



HAL
open science

De l'emprunt à l'empreinte : les dramaturgies ducharmiennes

Claire Jaubert

► **To cite this version:**

Claire Jaubert. De l'emprunt à l'empreinte : les dramaturgies ducharmiennes. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III; Université de Montréal (1978-..), 2013. Français. NNT : 2013BOR30033 . tel-00994475

HAL Id: tel-00994475

<https://theses.hal.science/tel-00994475v1>

Submitted on 21 May 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ BORDEAUX III-MICHEL DE MONTAIGNE
LABORATOIRE CLARE EA 4593

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
DÉPARTEMENT DES LITTÉRATURES DE LANGUE FRANÇAISE

DE L'EMPRUNT À L'EMPREINTE :
LES DRAMATURGIES DUCHARMIENNES

Thèse de doctorat présentée par
Claire JAUBERT

Sous la codirection de
Mesdames Élisabeth NARDOUT-LAFARGE et Marie-Lyne PICCIONE

Jury

M. Jean-Christophe DELMEULE, Université Lille III
Mme Martine-Emmanuelle LAPOINTE, Université de Montréal
Mme Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, Université de Montréal
Mme Marie-Lyne PICCIONE, Université Bordeaux III
Mme Yannick RESCH, Institut d'Études Politiques d'Aix-en-Provence
M. Jean-Pierre RYNGAERT, Université Paris III

Soutenance publique le 20 décembre 2013,
à l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux III

© Claire Jaubert, 2013



UNIVERSITÉ BORDEAUX III-MICHEL DE MONTAIGNE
LABORATOIRE CLARE EA 4593

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
DÉPARTEMENT DES LITTÉRATURES DE LANGUE FRANÇAISE

DE L'EMPRUNT À L'EMPREINTE :
LES DRAMATURGIES DUCHARMIENNES

Thèse de doctorat présentée par
Claire JAUBERT

Sous la codirection de
Mesdames Élisabeth NARDOUT-LAFARGE et Marie-Lyne PICCIONE

Jury

M. Jean-Christophe DELMEULE, Université Lille III
Mme Martine-Emmanuelle LAPOINTE, Université de Montréal
Mme Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, Université de Montréal
Mme Marie-Lyne PICCIONE, Université Bordeaux III
Mme Yannick RESCH, Institut d'Études Politiques d'Aix-en-Provence
M. Jean-Pierre RYNGAERT, Université Paris III

Soutenance publique le 20 décembre 2013

RÉSUMÉ

Cette thèse se penche sur un pan marginal de l'œuvre de Réjean Ducharme, ses textes de théâtre, en s'appuyant sur les archives que l'écrivain a déposées à Bibliothèque et Archives Canada, à Ottawa, en 1986. Le corpus étudié comprend quatre pièces, deux publiées (*Ines Pérée et Inat Tendu*, publiée en 1976, et *HA ha !...*, publiée en 1982) et deux inédites – mais jouées – (*Le Cid maghané*, écrit en 1967, et *Le marquis qui perdit*, écrit en 1969) et leurs diverses versions.

Le théâtre de Réjean Ducharme peut être divisé en deux « phases » scripturaires qui correspondent à des inflexions d'ordre thématique, pragmatique, poétique, générique et génétique, qui permettent de distinguer deux moments. Le premier, celui de la parodie et de la satire, marque l'entrée au théâtre de l'écrivain, d'ailleurs déjà célèbre pour ses romans. La manière par laquelle le dramaturge aborde le théâtre québécois dans ses deux premiers textes, dont le sujet reste emprunté à d'autres (la littérature française pour le *Cid maghané* et l'histoire du Canada pour *Le marquis qui perdit*), ne fait pas l'unanimité puisque l'on reproche à l'écrivain d'être trop littéraire et trop prévisiblement parodique par ses références à des modèles du genre. Les deux derniers textes témoignent en revanche d'une interrogation et d'une mise à l'épreuve de la théâtralité, relevées par la critique, qui iront jusqu'au rejet du théâtre comme genre.

Cette étude du théâtre de Réjean Ducharme éclaire l'usage que celui-ci fait du genre dramatique à la fois en s'astreignant à respecter certains codes et en se jouant de diverses contraintes; en témoigne, par exemple, l'investissement très singulier du paratexte didascalique de ses pièces. En somme, cette thèse de doctorat vise à faire connaître un corpus moins fréquenté de l'œuvre d'un écrivain reconnu par ailleurs et considéré comme un classique de la littérature québécoise contemporaine, alors même qu'il s'emploie, dans chacune de ses créations, à refuser toute norme, règle ou compromis.

Mots clés : Réjean Ducharme; Littérature québécoise; Théâtre; Genre; Parodie; Génétique; Théâtralité.

ABSTRACT

This thesis tends to study a marginal side of Réjean Ducharme's work, his plays, based on the archives the writer deposited to Library and Archives Canada, in Ottawa, in 1986. The examined corpus is composed of four plays, two published (*Ines Pérée et Inat Tendu*, published in 1976, and *HA ha !...*, published in 1982) and two unpublished – but performed – (*Le Cid maghané*, written in 1967, and *Le marquis qui perdit*, written in 1969), and their various versions.

Réjean Ducharme's theatre can be divided in two phases of writing equaling redirections of thematic, pragmatic, poetic, generic and genetic kinds enabling to distinguish two moments. The first moment is a one of parody and satire, and stamps the already famous novelist's start in drama. The way the playwright approaches quebécois theatre in his first two texts, which subjects remain borrowed (to french literature for *Le Cid maghané* and to canadian history for *Le marquis qui perdit*), fails to win unanimous support as the writer is reproached for being too literary and too predictably parodic with his references to models of its genre. In contrast, the two last plays question and put to the test theatricality, as critic noticed, until refusing theatre as a genre.

