris comme dans : « O si gai que j'ai peur que j'ai peur que j'ai peur... d'éclater en sanglots ». » (HA, 92-93). Nous pensons que ces trois citations ajoutent une toile de fond à l'univers ducharmien : elles s'inscrivent bien plus comme des « principes fondamentaux » :

Mais, chez Ducharme, toutes les modalités de la citation, de la copie à la réécriture, sont aussi des lectures qui, souvent, parfois par le détour d'une apparente désinvolture, tirent du texte dont elles s'emparent ce

³ Préface de Jean-Pierre Ronfard, HA, 9-10.

⁴ Laurent Mailhot, « Le théâtre *maghané* de Réjean Ducharme », dans Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Théâtre québécois I*, Montréal, Éditions Hurthubise HMM, coll. « Bibliothèque québécoise », 1988, p. 329-362.

qu'il contient d'essentiel, sa vérité en quelque sorte, désignée avec une étonnante et très sûre « intelligence » de la littérature⁵.

2. Vers un personnage syncrétique et hyper-théâtral

Tout comme nous l'avons fait au chapitre précédent, nous allons analyser la psychopathologie des comportements déréglés de quelques-uns des personnages de la pièce : ici, Roger et Mimi. Bien entendu, notre raisonnement analytique est prudent : il vise à éclairer la carnavalisation de la figurabilité des personnages de Roger et Mimi. Cette exagération du tempérament mène à un hyper-raffinement de l'expression individuelle, puisqu'elle suggère un état maniaque chez Roger et une psychopathologie dépressive chez Mimi.

2.1. La manie de Roger et la mélancolie de Mimi : recouvrements witkacéens

Dans la pièce *HA ha!...*, l'auteur a recours à des types. Ce qui distingue le type du caractère ou du personnage de théâtre, selon Véronique Sternberg, c'est, d'une part, la fixité, d'autre part, la fonction. La fixité caractérise le dessin psychologique du type. S'il est nuancé, il ne peut pas pour autant évoluer : « [...] la psychologie individuelle et complexe du type est fragmentée⁶. » Tandis que la fonction du type est, d'abord, d'entrer dans un système d'oppositions, dans lequel chaque type a un « rôle ».

⁵ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme, Une poétique du débris*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2001, p. 169.

⁶ Véronique Sternberg, *La poétique de la comédie*, Reims, Sedes / Her, coll. « Campus Lettres », 1999, p. 47.

En utilisant sciemment des types, Ducharme expose, tout comme son prédécesseur Witkiewicz, la volonté de puissance chez certains de ses personnages, qui fait d'eux des êtres d'une essence supérieure destinés à dominer, à imposer leur personnalité et leur volonté à leur entourage :

ROGER : [...], j'écris ma vie d'avance : je la choisis avant que tous les autres ne le fassent pour moi, ou que ça se décide tout seul, comme on dit. Je veux tirer moi-même mes propres ficelles. Je suis un créateur, mon créateur : je me PRÉDIS ! [...] Le monde est ce qu'il entend. Pour faire le monde, il suffit de se lever et de prendre la parole, d'être ce que le monde entend, ce qui lui arrive. Si tu restes dans la foule c'est fini tu es pris pour écouter. Pour être fait. On n'agit pas en foule, on réagit. On n'acte pas, on réacte, on ne joue pas on assiste. (HA, 81)

Le personnage de Roger ressemble fortement au type witkacéen du père despotique : leurs traits de caractère nous font penser à une psychopathologie maniaque de la bipolarité. Ils manifestent leur autorité sur « leurs enfants », selon l'expression de Roger, c'est-à-dire les autres comparses, de façon énergique. Ils veulent les plier à leur volonté, ne leur laissant ni initiative ni liberté de s'épanouir. On les voit travailler obstinément à couler la personnalité de « leurs enfants » dans un moule qu'ils ont façonné eux-mêmes, en brimant leur individualité afin de faire d'eux des pantins qui répondent à leurs propres aspirations⁷:

BERNARD : Avant j'étais un tronc ! Là j'ai même plus de dos!
ROGER, *sort de ses gonds, engage le dialogue* : Écoute... j'ai visionné ton screen-test : c'est infect. Ça ne sert plus à rien que tu fasses la belle : je ne te réaliserai pas ! Tu peux te renculotter : tu n'es pas assez photogénique, je refuse de te mettre en scène ! (HA, 80)

⁷ Pensons, entre autres personnages, à Plasphodore qui, dans *Les pragmatiques* (1919) de Witkiewicz, jette son fiel sur Franz von Vitello (personnification de l'intensité de la vie), puisqu'il ne croit plus à la possibilité d'une quelconque renaissance du sentiment métaphysique.

Plusieurs indices symptomatiques nous font penser que Roger est dans un état maniaque : ses souvenirs erronés, ses sautes d'humeur, sa manie à tourner tout en « phone », ses idées délirantes, etc. Selon le psychiatre Émile Kraepelin⁸, nous rencontrons souvent, chez les maniaques, de graves troubles de mémoire. Les malades peuvent présenter une tendance à fabuler, à décrire, en les rapportant au passé, des scènes étranges auxquelles eux-mêmes ajoutent plus ou moins foi. On observe, chez Roger comme chez certains maniaques, des troubles sensoriels épisodiques. Il s'agit le plus souvent d'illusions qui sont la conséquence soit d'une perception incomplète, soit de violents troubles sentimentaux.

On remarque, dans les états d'excitation, que les malades ne peuvent plus suivre d'une façon méthodique un ordre de pensées déterminé ; ils déboulent sans cesse d'une idée à une autre. Par conséquent, leur logique n'est plus dominée par une représentation d'ensemble qui, au moment voulu, imprime une direction bien définie aux associations d'idées et inhibe tout ce qui est accessoire et accidentel : « Ce ne sont pas les représentations commandées par l'enchaînement général de la pensée qui prennent à chaque instant la première place, ce sont celles qui sont favorisées par les habitudes d'esprit⁹. » C'est pourquoi l'on glisse ainsi d'une représentation à une autre semblable ou seulement voisine de la première, sans considération du but poursuivi en

⁸ Émile Kraepelin, *La folie maniaque-dépressive*, traduit de l'allemand par Georges Poyer, Grenoble, Éditions Jérôme Million, coll. « Mémoires du corps », 1993, 160 p.