This study of Réjean Ducharme's plays enlightens the use of drama he makes, forcing himself to respect some codes and also defying several constraints (the singular investment of stage directions in his plays testifies). In the end, this thesis aims for disclosing a less frequented side of an acclaimed writer's work, considered as a classic of contemporary Quebec literature, even though he applies himself, in each of his creations, refusing all norms, rules or compromises.

Keywords : Réjean Ducharme; Quebécois Literature; Drama; Genre; Parody; Genetical studies; Theatricality.

REMERCIEMENTS

La rencontre avec l'œuvre de Réjean Ducharme dont témoigne ce travail doit beaucoup à mes deux directrices de thèse, Mesdames Élisabeth Nardout-Lafarge et Marie-Lyne Piccione, à qui j'aimerais exprimer ma profonde gratitude pour leur présence toujours patiente et profondément respectueuse.

Cette thèse n'aurait en effet certainement pas vu le jour sans l'aide précieuse et avertie de l'une des spécialistes ducharmiennes québécoises, Madame Élisabeth Nardout-Lafarge, qui fut, durant ces presque neuf années de recherche, d'un appui indéfectible, malgré les hésitations, les errances et les doutes. Ma reconnaissance va également tout autant à Madame Marie-Lyne Piccione, qui m'a initiée, il y a plus d'une décennie déjà, à la littérature québécoise, mais surtout à l'œuvre de Réjean Ducharme, et qui m'a transmis, par son appui bienveillant et ses encouragements maintes fois renouvelés, son goût pour une littérature et une culture qui m'ont fait traverser un océan pour aller vivre dans la Belle Province.

Je voudrais également remercier tous les membres du jury, québécois et français, qui ont l'amabilité d'accepter de participer à l'évaluation de ce travail de recherche, ainsi que l'Université de Montréal et l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux III pour leur aide répétée.

Il me faut également mentionner d'autres personnes qui, chacune à leur manière, ont participé, de près ou de loin, à ce que cette thèse voie le jour : Marie-Andrée Beaudet, qui fut ma codirectrice de mémoire de maîtrise à l'Université Laval, avec laquelle j'ai eu par la suite la chance de donner ma première charge de cours sur l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme, qui m'a suivie de près et d'un peu plus loin, durant toute la durée de ma recherche. Mes remerciements vont aussi à mes compagnons de route : Baptiste, bien sûr, pour sa confiance en mon travail et sa présence rassurante et toujours pertinente ; Catherine, pour sa générosité et son honnêteté bienfaites ; mais aussi tous ceux qui, à leur façon, au Québec comme en France, ont cru en moi et m'ont soutenue pour que cette thèse se termine un jour.

Ce mémoire est enfin dédié à ma famille : à mes parents, qui m'ont transmis le goût du dépassement de soi et m'ont aimée sans relâche ; à mes frères et sœurs, oncles et tantes, qui m'ont encouragée tout au long de ce parcours parfois sinueux ; à Romain, mon complice dans le meilleur comme dans le pire, pour son amour toujours égal, et à Céleste, enfin, qui m'a donné l'envie de tourner cette page et m'a rappelé l'importance de la transmission.

ABRÉVIATIONS

Les titres des œuvres de Réjean Ducharme ont été abrégés selon les conventions suivantes :

CM *Le Cid maghané*

MQP *Le marquis qui perdit*

IPIT *Ines Pérée et Inat Tendu*

HH *HA ha !...*

AA *L'avalée des avalés*

NV *Le nez qui voque*

O *L'océantume*

FCC *La fille de Christophe Colomb*

HF *L'hiver de force*

E *Les enfantômes*

D *Dévadé*

VS *Va savoir*

GM *Gros mots*

BD *Les bons débarras*

BS *Les beaux souvenirs*

SOMMAIRE

INTRODUCTION	1
PRÉAMBULE THÉORIQUE	27
PREMIÈRE PARTIE : LE THÉÂTRE PARODIQUE OU LES PIÈCES DES AUTRES	49
Chapitre 1. De la reprise à la subversion : <i>Le Cid maghané</i>	53
Chapitre 2. <i>Le marquis qui perdit</i> ou le refus des modèles	93
DEUXIÈME PARTIE : S'APPROPRIER LE THÉÂTRE	129
Chapitre 3. <i>Ines Pérée et Inat Tendu</i> : l'investissement progressif de la scène	153
Chapitre 4. <i>HA ha !...</i> ou le théâtre en jeu	179
CONCLUSION	253
BIBLIOGRAPHIE	282
ANNEXES	321
TABLE DES MATIÈRES	353

INTRODUCTION

[...] je dois tout exhumer mot à mot, piocher au fond du gâchis, des pattes de mouche et de cancrelat enchevêtrées, où ça se complique encore, bourré de fautes corrigées par des plus grosses ou des plus belles, trahissant en autres efforts impuissants celui d'échapper à la contamination culturelle, aux façons de parler devenues des façons de vivre, aux mots qui vous servent moins à vous exprimer qu'on ne se sert de vous pour s'exprimer à travers eux.

– Réjean Ducharme, *GM* (p. 42-43)

Réjean Ducharme, le personnage et l'œuvre

L'effacement de Réjean Ducharme, tant de son œuvre que de la scène publique, a suscité l'étonnement de la critique qui, depuis plus de quarante ans, n'a eu de cesse de s'interroger sur l'évanescence de l'homme autant que du personnage-écrivain¹. Dès son entrée pour le moins remarquée en littérature, celui-ci affiche ouvertement, dans l'une des rares entrevues qu'il accordera à la presse, son désir de ne pas apparaître sur la scène littéraire : « Je ne veux pas être pris pour un écrivain », lance-t-il alors à Gérald Godin². Cette affirmation catégorique, exprimée par le jeune écrivain, alors âgé de vingt-quatre ans, n'est en aucun cas à lire comme une preuve de fausse modestie, ni même comme une provocation de jeunesse, mais bien comme la déclaration d'un refus véritable. Ce seul souhait pourrait bien, semble-t-il, résumer la totalité de l'œuvre ducharmienne. Tout se passe comme si Réjean Ducharme écrivait en effet pour mieux affirmer son désir de n'être pas considéré, ni de se considérer lui-même, comme un écrivain de renom, célébré et encensé par la critique littéraire autant que par le milieu universitaire.