⁹ *Ibid.*, p. 65.

premier lieu. Et le lien entre les éléments de la pensée se relâche peu à peu ; de là, selon Kraepelin, la confusion causée par la « fuite des idées »¹⁰. « La fuite des idées » est ressentie ici par Roger qui se plaint volontiers de ne pas pouvoir rassembler ses pensées :

ROGER, [...], (*Pendant que Bernard repasse à la salle de bain pour se rincer, Roger écrit :*) « Bedit Discours du drône enfermé dans les toilettes (*Il rature toilettes*) dans les cabinets (*Il rature cabinets*) dans les w.c. (*Il est tanné de raturer, il se choque*) dans les bécosses ! Shit ! Fumier ! Quelle langue ai-je ? Viarge, bâtard même pas capable parler couramment à mes enfants ! Ah Sass sass. Pu pu. (HA, 80-81)

Dans les manifestations franches d'excitation de Roger, ce qui domine est l'instabilité et l'inconstance de sa volonté. De sorte que, d'une part, ses pensées ne semblent pas être une source d'idées, mais bien un trésor de mots :

ROGER : Partie comme tu étais, je ne lâcherais pas... Roule, palpète, pète ton moffleur, crépète... Érables sucrières, poreaux de téléphone, grimpadaires : fonce dedans, aie un gros accident, sois blessée gravement, vis intensément ! Épluche tes tapates, articule, époussette, tu coagules quand tu t'arrêtes !... [...] Grouille ! Shashe ! Shashe ! Échappe à ton destin mucilagineux si tu peux ! (HA, 17)

Roger semble, d'autre part, être frappé par la folie des grandeurs, puisque certaines conceptions des maniaques, selon Émile Kraepelin, ont le caractère d'une hyper-exagération¹¹. Son bouffon de service, Bernard, ne se gêne pas pour lui faire savoir : « BERNARD, [*s'adressant à Roger*] : [...] Ça ça ça ça t'écoeur... hein, mon dictateur, mon empereur, mon Hitler, ma folie des grandeurs ? » (HA, 82).

¹⁰ Nous utilisons les guillemets français pour l'expression « la fuite des idées » qui est un terme spécialisé du langage psychiatrique.

¹¹ Pensons à la pièce *Le fou et la nonne* (1923) qui est une satire de la psychanalyse. Witkiewicz ne peut concevoir que la psychanalyse puisse tenter d'expliquer la vie, comme une sorte de philosophie, puisqu'elle nie le Mystère de l'existence. Le dramaturge polonais redoutait la « robotisation » de l'individu écrasé par les idéologies de masse (comme la psychanalyse).

Ce qui aura comme conséquence d'introduire, dans l'état mental du maniaque, ici Roger, une notion de déplaisir qui peut provoquer des réactions colériques. Il deviendra donc arrogant, antipathique :

ROGER, [s'adressant à Bernard] : Continue, fils de joie, puce d'aisselle. Pique-moi ! Chatouille-moi ! J'oscille sur mon pic étroit ! Un peu de phone encore et je m'écrase où nul de si haut ne peut se relever ! Les rêves avortés, arrachés du ventre aussitôt que formés, puis jetés aux vidanges et brûlés à moitié dans les dépotoirs de l'universelle dérision produisent de si épaisses, de si fortes fumées, qu'on ne peut plus ouvrir la bouche sans que les dents nous noircissent, que la langue nous épaisse, et que la parole coincée se boursoufle en cancer ! (HA, 83)

et, à la moindre contrariété, il entrera dans une fureur sans bornes qui se déchargera en bordées d'injures violentes et parfois même en voies de fait : pensons, entre autres, à la « volée » que Roger donne à Sophie, dans la première partie, scène 5, parce qu'elle a quitté son emploi ou à Walpurg qui, dans *La sonate de Belzebuth* (1930) de Witkiewicz, pousse sa fiancée Yabawa au suicide.

Dans les états maniaques, le tableau clinique est cependant dominé par le besoin impérieux d'activités. Nous avons affaire ici à une excitation générale de la volonté. Le besoin d'activités du maniaque, ici Roger, provoque chez lui une agitation plus ou moins marquée : une certaine instabilité, un affairément surprenant, un esprit d'entreprise prodigieux qui ne s'arrête jamais. Quand l'excitation est encore plus forte, apparaît alors la manie aiguë proprement dite. Les impulsions se succèdent les unes aux autres, et l'activité devient presque incohérente : le patient chante, bavarde, danse, fait du tapage, bat la mesure, s'agite, jette tout par terre, s'attife d'une façon bizarre, crie et hurle, rit ou pleure, grimace, prend des attitudes théâtrales, déclame avec des gestes

passionnés. Cette description de la manie présente plusieurs similitudes avec le comportement de Roger :

ROGER, [*qui est costumé d'une tête de Père Noël*], abandonne tout, se lève et devient tout accueillant, tout dansotant : Je t'en prie, Bernie, laisse ça ; ce n'est pas l'affaire de la visite de faire le ménage ! (*Se portant vers Mimi*) Mon Dieu, Mon dieu ! God : quel caquet bas ! Sophie ! SOPHIE !!! Sapa dalure ! As-tu vu le caquet que Mimi a ? [...] ROGER, allant s'occuper de Bernard, le prenant par les épaules, l'entraînant vers la chaîne stéréo : Ah qu'elle est crasse, ce (*sic*) Sophie-là ! Ah qu'elle est crasse ! Viens, mon pote : je sens que tu as des fourmis dans les jambes ! C'est fourmidable, j'en ai moi aussi : des vertes, des pas-mûres, et des pas-piqués-des-vers ! (*Il lui fait une petite démonstration de son twist*) Viens, on va se mettre des flonflons, quelque chose de grouillant ! Qu'est-ce que t'en penses, han ?
Pendant que Roger met le pick-up en marche, Bernard va se réfugier dans les bras des femmes. C'est « Ti-Bidon » qui va jouer. Et pendant que les lumières vont s'éteindre, Roger va comme un énergumène, à l'étonnement général. Tout le monde est « déjoué ». (HA, 60)

Par cette illustration, nous pouvons constater que Roger semble être atteint du syndrome de la *logorrhée*, qui est, selon le psychiatre Kraepelin, une manifestation du besoin impérieux d'activités, notamment par le flux des paroles et par un besoin irrésistible de parler :

De là vient qu'au plus haut degré de la fuite des idées, on voit se substituer progressivement aux représentations enchaînées logiquement des expressions verbales toutes faites, des alliances de mots, des alitérations et des rimes¹².

Il semble que, dans les productions verbales du maniaque, se manifestent en même temps « la fuite des idées » et la *logorrhée*. De sorte que Roger ne peut garder le silence, il bavarde et crie à tue-tête, fait du bruit, braille, hurle, siffle, renverse l'ordre des mots, « [p]arle bien, [p]arle mal, [p]arle argot, anglais, espagnol, cheval » (HA, 14), prêche d'un ton solennel avec des gestes pathétiques et, sans transition, passe de l'emphase à l'humour sentimental, à la menace, aux pleurnicheries,

¹² Émile Kraepelin, *op. cit.*, p. 66.

aux obscénités ou se met brusquement, pour finir, à rire à gorge déployée. Le personnage adopte un langage chuchoté (deuxième partie, scène 4) ou encore, il parle comme un enfant (*HA*, 107-108), il emploie des néologismes, formés soit de balbutiements syllabiques (« Moignon moignon », « Oueillon don »), soit de mots étrangers tronqués à la manière d'un cri de guerre (« Whisper ! »). Ajoutons parmi tout ce qui a été énuméré des citations (*HA*, 28, 87, 92-93), des jeux de mots (« Sass pupu », « Sapa dalure », « scies roses du froid ») et des tournures poétiques (« Petit lumignon rendu au fond de son lampion et qui grelotte dans le froid noir de l'Oratoire » (*HA*, 84)).