Néanmoins, son œuvre – c'est d'autant plus vrai pour la production romanesque – a fait et fait toujours l'objet d'une véritable consécration institutionnelle et critique. La publication de tous ses romans chez Gallimard, l'une des plus prestigieuses maisons d'édition françaises³, a participé de cette consécration, de part et d'autre de

¹ Myrienne Pavlovic a, à ce sujet, recensé les multiples écrits concernant le « mythe » ducharmien dans un article, au titre éloquent : « L'Affaire Ducharme ». Voir Myrienne Pavlovic, « L'Affaire Ducharme », *Voix et images*, vol. VI, n°1, 1980, p. 75 à 95 ; repris dans Élisabeth Nardout-Lafarge et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, PUQ/Voix et images, coll. « De vives voix », 2006, p. 35-52. Voir également Juline Hombourger, qui revient sur le fantôme Réjean Ducharme dans « Réjean Ducharme. L'énigmatique signifié », (dans Beïda Chikhi [dir.], *L'écrivain masqué, suivi d'un entretien avec Patrick Chamoiseau*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 187-196). Pour l'adjectif « ducharmien » utilisé ici et tout au long du présent travail, nous nous en remettons à l'usage préconisé par l'ensemble de la critique de l'œuvre de Réjean Ducharme, comme le rappelle à juste titre Élisabeth Haghebaert. Voir Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme. Une marginalité paradoxale*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2009, note 1, p. 14.

² Entrevue accordée à Gérald Godin, « Gallimard publie un Québécois de 24 ans, inconnu », *Maclean's*, septembre 1966, p. 57.

³ Tous ses romans ont été en effet publiés chez Gallimard ; dans l'ordre : *L'avalée des avalés* (1966), *Le nez qui voque* (1967), *L'océantume* (1968), *La fille de Christophe Colomb* (1969),

l'Atlantique, tant il est vrai que Réjean Ducharme est considéré comme un des « grands » de la littérature québécoise. Cette consécration a nourri, depuis ses débuts, la parution de chacun de ses romans d'une somme remarquable d'écrits critiques, la production romanesque de l'écrivain ayant provoqué un véritable tapage médiatique⁴. Aujourd'hui largement enseignée au Québec, aux niveaux de l'école secondaire, du cégep comme à l'université, appartenant au Panthéon littéraire des œuvres jugées comme faisant désormais figures de classiques, celle de Réjean Ducharme martèle pourtant inexorablement son refus de l'institution.

Ce refus se matérialise par de nombreux personnages et thématiques récurrentes, qui se retrouvent d'ailleurs d'un genre à l'autre, dans l'ensemble de sa production. Maltraitant en tous genres la langue, la littérature consacrée, l'autorité, pour ne citer que ces exemples, l'œuvre de Réjean Ducharme semble avoir marqué les esprits et fait couler beaucoup d'encre tout en proclamant paradoxalement un refus du figé et de l'écrasante institutionnalisation⁵. Ce que semble vouloir rappeler son œuvre, et ce, dans toutes ses créations, c'est bien que la notion de canon et de classique reste arbitraire, tributaire de modes, et s'avère aussi polysémique que polémique. Les critères, variables selon les époques comme les régions géographiques, s'ils témoignent d'un consensus (on s'accorde sur un certain nombre de caractéristiques communes pour décider de l'institutionnalisation d'un texte ou d'une œuvre), n'en demeurent pas moins contestables en ce qu'ils peuvent provoquer un certain nombre de dérives, menant notamment à la fétichisation de certains textes ou de certains auteurs.

L'hiver de force (1973), *Les enfantômes* (1976), *Dévadé* (1990), *Va savoir* (1994) et *Gros mots* (1999). Pour les détails bibliographiques, voir la section « Romans » du « Corpus » de notre bibliographie générale, p. 282.

⁴ À ce sujet, lire l'article très fouillé de Myrienne Pavlovic déjà cité. La présentation de l'ouvrage recense d'ailleurs une grande partie des écrits publiés sur l'œuvre ducharmienne (voir p. 1 à 6).

⁵ Cet écrivain iconoclaste s'il en est, dont l'œuvre tout entière ne cesse de démystifier et de fustiger les canons et toute forme d'autorité, joue en même temps avec les possibilités de la renommée et de l'institutionnalisation, ne serait-ce que parce que Réjean Ducharme a déposé, en 1986, c'est-à-dire une fois qu'il était connu et reconnu, les brouillons de nombre de ses créations à Bibliothèque et Archives Canada, à Ottawa. Certes, la dimension pécuniaire a certainement constitué un attrait non négligeable, mais ne peut-on pas voir dans ce geste un désir – plus ou moins conscient – d'être consacré ?