D'un autre côté, le personnage de Mimi, hyper-sensible¹³, semble adopter le comportement d'une mélancolique, caractérisé par de la tristesse, de l'angoisse et par de la difficulté à penser et à agir¹⁴. Ainsi, dans les états de dépression, nous rencontrons, selon Émile Kraepelin, des troubles de la conscience plus ou moins profonds qui vont jusqu'à l'état crépusculaire proprement dit. Parfois apparaît une sorte d'engourdissement analogue au rêve et d'un caractère tout particulier, au

¹³ « SOPHIE, [s'adressant à Mimi], dans tout ce que la flatterie peut cacher de griffant : Crime que t'es sensible !... Nous-autres (*sic*), on pleure quand on est émus... Toi tu ricanes, comme si on te chatouillait en dessous des bras... Ah ! Sensible comme ça, c'est plus sensible, c'est... c'est... Je dirai pas innocente... T'es assez suspecte, ça peut te faire de la peine. » (*HA*, 49).

¹⁴ Dans *La sonate de Belzebuth* (1930) de Witkiewicz, Yabawa, la fiancée de Walpurg, compositeur de musique, a de fréquents trous de mémoire. Ils sont causés par Belzebuth lui-même. Ce dernier a fait un pacte avec Walpurg : il lui fait goûter à tous les vices de la vie (sans avoir à se soucier des conséquences fâcheuses) afin de stimuler son processus de création en échange d'une sonate. Comme Yabawa a surpris Walpurg, à maintes reprises, en « flagrant délit » de vices, Belzebuth a dû s'en mêler. À chacune des fois, elle oublie la représentation imagée de ce qui s'est passé, car le diable l'ensorcelle. Cependant, elle est constamment envahie par un sentiment de peine qui grossit de plus en plus. Incapable de supporter et de comprendre davantage ce constant sentiment de tristesse, Yabawa finira par se suicider.

cours duquel le sujet, ici Mimi, subit, dans son délire, les aventures les plus étranges et les plus confuses :

MIMI, [s'adressant à Roger] : [...] Veux-tu que je te le raconte, mon rêve, oui ou non ? (*Roger est trop absorbé par son travail.*) Je vais te le raconter pareil, air bête ! C'était plein de monde, comme à Dorval dans le temps des Fêtes. Mais personne attendait personne, ni d'avion. On marchait chacun de notre bord, on se dégourdissait, on trouvait le temps long. On faisait attention pour pas trop se nuire mais on était trop de monde pour s'éviter, pour pas s'accrocher ou se frapper. [...] Mais tout d'un coup ça a changé. [...] on a entendu annoncer au haut-parleur que c'était une épidémie. Tout le monde l'a cru, tout le monde est parti en peur. [...] C'était épouvantable. Parce que plus on se bousculait plus on se marquait, plus on se blessait, les plus forts comme les plus faibles. Puis ça a crié : arrêtez-arrêtez-c'est-pas-la-fin-du-monde-c'est-juste-la-tag. Mais il était trop tard. Je me suis regardée, j'étais toute pourrie (...) (*Elle brasse Roger.*) Qu'est-ce tu penses que ça veut dire ? (*HA*, 93-95)

Les mélancoliques perdent fréquemment, d'une façon temporaire, le pouvoir d'utiliser leur stock de souvenirs. Dans les états de dépression, ils sont souvent oublieux ; ils sont quelquefois incapables de se rappeler les faits et les connaissances les plus simples. Ils sont obligés de réfléchir longtemps avant de raconter un événement, de faire un calcul ; parfois ils ne peuvent dire l'année de leur naissance, le nom de leurs enfants ; ils s'embrouillent dans des contradictions grossières.

De sorte que l'inhibition de la pensée chez les mélancoliques paraît être l'opposé de « la fuite des idées » chez les maniaques. Mimi n'a ici presque plus d'idées spontanées, et il lui faut conduire sa pensée par une série d'efforts de volonté successifs : « De là une grosse difficulté à penser, un ralentissement dans les idées, des réponses absurdes aux questions les plus simples, de l'inintelligence, de la pauvreté d'idées¹⁵. »

¹⁵ Émile Kraepelin, *op. cit.*, p. 46.

Par conséquent, selon le psychiatre, le sentiment de gêne intellectuelle est plus fort que la diminution réelle de la productivité : cela vient de ce que l'inhibition de la pensée peut être neutralisée jusqu'à un certain point par un effort de volonté :

« MIMI » : Je suis niaiseuse rare en monde... J'ai pas assez de ne pas me comprendre moi-même, faut que les autres se mettent à deux pour qu'ils me comprennent ! (...) Dis-moi-le donc franchement que tu me trouves niaiseuse ! Dis-moi-le, bien clair, bien fort ! (HA, 31)

Nous pouvons ainsi constater que les idées délirantes sont fréquentes dans les états de dépression. Même leurs formes les plus simples présentent un contenu hypocondriaque et paranoïaque :

MIMI, se débarrassant comme deux tentacules des bras de Sophie qui cherchent à la réconforter : Lâche-moi !... Lâche-moi !... Je viens de te le dire ; je suis plus capable d'endurer ça ! (...) C'est pas Roger qui fait exprès, c'est toi ! (*Elle ravale sa salive, trop expansive.*) C'est pas Roger qui a passé l'après-midi à me faire des accroires pourris pour me mélanger ! C'est pas Roger, c'est toi qui veut profiter que j'ai pas le cœur solide pour me le faire lever ! (HA, 53)

Ces idées délirantes sont d'ordinaire déclamées avec une émotion profonde, et elles sont défendues, par le mélancolique, avec une conviction ardente.

Le sentiment dominant, dans les états de dépression, est le plus souvent un lourd et sombre désespoir. Le cœur du malade est comme de la pierre, rien ne lui donne de joie. Il y a là, en plus du sentiment de tristesse, une certaine inhibition des mouvements sentimentaux qui fait contraste avec la facilité du maniaque à s'émouvoir.

Dans les états de dépression, le besoin impérieux d'activités est d'ordinaire remplacé par son contraire, l'inhibition de la volonté. Le

déclenchement de l'acte est devenu difficile, parfois même impossible. Les impulsions qui surviennent dans l'esprit ne sont plus assez fortes pour surmonter les inhibitions qui s'opposent à l'acte. Bien qu'il voit clairement la nécessité d'agir, bien qu'il n'ait pas d'objection véritable, le mélancolique ne peut pourtant se résoudre aux actions les plus simples. Ainsi, Mimi n'arrive plus à bout de rien, elle fait tout de travers, n'avance pas : « MIMI : Ça te sert à rien de m'expliquer rien : je comprends jamais rien ! » (HA, 63), en dépit de l'application très grande qu'elle met à accomplir son travail : elle n'a vraiment plus de goût à rien ; elle sent peser sur ses épaules des difficultés.

La figurabilité dérégulée des deux protagonistes permet à Réjean Ducharme d'ajouter une « épaisseur signifiante » qui contribue grandement à exalter et préserver, sur la scène du théâtre, leur étrangeté radicale. Nous pouvons donc constater que la forme hyper-théâtrale de la pièce se nourrit de personnages dysfonctionnels comme le sont Roger et Mimi.

2.2. Roger : figure revisitée et distorsionnée du poète romantique

S'inspirant de la figure romantique de l'artiste, le poète, Réjean Ducharme distorsionne, *maghane*, par le biais du personnage de Roger, cet idéal en un antimodèle. C'est ainsi que le protagoniste se présente comme le « prince des poètes » (HA, 14) : un être inadapté, exalté, épris d'absolu, tel les héros de Victor Hugo, Benjamin Constant ou Alfred de Musset qui se révoltent contre les règles ; idéaliste, il lutte pour la liberté du jeu. Doté d'une extrême *insensibilité* (!), indifférent au spectacle du

monde, ce « prince des poètes », Roger, refuse toute compromission avec la société qui ne se préoccupe guère des aspirations qu'il peut avoir:

SOPHIE, [s'adressant à Roger] : [...] Parce qu'un Bernard comme t'en aurais un, TOI, il serait pas si cave : il aurait pas engagé un autre concierge sans rien dire quand il se serait aperçu que t'aimais mieux rester assis sur ton gros cul ! (...) T'es sélect, toi, t'es raffiné ! On sait bien ! T'aimes mieux te passer d'amitié que faire un choix parmi quatre milliards de premiers-venus !

ROGER : Tu l'as là ! T'as saisi la stuce... ma stuce ! (HA, 26)

L'artiste est ici complètement libre de faire ses choix, mais semble se condamner lui-même à une existence de réclusion.

Cependant, contrairement au héros romantique qui n'aspire qu'à la mort qui, seule, comblerait son vide et sa souffrance, Roger refuse, d'une part, de voir son bonheur et son destin lui échapper, sous l'action de quelque fatalité. Enchaîné à son génie, il est emporté par le souffle de son inspiration :

BERNARD, *plus il boira plus il sera sûr de lui* : Qu'est-ce que t'écris là, baveux ? Ton rôle ? Le rôle du baveux ?

ROGER : C'est ça, j'écris ma vie d'avance : je la choisis avant que tous les autres ne le fassent pour moi, ou que ça se décide tout seul, comme on dit. Je veux tirer moi-même mes propres ficelles. Je suis un créateur, mon créateur : je me PRÉDIS ! (HA, 81)

D'autre part, à l'inverse de la figure romantique de l'artiste (le poète), Roger n'est pas contraint à la misère, puisqu'il entretient un rapport singulier avec l'argent. C'est lui qui dépossède Sophie, Bernard et Mimi de leur argent, et il va même jusqu'à asseoir son pouvoir sur les autres en simulant un vol (deuxième partie, scène 4). Ressemblant davantage à un dictateur qu'à un poète, Roger ne cherche pas à *toucher* autrui en encadrant et orchestrant l'inspiration populaire : il veut *l'imposer*.

Dégoûté, il manifeste son dédain des valeurs humaines, de l'ordre établi et sa révolte contre les normes de la société qui ne sont résolument pas les siennes :

ROGER : Le monde est ce qu'il entend. Pour faire le monde, il suffit de se lever et de prendre la parole, d'être ce que le monde entend, ce qui lui arrive. Si tu restes dans la foule c'est fini tu es pris pour écouter. Pour être fait. On n'agit pas en foule, on réagit. On n'acte pas, on réacte, on ne joue pas on assiste. (HA, 81)

Incompris par son entourage, Roger, ce marginal, contrairement au « poète guide de l'humanité » ou « poète phare »¹⁶, ne s'engage pas au profit des grandes idées sociales. Rejetant la société, il cultive son insensibilité comme s'il s'agissait d'un don, comme s'il était le détenteur d'une vérité supérieure où « [t]out le monde [serait] « déjoué » » (HA, 60)... sauf lui !

3. Roger, Mimi et « le pouvoir du jeu »

Le mot « jeu » a de nombreuses acceptations. Selon Bernard Dort, dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*¹⁷, on peut même dire qu'il couvre tout le champ du théâtre, puisqu'il s'applique à l'art du comédien, à l'activité théâtrale dans son ensemble, à certaines pratiques collectives et éducatives et même à des formes d'écriture dramatique. Il renvoie toujours à l'idée d'une action gratuite, mais organisée, qui procure du plaisir.

¹⁶ Anne Martin-Fugier, *Les Romantiques, Figures de l'artiste, 1820-1848*, Paris, Hachette, coll. « La vie quotidienne », 1998, 420 p.

¹⁷ Bernard Dort, « Jeu », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Tome I, Paris, Larousse-Bordas, coll. « In Extensio », 1998, p. 887-890.

On parle communément de *jeu* pour désigner la « [m]anière de jouer un rôle » (*Le Robert*). Le mot est ici synonyme d'*interprétation*. Le jeu du comédien se partage entre deux pôles : la voix (la déclamation, le débit ou le ton) et le geste. Au théâtre, l'auteur ou « le scripteur meneur de jeu », selon l'expression de François Dumont et Andrée Mercier¹⁸, par le discours didascalique, indique comment jouer et quelle gestuelle adopter. Dans quelques-unes de ses indications scéniques, pour la pièce *HA ha!...*, Réjean Ducharme guide l'*interprétation* de l'acteur : « *Mimi s'amuse comme une folle, c'est-à-dire comme une tragique* » (*HA*, 52). En plus du « tragique », signalons le style « guityloquant » qui, dans plusieurs didascalies (*HA*, 45, 69, 83), sert à éclairer le jeu du comédien qui incarnera Roger.

Cette implication de l'auteur dans le texte didascalique est, selon Dominique Lafon, dans son article « Ducharme dramaturge. Le jeu de la *tag* »¹⁹, « la marque d'une distanciation délibérée, d'un cynisme qui n'est que l'outil d'une mise en question²⁰ ». Comme dans ses autres pièces, Ducharme refuse l'imitation. Ainsi, montrer la vie sur la scène signifie avant tout *déformer* cette vie. En suivant les traces d'Antonin Artaud (1896-1948) qui exige que, comme la peste, le jeu théâtral soit un délire, Ducharme dénonce l'engouement du théâtre comme d'« un faux-

¹⁸ François Dumont et Andrée Mercier, « Genres du jeu et jeu de genres dans *HA ha!...* de Réjean Ducharme », dans Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise, n° 27, Éditions Nota Bene, 2001, p. 157-169.