Les questions relatives au rapport de Réjean Ducharme à la situation institutionnelle de la littérature, eu égard à la tradition et à la norme, parcourent d'ailleurs l'ensemble des travaux critiques portant sur l'écrivain, revenant comme un véritable leitmotiv herméneutique. De Bernard Andrès⁶ à Michel Biron⁷ en passant par Élisabeth Nardout-Lafarge⁸, Élisabeth Haghebaert⁹ ou Lise Gauvin¹⁰, pour ne nommer que ceux-là, ces questions résonnent avec d'autant plus de pertinence que l'œuvre de Réjean Ducharme pose, de façon explicite, un rapport déférent, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire irrévérencieux et subversif à la norme. D'un point de vue intertextuel mais aussi thématique et structurel, les créations de l'écrivain portent les traces d'une posture iconoclaste de ce dernier par rapport à la norme et à l'institution, en particulier la littéraire. « Liminarité », marginalité, irrévérence, subversion, refus sont autant de caractéristiques d'une esthétique travaillée par une hybridité formelle et générique révélatrice de ce rapport problématique à tout ce qui touche à l'institutionnel, et qu'il s'agira ici d'étudier.

⁶ Bernard Andrès, « Corneille via Ducharme », *Écrire le Québec. De la contrainte à la contrariété. Essai sur la constitution des lettres*, Montréal, XYZ, coll. « Études et documents », 1990, p. 121-124.

⁷ Voir notamment l'article « L'écrivain liminaire », dans Jean-Pierre Bertrand et Lise Gauvin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure*, Bruxelles/Montréal, P.I.E.-Peter Lang/Presses de l'Université de Montréal, 2003, p. 57-67, et son précieux ouvrage intitulé *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2000.

⁸ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2001, pour ne citer que cet ouvrage critique.

⁹ Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme. Une marginalité paradoxale*, *op. cit.*

¹⁰ Lise Gauvin, « La place du marché romanesque : le ducharmien », dans *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 167-180.

Les territoires de la création ducharmienne

Si c'est principalement dans l'espace romanesque que s'est manifesté ce refus de l'institutionnel et du canonique, et si le roman a littéralement consacré l'auteur, il n'en reste pas moins que son œuvre ne se limite pas à la seule production romanesque mais emprunte d'autres genres, tout en proposant toujours la même posture à l'égard de l'institution et de la norme. Car l'œuvre de Réjean Ducharme s'avère protéiforme, puisque l'écrivain a tenté une sortie du roman en s'essayant au théâtre, au cinéma, à la chanson et aux arts visuels. Cette sortie du romanesque pourrait être interprétée comme un désir d'explorer d'autres moyens d'expression, d'autres formes de création, comme un refus de faire dans la facilité peut-être, en se soumettant, du moins apparemment, à des genres plus contraignants et moins strictement littéraires (le théâtre, le cinéma ou la chanson), et enfin peut-être également comme un refus d'être rivé, cantonné au seul genre romanesque. L'œuvre de Réjean Ducharme ne saurait en effet se résumer à la production romanesque, qui a longtemps éclipsé – et continue de le faire – le reste de l'œuvre de l'écrivain. En effet, celui-ci s'est montré un véritable touche-à-tout en s'essayant dans différents genres et pratiques : en plus des romans, l'écrivain est l'auteur de pièces de théâtre (quatre au total, dont deux publiées et deux inédites¹¹), mais aussi de scénarios de film (cinq scénarios dont deux réalisés et trois inédits¹²), ainsi que de paroles de chansons pour Robert Charlebois et Pauline Julien¹³, sans compter les « Trophoux¹⁴ », ses assemblages et sculptures réalisés sous le pseudonyme de Roch Plante.

¹¹ *Le Cid maghané*, pièce jouée en 1968 et jamais publiée ; *Le marquis qui perdit*, pièce jouée en 1970 et inédite ; *Inès Pérée et Inat Tendu*, vraisemblablement écrite en 1967 et publiée chez Leméac/Parti pris en 1976, et *HA ha !...*, publiée chez Lacombe/Gallimard en 1982, mais écrite entre 1977 et 1978. Pour les détails bibliographiques, voir la section « Théâtre » du « Corpus » de notre bibliographie générale, p. 282.

¹² *Les bons débarras*, écrit selon toute vraisemblance en 1978 et réalisé en 1980 par Francis Mankiewicz ; *Les beaux souvenirs*, également réalisé par Mankiewicz en 1981 et écrit autour de 1980 ; et *Comme tu dis*, scénario de film inédit, écrit entre 1978 et 1979 ; *Les meilleurs amis ou Le temps du midi*, scénario inédit, écrit vraisemblablement après octobre 1980, et *Le bonheur des autres*, scénario également inédit, écrit avant 1986. Pour les détails bibliographiques sur les différents états des scénarios, voir notre annexe I, p. VI.

¹³ Pour connaître la totalité des titres des chansons écrites par Réjean Ducharme, on consultera l'article de Jean-Pierre Boucher (« Réjean Ducharme parolier », *Littératures [Université McGill]*, n° 3, 1989, p. 95-113), ainsi que les annexes I et II du mémoire de

Si le reste de la production de l'écrivain a pu être considéré comme « épiphénoménal », c'est que l'essentiel de la critique autant que du lectorat a presque toujours porté son intérêt exclusivement sur ses romans. Des liens ont été tissés entre les romans, malgré leur diversité et ce que l'on a pu appeler une évolution de l'écriture romanesque, sans aucune tentation téléologique, et pour résumer brièvement, entre une écriture de l'enfance et une écriture du quotidien. Ces inflexions de l'œuvre romanesque – tant aux niveaux thématique que pragmatique ou plus largement poétique – mériteraient d'être mises en perspective eu égard à l'ensemble de l'œuvre qui a vu le jour essentiellement pendant la pause de quatorze années qui a séparé la publication des *Enfantômes* (1976) de celle de *Dévadé* (1990). Peu des nombreux critiques de l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme ont su lier ces nuances de l'écriture romanesque à l'exploration d'autres pratiques scripturales et plus largement artistiques qui caractérisent son œuvre.

maîtrise de François Théoret consacré à « Réjean Ducharme et la chanson », mais également notre annexe II (p. IX). Notons que seuls sept textes critiques – dont un mémoire de maîtrise et une thèse de doctorat – ont été consacrés à la question de la chanson chez Réjean Ducharme. Il s'agit, dans l'ordre chronologique, des travaux de Jacques Julien (« Réjean Ducharme parolier de Charlebois », *Québec français*, dossier « Réjean Ducharme », n° 52, décembre 1983, p. 51-53), de Jean-Pierre Boucher (*ibid.*), de Sylvain Lambert (« Réjean Ducharme [de *L'hiver de force* à “La samba des canards”] et Mistral gagnant », *Moebius*, dossier « Écrivains paroliers », n° 59, hiver 1994, p. 95-113), de Gilles McMillan (« Ducharme/Charlebois. Chanson de ceux qui restent », dossier « Pour Réjean Ducharme », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 26, automne 1997 p. 95-111) et de Serge Lacasse et Chantal Savoie (« “Manche de pelle” : texte, musique et performance », dans Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge [dir.], *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2009, p. 295-308). Pour les travaux de recherche, on recense seulement le mémoire de François Théoret et la thèse de doctorat de Robert Proulx – qui ne porte d'ailleurs pas exclusivement sur Réjean Ducharme.

¹⁴ Lanctôt éditeur a d'ailleurs publié un recensement de quelques-unes des œuvres picturales (soixante-sept exactement) de Roch Plante dans *Trophoux* (album, collection Forget-Georgesco, Outremont, Lanctôt, 2004, [textes de Patricia Pink et de Lise Gauvin]). Pour ce qui est du matériel critique entourant cette production, seuls quelques mentions journalistiques et trois articles scientifiques s'y sont attardés : voir l'article de Kathy Radford (« Roch Plante : un vagabond de la Renaissance », *Magazin'art*, 9^e année, n° 2, hiver 1996-1997, p. 47-48), ainsi que celui d'André Gervais (« Marche et démarche, œuvres et méta-œuvres de Roch Plante », dans Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge [dir.], *Présences de Ducharme*, *ibid.*, p. 309-330) et celui de Lise Gauvin (« Je vois des voyelles et des consonnes en bois et en couleur : du chercheur de mots au chercheur d'objets », dossier « Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*, *Le nez qui voque* et *Les enfantômes* », *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 41, juin 2006 p. 121-128).

Réjean Ducharme a en effet investi d'autres lieux de la création, au prix d'un étonnant foisonnement générique et médiatique : de l'écriture scénique à l'écriture scénarique en passant par l'écriture pour la chanson ou les créations picturales, c'est la quasi-totalité de la palette générique et artistique que l'écrivain a convoquée. Il a ainsi eu recours à des genres et des pratiques qu'il a identifiés : le théâtre, le scénario de film, le roman, la chanson et la création picturale. Ce foisonnement se retrouve en partie dans un fonds d'archives, le Fonds Réjean-Ducharme de Bibliothèque et Archives nationales du Canada¹⁵, à Ottawa, où ont été déposées quinze boîtes de documents de travail, essentiellement autographes – c'est-à-dire des manuscrits ou des tapuscrits comportant des annotations de l'auteur – retraçant l'histoire de la rédaction des six premiers romans¹⁶, des quatre pièces de théâtre ainsi que des scénarios de film, sans mentionner les inédits, tous restreints à la consultation, à la demande de l'écrivain¹⁷. L'ampleur et la diversité de l'œuvre de Réjean Ducharme semblent en effet dépasser la seule production romanesque qui mériterait d'être lue à son tour à la lumière de l'ensemble de ces pratiques. C'est là l'un des objectifs de cette recherche qui vise, entre autres constantes, une meilleure connaissance de l'œuvre de ce polygraphe aux multiples ressources.

Il faut toutefois nuancer quelque peu ce constat initial en rappelant que ce sont surtout les romans qui ont participé de la consécration de l'œuvre de Réjean Ducharme, mais également deux textes dramatiques, que de nombreux critiques et universitaires ont jugés récemment comme essentiels du point de vue de leur apport à la dramaturgie québécoise contemporaine. Ainsi, Janusz Przychodzen propose, en

¹⁵ Fonds Réjean-Ducharme, n° 1986-5, Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada.

¹⁶ *L'avalée des avalés*, *L'océantume*, *Le nez qui voque*, *La fille de Christophe Colomb* ainsi que *L'hiver de force* et *Les enfantômes*. Le Fonds Réjean-Ducharme contient également le manuscrit d'un roman inédit – et donc restreint à la consultation –, intitulé *Roucoulman*.

¹⁷ Pour plus de précision concernant l'inventaire du Fonds Réjean-Ducharme, consulter l'article de Monique Ostiguy : « Le Fonds Réjean-Ducharme », dans Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Présences de Ducharme*, op. cit., p. 33-46. L'analyse de ce fonds d'archives n'a par ailleurs été qu'esquissée jusqu'ici dans les travaux de Brigitte Seyfrid-Bommertz (*La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des Lettres québécoises », 1999), de Michel Biron (« Réjean Ducharme : loin du milieu », dans *L'absence du maître*, op. cit.), et d'Élisabeth Nardout-Lafarge (*Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, op. cit.).

annexe de son ouvrage consacré au théâtre québécois contemporain¹⁸, une sorte de palmarès des auteurs dramatiques phares du Québec. En réalité, il s'agit d'un sondage effectué par la revue de théâtre *Jeu*, dans lequel on a interrogé dix critiques ou universitaires pour leur demander de hiérarchiser, parmi l'ensemble des productions dramatiques québécoises, les dix pièces qu'ils jugeaient fondamentales. Sur dix, sept citent *HA ha !...*, et un *Inès Pérée et Inat Tendu*. Au total donc, huit critiques placent l'écrivain au palmarès des « meilleurs » dramaturges ou, du moins, des auteurs québécois les plus marquants. Comme le montre de façon assez révélatrice cette enquête, Réjean Ducharme a été perçu¹⁹, par le public « savant » du moins, comme un fondateur, au même titre que Michel Tremblay ou Gratien Gélinas, de la dramaturgie québécoise.