¹⁹ Dominique Lafon, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la *tag* », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 97-121.

²⁰ *Ibid.*, p. 120.

semblant héroïque, d'un faux-fuyant du réel²¹ ». Il cherche donc à mettre le théâtre à mort.

Par conséquent, Ducharme adhère au postulat du metteur en scène Peter Brook (1925-...) : « jouer est un jeu²². » Pour ce faire, le jeu doit reposer sur un processus de distanciation entre la scène et le monde. Derrière cette ostentation du jeu, on aura compris que c'est le fondement même du théâtre qui se trouve exhibé : « La véritable cible du jeu [...], c'est le théâtre, [...] comme genre, mais aussi comme modalité sociale²³. » Contrairement au *Cid maghané* et au *Marquis qui perdit*, la quête d'un théâtre national est mise de côté dans *HA ha!*... au profit d'une quête de théâtralité extrême, de l'hyper-théâtralité.

Le personnage est l'un des instruments de l'hyper-théâtralité recherchée par Ducharme, au même titre que la scénographie ou la langue : le personnage expose, sur la scène, la nudité de son *jeu*, il laisse naître les effets figuraux de son *jeu*. Le protagoniste est davantage un *jeu* qu'un personnage. Il « joue la passion, le mélo, le porno ou le tragique » :

Tout à coup, tout arrive. Ça sonne à la porte, et Sophie « aide » tellement Roger à se bercer que le lazy-boy chavire. Le coussin et l'argent qu'il couvrait volent, comme mûs par des ressorts. Sophie et Roger se ramassent à terre sous une pluie de billets. Ça sonne de plus en plus à la porte. Sophie rit, patauge dans les richesses, s'en fourre partout. Pendant que Roger, pris de panique, les enfourne dans un de ses sacs à boulettes. Ça arrête de sonner à la porte. Bernard entre, tout fou, tout soûl, cigarette au bec, bouteille de vodka en l'air... suivi de Mimi qui porte deux lourdes valises, la tête basse et qui pousse un grand cri devant ce qu'elle voit en la relevant. [...]

²¹ *Idem.*

²² Citation de Peter Brook, dans Bernard Dort, *loc. cit.*, p. 888.

²³ Dominique Lafon, *loc. cit.*, p. 121.

SOPHIE : N'aie pas peur, Mimi ! Ne crains rien ! C'est un jeu ! Ce n'est pas pour le vrai ! On fait semblant ! Cela ne fait pas mal ! (...) Demande à Roger... Roger ! Roger ! (HA, 58-59)

Ducharme rejoint Erving Goffman²⁴, qui affirme que l'interaction face à face entre deux interlocuteurs se caractérise non seulement par le fait qu'elle permet la mise en scène d'expressions rituellement pertinentes, mais encore qu'elle est le lieu d'une classe particulière d'expressions entièrement conventionalisées, de lexications dont le but directeur est de *transmettre* la louange, le blâme, le remerciement, le soutien, l'affection, ou bien de *montrer* de la gratitude, de la désapprobation, du dégoût, de la sympathie, ou encore de saluer, de dire adieu et ainsi de suite.

C'est donc le jeu, chez Ducharme, qui, déployé dans sa liberté ou soumis à ses propres contraintes, joue des figures dans son autoreprésentation. Citons en exemple, d'une part, la fameuse scène des « boulettes de déchirures de journaux », première partie, scène 7, entre Roger et Sophie ; et, d'autre part, le jeu de la *tag*, deuxième partie, scène 6, entre tous les personnages de la fable : Roger, Sophie, Bernard et Mimi.

Le « show » de Roger est un happening avec ses corollaires : l'alcool, la drogue, le délire et la mort. Il n'y a pas, dans le happening de Roger, une frontière arbitraire entre les « acteurs » et les « spectateurs » : il n'y a que des *participants* qui jouent ensemble *leur* spectacle :

Ce que nous voyons dans *HA ha!*... ce sont quatre personnages qui ont introduit ou s'efforcent d'introduire dans leur quotidien le théâtre dans son

²⁴ Erving Goffman, *Façons de parler*, traduit de l'anglais par Alain Kihm, Paris, Éditions de Minuit, 1981, 335 p.

état le plus rudimentaire ou le plus décadent : le show. Il bornent à cela leurs activités. Représenter, se représenter, acter. (Préface de Jean-Pierre Ronfard, *HA*, 8)

Cependant, le jeu du happening, comme tout jeu, est organisé. Ici, il prend l'allure d'un rituel, d'une cérémonie de sacralisation : il nécessite, par conséquent, de la part des *participants* un état d'âme spécial, ils doivent être envahis par « le pouvoir du jeu », qui stipule que tout se joue.

La scène des « boulettes de déchirures de journaux » exhibe bien « le pouvoir du jeu », selon F. Dumont et A. Mercier, dans leur article « Genres du jeu et jeu de genres dans *HA ha!...* de Réjean Ducharme ». Le texte didascalique de la scène explicite le jeu : « [...] *Sophie joue avec Roger comme deux enfants dans un fond de cour. Elle change continuellement de ton, de langage, d'attitude. Elle fait des grands gestes. Elle acte* » (*HA*, 54). Lisant à tour de rôle une boulette de journal contenant une information quelconque, Roger, le maître de la Foire, et Sophie illustrent que tout se joue, on peut jouer n'importe quoi : autant les petites annonces que les faits divers, les nouvelles sportives que les courriers sentimentaux. Mais il est dérisoire, pour Roger, de s'y laisser prendre, « de redonner à quelque objet son sens tragique » (*HA*, 58) : le jeu reste après tout un jeu !

À mesure qu'avance l'intrigue, le happening se transforme en apocalypse à rabais dans laquelle sombre la dernière recrue de la troupe, Mimi, qui n'a, selon Dominique Lafon, ni le talent ni l'entraînement suffisants pour assimiler les éléments de l'esthétique de la Foire, et ainsi

accéder à l'invulnérabilité des alcooliques, des cabotins et des histrions. Mimi tente d'échapper à la *tag* menée par les trois autres comparses, un jeu qui consiste « à attraper contre son gré le partenaire pour se libérer, en la transmettant, de l'obligation d'attraper justement, de courir après²⁵ ».

Mimi n'arrivera jamais à maîtriser ce jeu, puisqu'elle ne saurait être touchée sans l'éprouver concrètement. Pour Mimi, il est hors de question de répéter (*HA*, 63), d'« acter » ou de jouer quoi que ce soit : « « MIMI » : Moi... je suis drôlement faite. Quand quelqu'un me touche ça me fait mal. [...] Pas plus à une place qu'à d'autres... Je veux dire... partout. [...] Même une poignée de mains... » (*HA*, 48). Mimi ne peut exclure toute émotion véritable du jeu théâtral.