Malgré l'accueil mitigé de ses pièces (surtout les premières) et la relative désertion critique de ce corpus, sur lesquels nous reviendrons plus tard, on accorde néanmoins aujourd'hui volontiers au théâtre ducharmien (et presque à l'unanimité) une place à part entière dans l'ensemble de la production dramatique québécoise. On peut ainsi s'interroger sur un tel enthousiasme critique, récent il faut le souligner, pour une production par ailleurs rarement étudiée dans sa globalité. Peu d'études portent en effet sur la totalité de la production dramatique de l'écrivain qui présente des inflexions substantielles tant des premiers textes aux derniers, et malgré un certain nombre de constantes qu'il conviendra de mettre en lumière, la création et la réception ont considérablement évolué.

Peut-être doit-on ce délaissement de la critique du territoire théâtral de Réjean Ducharme au fait qu'il s'agit de textes « moins » littéraires ou, du moins, de textes à la littérarité plus problématique. D'autant que cette œuvre aux contours multiples, qui s'est confrontée et essayée à différents genres et formes, pointe à maintes reprises la relativité de la notion de texte, notion sur laquelle nous nous attarderons dans le

¹⁸ Janusz Przychodzen, *Vie et mort du théâtre au Québec. Introduction à une théâtritude*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 2001, annexe.

¹⁹ Cette consécration résulte-t-elle de celle engendrée par les romans ?

préambule théorique de ce travail²⁰. La présente étude s'attachera donc à étudier la totalité du théâtre de Réjean Ducharme en essayant de comprendre le rapport entretenu par l'écrivain avec la question de la littérarité²¹ ainsi qu'avec les différents enjeux de l'écriture théâtrale.

Le partage de l'autorité en question

Réjean Ducharme est sorti de la solitude de l'écriture en s'essayant à la création théâtrale, une pratique scripturaire qui nécessite un partage, à tout le moins un investissement bien spécifique de l'autorité auctoriale, tant il est vrai que ces productions impliquent d'autres créateurs. Ce moment non romanesque de l'œuvre ducharmienne présente ceci d'intéressant que ces textes dramatiques engagent tous un rapport à un public qui n'est plus seulement composé de lecteurs, mais aussi de spectateurs et d'auditeurs. L'acte lectoral n'est plus, nous le verrons dans notre préambule théorique, la seule approche possible de l'œuvre. Dans le cadre de ce travail, il s'agira en somme de sonder comment ces textes prévoient, au fur et à mesure de leur élaboration, les autres instances de création. Ces textes transitoires engagent en effet d'autres « mains », puisque l'écrivain a livré ses textes à des metteurs en scène, ce dont témoignent d'ailleurs clairement certains manuscrits, comme nous pourrons le voir ultérieurement. Nous nous proposons de comprendre ce qui se joue dans l'écriture et dans ses divers moments du point de vue de l'investissement auctorial ; notre objectif consiste ainsi à tenter de saisir et de circonscrire la quintessence de l'originalité là où elle risque d'être mise à mal par la collaboration. La perspective génétique de notre projet, que nous détaillerons plus loin, nous sera bénéfique pour l'appréhension de l'intégralité du processus créatif.

²⁰ Voir p. 27-46.

²¹ Nous reviendrons également sur la question de la littérarité du texte de théâtre dans notre préambule théorique (p. 27-46).

Nous consacrerons à la didascalie, témoin le plus évident de l'inscription auctoriale, une part privilégiée de notre travail. En tant que « fait du scripteur²² », la didascalie permet d'envisager le rapport du dramaturge à son texte et à la scène qu'il convoque par là même. La dualité de cette composante du texte dramatique permettant de faire le lien entre le temps de l'écriture et celui de la lecture (et/ou de la mise en scène, qui est toujours, nous aurons l'occasion d'y revenir, une lecture du texte dramatique) justifie le fait que l'on s'intéresse autant à la dimension littéraire du texte didascalique qu'à ses propriétés scéniques²³. Il conviendra, bien évidemment, d'éclairer l'usage spécifique autant que l'investissement singulier de ce « paratexte²⁴ » théâtral par une étude des autres composantes textuelles (dialogues, personnages, etc.). Nous prendrons donc en compte l'ensemble du paratexte didascalique, terme plus générique qui fait autant signe vers le texte qui entoure les dialogues que vers les « seuils », les titres des parties, la numérotation scénique, mais aussi les dédicaces, en somme, tout ce qui, dans un texte de théâtre, entoure la diégèse et se définit par son caractère « extradiégétique²⁵ ».

²² Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 434.

²³ Michel Corvin a relevé cette dualité de la didascalie qui est aussi bien « un texte de régie comprenant toutes les consignes données par l'auteur à l'ensemble des praticiens (metteur en scène, scénographe, comédiens) chargés d'assurer la présence scénique de son texte ; [qu'] un soutien permettant au lecteur de construire imaginativement soit une scène, soit un lieu du monde, soit les deux à la fois. Dans tous les cas, les didascalies ont le statut d'un acte directif [...] ». » *Idem*.

²⁴ Jean-Marie Thomasseau, « Le didascale et les jardins », dans Monique Martinez Thomas (dir.), *Jouer les didascalies*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999, p. 7. Jean-Marie Thomasseau aurait pensé au terme de « paratexte » pour le texte théâtral quand Gérard Genette l'aurait conçu pour le roman, dans son ouvrage consacré aux *Seuils*.

²⁵ Autrement dit, il s'agit d'examiner tout ce qui permet de « construire le contexte de l'action » (nous dirions plutôt « échanges », surtout dans le cas des pièces de Réjean Ducharme où l'action tend plutôt à manquer), « fixant pour ainsi dire les cadres à l'intérieur desquels les interactions vont se dérouler. » Voir Thierry Gallèpe, *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 1997, p. 65. Lire également le paragraphe consacré à ce sujet dans le chapitre intitulé « Questions de terminologie » (p. 39-40).

La dimension proprement scripturale constitutive de ce paratexte doit également être soulignée : comme le rappellent autant Isabelle Vodoz²⁶ que Simone Dompeyre²⁷, c'est sa vocation à être passé sous silence par les comédiens-personnages qui caractérise ce paratexte, bien qu'il soit généralement matérialisé de façon non verbale sur la scène (par un lever de rideau, une entrée de personnage, un changement de décor, un noir, etc.). Pour synthétiser, nous dirons, avec Thierry Gallèpe, que ce paratexte se distingue du texte dialogique par sa « typographie » (en général différente de celle des dialogues) et sa « topographie » (situation matérielle sur la page), et comprend tous les éléments du texte « en dehors des répliques des personnages²⁸ ». Le paratexte évoque enfin également la matérialité du texte et permet d'éclairer l'investissement de l'auteur dans son texte. Il s'agit en somme d'une sorte de métadiscours de l'écrivain sur son texte destiné à être actualisé par le lecteur et/ou le praticien de la pièce :

Le paratexte est [...] un *seuil*, [...]. « Zone indécise » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute lecture ». Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimée par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public [...] ²⁹.

La publication d'un texte de théâtre engage bien évidemment une double destination du texte, à un lecteur autant qu'à un praticien : dans le cas des textes non publiés de Réjean Ducharme, non fixés par le livre (dans toute sa matérialité, entendons), nous n'avons que les traces de l'acte créatif destiné au lecteur (autant le praticien, premier lecteur chronologiquement, que le lecteur/spectateur). Dans le cas de ses pièces parodiques, les premiers textes non publiés de l'écrivain, nous le verrons, un véritable jeu avec le lecteur a lieu dans ce paratexte théâtral qui fait signe

²⁶ Isabelle Vodoz, « Le texte de théâtre : inachèvements et didascalies », *DRLAV*, n^{os} 34-35, 1986, p. 104.

²⁷ Simone Dompeyre, « Étude des fonctions et du fonctionnement des didascalies », *Pratiques*, n^o 74, juin 1992, p. 104.

²⁸ Thierry Gallèpe, *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, op. cit., p. 72.

²⁹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 7-8.

vers une littérarité et un investissement auctorial importants, laissant à penser que la publication³⁰ a pu d'abord être envisagée par l'écrivain. Quoi qu'il en soit, les pièces de Réjean Ducharme, publiées ou non, accusent toutes un rapport résolument singulier à ce paratexte didascalique. En effet, certaines didascalies font état d'un dépassement de leurs caractéristiques premières (qui sont d'instruire la diégèse³¹ par des renseignements renvoyant à son contexte d'énonciation) par l'introduction de commentaires, de prises de position « dont on se demande comment ils pourraient être convertis sur scène, et qui restent donc le plaisir particulier du lecteur [...] »³².

De nombreux phénomènes d'irreprésentabilité parsèment les paratextes didascaliques des pièces de la dramaturgie ducharmienne, témoignant ainsi d'un investissement relativement insolite du texte de théâtre et d'un rapport plus littéraire que pragmatique au lecteur et/ou praticien. Doit-on voir ici le signe d'une habitude induite par la pratique du roman (et la connivence peut-être plus étroite qu'elle autorise avec le lecteur) ou davantage une tentative de réappropriation des codes dramatiques à travers cet espace paratextuel ? Nous verrons, au cours de l'analyse de chaque pièce, que l'investissement auctorial dans l'espace paratextuel³³ peut varier, mais qu'il reste généralement le lieu d'une prise en charge pour le moins singulière.

³⁰ Rappelons ici que la question de la publication pose un double problème, celui de la littérarité d'un texte destiné à être interprété et proféré sur une scène, et donc au-delà du livre.

³¹ Nous étudierons à la fois les fables ou histoires proposées dans les textes de Réjean Ducharme. À la suite de Gérard Genette, nous considérons toute *histoire* comme étant « le signifié ou contenu narratif », contrairement au *récit*, entendu comme « signifiant, énoncé » (voir Gérard Genette, « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 72). En d'autres termes, l'histoire serait le contenu (essentiellement thématique) et le récit la forme de l'histoire. La *fable*, que nous employons conjointement au substantif *histoire*, renvoie à l'enchaînement des événements, non modalisé par le discours. La *diégèse*, quant à elle, désigne plutôt l'univers dans lequel advient une histoire, dans la mesure où plusieurs histoires pourraient advenir dans la même diégèse (dans le cas des récits emboîtés notamment). En effet, la diégèse « est bien un *univers* plutôt qu'un enchaînement d'actions (histoire) : la diégèse n'est donc pas l'histoire mais l'univers où elle advient [...] ». Voir Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 13.

³² Thierry Gallèpe, *op. cit.*, p. 78.

³³ Pour ce qui est de l'exploitation du paratexte dans ses romans, voir le travail extrêmement fouillé d'Hélène Amrit consacré aux stratégies paratextuelles de Réjean Ducharme : *Les stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Besançon, n° 554, Diffusion des Belles Lettres, 1995. Consulter également les travaux de Marie-Andrée Beudet (« Entre mutinerie et désertion. Lecture des épigraphes de

Du(-)charme et du genre : perspectives génériques

Réjean Ducharme a investi des médias populaires et moins proprement littéraires comme le scénario de film ou la chanson, autant que les genres plus consacrés du roman ou du théâtre. L'écrivain mêle les expériences génériques et médiatiques tout en imposant partout, et très fortement, sa signature. La diégèse de certaines pièces n'est pas sans rappeler certains romans ; certains de ses romans, pièces ou scénarios allient différentes pratiques génériques en mêlant notamment prose et poésie... L'écrivain semble se jouer des genres et de leurs contraintes d'une manière pour le moins iconoclaste : en témoignent par exemple le discours didascalique et les nombreux jeux de mots inclus dans les répliques de certaines pièces, uniquement perceptibles à la lecture.