La dynamique dramatique aboutira donc à l'exclure de l'espace du jeu, ici l'espace scénique : littéralement la jeune femme sera amenée par les autres personnages à sauter en bas de la scène, mettant ainsi fin au spectacle. Véritable exercice périlleux de la représentation pour un metteur en scène et un acteur, puisque « Ducharme réussit ici à faire coïncider le destin du personnage et le corps de l'acteur²⁶ », en une indubitable « mise en abyme de la théâtralité²⁷ ».

Le rituel du jeu culmine et atteint son paroxysme lorsqu'en sautant de la scène dans le vide, Mimi met fin au jeu théâtral, celui « qui ne

²⁵ Dominique Lafon, *loc. cit.*, p. 118.

²⁶ *Ibid.*, p. 119.

²⁷ *Idem.*

compte pas », selon D. Lafon, et auquel elle était la seule à croire. La vie et le « show » s'achèvent donc ensemble : mais le théâtre et le monde ne faisaient-ils pour autant qu'un seul et même jeu ?

CONCLUSION

C'est ici que s'achève notre épopée ducharmienne. Notons que l'hyper-théâtralité du personnage, dans le théâtre québécois contemporain, pourrait aussi s'appliquer aux protagonistes de pièces d'autres auteurs : pensons, entre autres dramaturges, à Michel Tremblay, René-Daniel Dubois ou encore Normand Chaurette.

Nous reprendrons donc l'idée d'une hyper-théâtralisation du personnage, chez Réjean Ducharme, en exposant ses principales caractéristiques : soit la parole théâtralisante et le masque théâtral. Puis, nous ferons un survol de l'évolution de la dramaturgie ducharmienne qui s'opère, selon nous, en deux mouvements.

1. Hyper-théâtralisation du personnage

C'est une évidence que le personnage n'a d'existence concrète qu'au travers d'une représentation, puisque « le personnage textuel n'est qu'un *virtuel*¹ ». C'est comme si « le personnage-texte » était conceptualisé différemment, déterminé par les attributs qu'occasionne la présence charnelle du comédien. Cependant, la théâtralisation du personnage est déjà marquée textuellement, selon Anne Ubersfeld, d'une part, par sa parole théâtralisante et, d'autre part, par le masque théâtral qu'il revêt (son *nom*).

Comme nous l'avons démontré, ces deux particularités sont présentes dans les fables de Réjean Ducharme. C'est l'utilisation du procédé du

¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, coll. « Essentiels », 1982, p. 111.

métadrame qui les met au jour. De prime abord, la théâtralisation des personnages étudiés est fortement marquée par leur parole théâtralisante, c'est-à-dire par leur discours *sur* le théâtre s'adressant directement à l'intention du récepteur, qui, dès lors, « *sees double* », selon l'expression de Richard Hornby. Par un jeu spéculaire, soit le métadrame par lequel le théâtre se fait réflexif (sans pour autant constituer une pièce dans une autre pièce), l'œuvre dramatique de Ducharme suscite un effet de distanciation chez le récepteur-public, interpellant ainsi son esprit critique plutôt que son adhésion à l'illusion mimétique.

En effet, nous avons pu constater que, dans *Le Cid maghané* et *Le marquis qui perdit*, le métadrame (un drame sur un autre drame) s'illustre par des éléments parodiques, intertextuels et culturels, qui sont intimement liés à la problématique de la théâtralité et de la métathéâtralité. En plus de constituer une parodie de la pièce *Le Cid* (1637) de Pierre Corneille, *Le Cid maghané* tend vers un renouvellement des formes, en cherchant à s'affranchir des modèles européens afin de doter le théâtre au Québec d'une identité propre. Pour ce faire, Réjean Ducharme déconstruit le « langage standard » et surenchérit sur l'utilisation du joul. Ducharme cherche à faire prendre conscience au récepteur de sa spécificité en tant que « Québécois ». Quant à la pièce *Le marquis qui perdit*, le métadrame ne parodie pas une œuvre littéraire, mais le personnage du célèbre général Montcalm : celui-là même qui perdit la bataille des plaines d'Abraham, en 1759. Ducharme tourne en dérision le général français (*notons-le*) en inscrivant sa pièce dans la

lignée des doublons burlesques. L'auteur cherche ainsi à neutraliser le tragique (la conquête) et à le conjurer par la raillerie. Cependant, tout est mis en œuvre, chez lui, pour rappeler constamment au récepteur-public qu'il assiste à une représentation, et que tout, au théâtre, est *autrement que dans la vraie vie* : « L'INFANTE : C'est pas l'infante qui vous parle, Messieurs et Mesdames, c'est Antoinette Buffon, comédienne » (CM, 82).

De sorte que le rejet de l'illusion mimétique et l'ostentation du jeu provoquent une transformation majeure dans la structure du personnage. Dans *Ines Pérée et Inat Tendu*, les deux « énergumènes » réalisent qu'ils sont contraints à jouer et re-jouer la « comédie » de leur drame : aboutissement tragique pour des personnages qui cherchent à *être pour de vrai* et qui, cependant, « [ont] toujours été [et seront toujours] comme [ils sont] là. » (IN, 35). Le refus d'adhérer à l'illusion mimétique ainsi que la mise en valeur excessive du jeu atteignent leur paroxysme dans la pièce *HA ha!...* lorsque Ducharme en fait usage afin de souligner la subversion du théâtre. Abominable huis clos où quatre personnages s'efforcent d'introduire, avec plus ou moins de talent, le théâtre dans leur vie quotidienne, minant davantage la frontière entre le réel et le simulacre : « MIMI, *hystérique*; [...] : Arrêtez, Arrêtez! Arrêtez! [...] SOPHIE : N'aie pas peur, Mimi! Ne crains rien! C'est un jeu! Ce n'est pas pour le vrai! On fait semblant! [...] ! » (HA, 59). Ce dédoublement du discours sur-théâtralise le personnage.

Cette hyper-théâtralisation du protagoniste se reconnaît aussi par le masque théâtral qu'il porte, c'est-à-dire, selon Ubersfeld, par son *nom*. Réjean Ducharme utilise sciemment des personnages qui sont déjà théâtralement codés, comme par exemple le fantoche, le bouffon. Tous les personnages analysés, dans le présent mémoire, arborent le masque du sot ou du « niaiseux », en un mot de l'énergumène. Nous n'avons qu'à penser au Don Rodrigue ducharmien, bagarreur, ultra-matérialiste et arrogant qui, dans *Le Cid maghané*, n'a rien du héros cornélien, ou encore au général de l'armée française, Montcalm qui, dans *Le marquis qui perdit*, est dépeint comme un fantoche, un pantin manipulé par les personnages féminins, complètement ivre et dépourvu de courage. Pensons également à Ines Pérée et Inat Tendu qui portent en eux « l'impératif catégorique » de l'histriion, et à Roger et Mimi qui, dans *HA ha!...*, sont investis d'une pluralité de marques excentriques, faisant d'eux *de facto* des personnages à l'étrange figurabilité.

Ces personnages ducharmiens aux rôles déjà théâtralement codés s'apparentent grandement aux personnages carnavalesques d'Alfred Jarry et aux types déréglés de Stanislaw Ignacy Witkiewicz. Par le biais de la specularité (un « miroir » ici déformant), l'auteur québécois renvoie au récepteur-public son image cruellement *maghanée*. C'est ainsi que Ducharme montre l'homme sous les traits d'« un "déphasé" qui a perdu le sens de la réalité au point d'en devenir grotesque² », vivant dans un monde scandaleusement imparfait.

² Jacqueline Gérois, *L'invention verbale chez Réjean Ducharme*, Montréal, M.A. en Études françaises, Université de Montréal, 1970, p. 4.

2. L'évolution du théâtre de Réjean Ducharme, en deux temps

Le théâtre de Réjean Ducharme s'inscrit dans un contexte socioculturel bien précis, des années 1965 à 1980, au Québec, en pleine Révolution tranquille. C'est ainsi que, sur le plan politique, s'est opérée une profonde rupture qui a marqué la fin de l'époque duplessiste et l'ouverture à des idées nouvelles pouvant être réalisées dans et par le secteur politique : cette rupture se produit au nom de la modernisation de l'État québécois et elle est contemporaine de l'émergence d'un « nationalisme québécois » radical, puisque, d'une part, le nationalisme est une idéologie rassembleuse car elle permet aux descendants d'un peuple conquis par les armes et opprimé, depuis deux cents ans, de prendre conscience de leur spécificité culturelle et de paver la voie à leur pleine souveraineté ; et, d'autre part, idéologie ambiguë étant donné que la spécificité revendiquée tend à marginaliser et à isoler davantage la collectivité concernée.

Ce contexte socioculturel particulier trouve un puissant écho au théâtre. À partir de cette période, les auteurs revendiquent le droit de créer et de mettre en scène un théâtre dont le « contenu », selon Lolita Boudreault, est spécifiquement québécois. Réjean Ducharme fait donc partie de ces dramaturges qui cherchent à libérer le théâtre de tous les modèles non québécois afin de faire naître un nouveau théâtre critique.

Tout est rassemblé, dans *Le Cid maghané*, pour que le récepteur-public prenne conscience de la particularité de sa culture : lieu par excellence de son expression, le théâtre de Ducharme a recours à

l'ostension du joul pour ensuite procéder à sa mise à distance sarcastique ; il ponctue le texte de nombreuses références à la culture québécoise (*CM*, 19 ; 89) ; ou encore il dote Don Rodrigue de caractéristiques carnavalesques du « gars de taverne », stéréotype québécois s'il en est. La pièce du *Marquis qui perdit* cherche, elle aussi, à provoquer l'introspection du spectateur. Toujours sous le mode de la parodie, Ducharme montre la « comédie » du drame politique que fut la défaite de la bataille des plaines d'Abraham en 1759. L'écrivain nous présente la caricature bouffonne du général Montcalm, véritable rejeton des personnages du théâtre-jeu d'Alfred Jarry. Avec beaucoup d'artifices théâtraux, Ducharme renvoie au récepteur une image foncièrement distordue de figures françaises, fictives ou historiques. Cela fait en sorte que l'identification du spectateur à la représentation est d'abord idéologique et l'incite ainsi à remettre en question la tragédie de l'Histoire telle que transmise par la culture commune. Cette place et ce droit à la reconnaissance culturelle sont fortement revendiqués dans le premier mouvement de la dramaturgie ducharmienne.

Cependant, l'affirmation de son existence distincte en tant qu'« art québécois » passe inévitablement par une réflexion et une redéfinition de l'« art théâtral » lui-même. Sans être reléguée aux oubliettes, la spécificité québécoise, qui est devenue une évidence dans le milieu des années 1970, cèdera l'avant-plan de la scène à la revendication d'une théâtralité extrême. Ce qui a comme conséquence directe d'élargir le « territoire » de l'art théâtral qui n'exprime donc plus les appels à l'émancipation, mais

confronte la collectivité à sa propre décomposition par le truchement d'une exhibition cruelle de ses dérèglements.

Les pièces *Ines Pérée et Inat Tendu* et *HA ha!...* s'inscrivent dans ce courant artistique et social. C'est ainsi que nous interprétons le recours ducharmien à la métathéâtralité : par les références constantes au théâtre et à ses modalités, par la surenchère des artifices théâtraux (les costumes grotesques, les personnages déjà théâtralement codés, à la figurabilité dérangée, les accessoires d'« une laideur ultra-moderne », le maquillage, la gestuelle des comédiens, etc.), le théâtre de Ducharme inaugure de la sorte l'ère d'une esthétique dysphorique en poussant à bout son hyper-théâtralité.

ANNEXE :

TABLEAUX DES CONNOTATIONS DU NOM PROPRE

PERSONNAGE : INES PÉRÉE*est désigné par les autres :*

Personnage désignant	les vocables	références
Ines Pérée¹		
Inat Tendu	Ines – joueuse de vio- lon sans rôle – ma pau- vre amie – une comique genre d'impératrice – leur sœur – Ines Pérée – Fillette.	p. 15 – 26 26 – 71 – 72 72 – 83 106.
Isalaide Lussier-Voucru	Ma fille – Pauvres petits ma pauvre amie – les pe- tits sacripants – jeunesse une jolie fille – mon chou Ines – mon enfant – ces déroutés – ces vaga- bonds.	p. 25 – 25 – 26 – 28 – 32 35 – 52 – 57 58 – 58.

¹ Le personnage Aidez-Moi Lussier-Voucru est absent de cette catégorisation puisqu'il désigne Ines Pérée par des pronoms personnels.

Pauline-Émilienne	l'énergumène en maillot de bain – les énergu- mènes.	p. 54 – 110.
Mario Escalope	Topless – la petite – la fée des trente-six chandelles - Curriculum Vitae – la petite Vitae.	p. 29 – 38 54 – 54 – 55.
Sœur Saint-New-York des-Ronds-d'eau	Mes deux amis – Ines.	p. 85 – 85.
Pierre-Pierre Pierre	Chère madame – chers in- vités.	p. 84 – 115.

Se désigne elle-même par : Ines Pérée (*IN*, 14) – Dépêche-toi Latablevafridir (*IN*, 14) – grue (*IN*, 23) – derrick (*IN*, 23) – cabestan (*IN*, 23) – licheuse (*IN*, 32) – sipeuse (*IN*, 32) – Ines (*IN*, 48) – une enfant (*IN*, 52) – Néfertiti (*IN*, 109) – les souverains égyptiens (*IN*, 109).

PERSONNAGE : INAT TENDU***Est désigné par les autres :***

Personnage désignant	les vocables	références
Inat Tendu²		
Ines Pérée	Pauvre enfant – Inat - mon alcoolyte – my boy tête de mat – Masoshit Porte-panier – Pauvre toi tête de pie – Pie – Fillette Ramsès – Crétin – les souverains égyptiens.	p. 11 –13 – 14 – 16 – 19 28 – 54 – 63 67 –77 – 106 – 108 – 109 – 111 – 114.
Isalaide Lussier-Voucru	Pauvres petits – mon gar- çon – ton petit copain – les petits sacripants – ton ami un beau garçon – ces dé- routés – ces vagabonds.	p. 25 –25 – 26 – 28 – 34 34 –35 – 58 58.
Mario Escalope	État Civil.	p. 54.

² Le personnage Aidez-Moi Lussier-Voucru est absent de cette catégorisation puisqu'il désigne Inat Tendu par des pronoms personnels.

Sœur Saint-New-York des-Ronds-d'eau	Mes deux amis.	p. 85.
Pauline-Émilienne	Les deux énergumènes.	p. 110.
Pierre-Pierre Pierre	Chers invités.	p. 115.

Se désigne lui-même par : Inat (*IN*, 15) – genre d'impératrice (*IN*, 72) –
leur frère (*IN*, 72).

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

DUCHARME, Réjean, *Le Cid maghané, Parodie en 14 tableaux écrite pour être jouée en costumes d'époque dans les meubles 1967*, tapuscrit, Centre d'essai des auteurs dramatiques, a.d., 110 p.

DUCHARME, Réjean, *Le marquis qui perdit (Tableaux de la fin de la domination française)*, tapuscrit, Le Théâtre du Nouveau Monde, a.d., 99 p.

DUCHARME, Réjean, *Ines Pérée et Inat Tendu*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1976, 119 p.

DUCHARME, Réjean, *HA ha!...*, Paris, Gallimard, coll. « Le manteau d'Arlequin », 1982, 108 p.

Ouvrages théoriques

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1978, 506 p.

AQUIN, Hubert, *Histoire du Canada*, vol. XVI, Montréal, Éditions Maisonneuve, coll. « Histoire du monde », 1967, p. 1448-1536.

BOUDREAULT, Lolita, *Sens et non-sens dans le théâtre de Réjean Ducharme*, Montréal, M.A. en littérature française, Université McGill, 1994, 182 p.

DAVID, Gilbert, « Un nouveau territoire théâtral, 1965-1980 », dans Renée Legris, Jean-Marc Larrue, André-G. Bourassa et Gilbert David, *Le théâtre du Québec, 1825-1980*, Montréal, VLB, 1988, p. 141-164.

DUFOUR, Christian, *Le défi québécois*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1989, 176 p.

GÉROLS, Jacqueline, *L'invention verbale chez Réjean Ducharme*, Montréal, M.A. en Études françaises, Université de Montréal, 1970, 125 p.

GODIN, Jean-Cléo, « La mort du texte ? », dans Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Théâtre québécois I*, Montréal, Éditions Hurthubise HMH, coll. « Bibliothèque québécoise », 1988, p. 363-375.

GOFFMAN, Erving, *Façons de parler*, traduit de l'anglais par Alain Kihm, Paris, Éditions de Minuit, 1981, 335 p.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1977, p. 115-180.

HORNBY, Richard, *Drama, metadrama and perception*, Lewisburg / Toronto, Bucknell University Press / Associated University Presses, 1986, 189 p.

HUIZINGA, Johan, *Homo ludens. A study of the play-element in culture*, London, Boston and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1949, 110 p.

IMBERT, Anne-Marie, « Parodie », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Tome II, Paris, Larousse-Bordas, coll. « In Extenso », 1998, p. 1237-1239.

JARRY, Alfred, *Ubu roi, Ubu déchaîné, Ubu cocu*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1972.

KRAEPELIN, Émile, *La folie maniaque-dépressive*, traduit de l'allemand par Georges Poyer, Grenoble, Éditions Jérôme Million, coll. « Mémoires du corps », 1993, 160 p.

LAFLEUR, René, *Ubu roi. Étude de l'œuvre*, Laval, Beauchemin, coll. « Parcours d'une œuvre », 2005, 191 p.

LAFON, Dominique, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la tag », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 97-121.

MAILHOT, Laurent, « Le théâtre *maghané* de Réjean Ducharme », dans Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Théâtre québécois I*, Montréal, Éditions Hurthubise HMH, coll. « Bibliothèque québécoise », 1988, p. 329-362.

MARTIN-FUGIER, Anne, *Les Romantiques, Figures de l'artiste, 1820-1848*, Paris, Hachette, coll. « La vie quotidienne », 1998, 420 p.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Réjean Ducharme, Une poétique du débris*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2001, 308 p.

OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Le comique du discours*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1974, 433 p.

PELLETIER, Réjean, *Partis politiques et société québécoise. De Duplessis à Bourassa, 1944-1970*, Montréal, Québec / Amérique, 1989. 318 p.

SANGSUE, Daniel, *La parodie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1994, 106 p.

SCHMELING, Manfred, *Métathéâtre et intertexte*, Paris, Lettres Modernes, 1982, 107 p.

STERNBERG, Véronique, *La poétique de la comédie*, Reims, Sedes / Her, coll. « Campus Lettres », 1999, 191 p.

TUDOR, Émile, *Les secrets de l'adaptation, cinéma et télévision*, Tome II, Paris, Dujarric, 1981, 307 p.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, coll. « Essentiels », 1982, 302 p.

VAN CRUGTEN, Alain, *S.I. Witkiewicz aux sources d'un théâtre nouveau*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1971, 385 p.

WITKIEWICZ, Stanislaw Ignacy, *Théâtre complet*, Lausanne, La Cité, coll. « Théâtre vivant », 6 volumes, 1969-1976.

Ouvrages de référence

CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse-Bordas, coll. « In Extenso », 2 tomes, 1998.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor / Éditions sociales, 1987.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, Paris, Centre d'études théâtrales, Institut d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, Université Paris III, coll. « Études théâtrales », 2001.

Articles périodiques

DUMONT, François et Andrée MERCIER, « Genres du jeu et jeu de genres dans *HA ha!*... de Réjean Ducharme », dans Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise, n°27, Éditions Nota Bene, 2001, p. 157-169.

IDT, Geneviève, « La parodie : rhétorique ou lecture ? », dans *Le discours et le sujet*, n°3, Université de Nanterre, 1972-1973, p. 27-52.

JACQUES, Hélène, « Structures rythmiques dans *Le passage de l'Indiana* », *L'Annuaire théâtral*, n° 30, automne 2001, CRCCF / SQET, p. 140-159.

LAFON, Dominique, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la *tag* », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 97-121.