Laurent Mailhot, l'un des premiers commentateurs de l'œuvre de Réjean Ducharme, esquissait déjà, en 1970, l'idée d'un rapport singulier aux genres chez l'écrivain :

Ducharme est aussi bien poète que romancier, essayiste, pamphlétaire ou dramaturge. C'est un écrivain total, le premier ici (avec Jacques Ferron) à transcender aussi naturellement les catégories et les genres, voire les époques et les continents. [...] Sa prose est poétique et ses vers prosaïques, son théâtre anti- (ou super?) théâtral³⁴.

Cette tendance à l'appropriation générique, Michel Biron la lit, pour sa part, à la lumière du concept de « liminarité », emprunté à Turner. C'est bien l'ouverture aux autres textes et aux autres discours qui fonde la spécificité de cette œuvre « liminaire », qui refuse toute hiérarchie culturelle, se laisse distraire par ce qui l'entoure, exhibe son dépouillement, son refus des ornements et des hiérarchies, et qui consiste justement à « s'installer là où le centre est creux, là où le désir de singularité ne relève

L'hiver de force et *Le nez qui voque* comme prises de position exemplaires de l'écrivain périphérique » [2011], dans Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge [dir.], *Réjean Ducharme en revue, op. cit.*, p. 177-186) et de Yannick Resch (« Le brouillage du lisible : lecture du paratexte de *L'hiver de force* », *Études françaises*, vol. XXIX, n° 1, printemps 1993, p. 37-46) pour l'analyse du paratexte de *L'hiver de force*.

³⁴ Laurent Mailhot, « Le théâtre de Réjean Ducharme », *Études françaises*, vol. VI, n° 2, 1970, p. 133.

pas d'une hiérarchie des codes, des statuts sociaux, des genres ou des écrivains eux-mêmes³⁵ ».

Néanmoins, ce traitement singulier de la question générique et, plus largement, du rapport de Réjean Ducharme aux genres, n'a été que rarement étudié par la critique ducharmienne, si ce n'est, le plus souvent, essentiellement de manière partielle. D'abord, et tout récemment, par les lecteurs des pièces de théâtre (par François Dumont et Andrée Mercier³⁶) qui, malgré un travail très fouillé, ne se sont consacrés qu'à l'étude d'un seul texte. Ensuite, par certains lecteurs des romans comme Michel Biron³⁷, Élisabeth Nardout-Lafarge³⁸, Élisabeth Haghebaert³⁹ ou encore Christiane Kègle⁴⁰. Dans le cadre du présent travail, il s'agit moins de noter une pratique polygénérique, d'en relever les différentes occurrences, que de cerner plutôt la spécificité de l'écriture dramatique ducharmienne dans son rapport au théâtre comme genre.

La question du genre, chez Réjean Ducharme, du moins dans son théâtre, semble tenir davantage de la généricité, en d'autres termes d'une composante d'ordre textuel et discursif que les différents textes reprennent et font leur, en somme, d'un véritable réservoir de possibilités et de jeu. Notons que, dans le cas de l'écrivain, on a à faire à un double détournement générique, soit un détournement que l'on nommera *intragénérique* (qui a lieu dans l'espace du genre ciblé) et un détournement *extragénérique* (passant notamment par la pratique de la citation d'autres genres dans un genre donné). Aussi les personnages romanesques peuvent-ils sembler théâtraux : la Bérénice ducharmienne, dont on ne rappellera pas le passé théâtral, exalté

³⁵ Michel Biron, *L'absence du maître*, op. cit., p. 309.

³⁶ Dans un article tout à fait complet, consacré à la dernière pièce écrite par Réjean Ducharme, *HA ha !... : il s'agit de « Genres du jeu et jeu des genres dans HA HA !... de Réjean Ducharme »*, dans René Audet et al. (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, coll. « Cahiers du CRÉLIQ », 2001, p. 161-173.

³⁷ Michel Biron, *L'absence du maître*, op. cit.

³⁸ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, op. cit.

³⁹ Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme. Une marginalité paradoxale*, op. cit.

⁴⁰ Dans un article qui portait sur un seul roman : voir Christiane Kègle, « Complexité du récit, modulations génériques : *L'hiver de force* de Réjean Ducharme », *Protée*, vol. XXI, n° 1, printemps 2003, p. 81-92.

d'ailleurs volontiers par la narratrice, peut bien se demander à elle-même : « Bérénice Einberg, as-tu du cœur⁴¹ ? » Partant de ses textes dramatiques, il s'agira de montrer comment Réjean Ducharme accepte tout à la fois et détourne ces contraintes de genre.

Car ses textes témoignent d'une réelle soumission aux contraintes que la pratique dramatique engage, autant que d'un refus de ces lois qui passe par une irréprésentabilité partielle ainsi que par un surinvestissement auctorial, là où l'auteur devrait justement s'effacer pour remettre son texte en d'autres mains. Dans certaines didascalies théâtrales, nous l'avons vu, des jeux onomastiques, des passages versifiés – et donc uniquement perceptibles à la lecture –, entre autres stratégies auctoriales, viennent ainsi témoigner d'un refus latent et participent d'une volonté de littérisation de textes qui débordent a priori le seul fait littéraire. Cette insoumission aux règles du genre permet, semble-t-il, de mieux démonter les principes normatifs et la codification générique. Les textes de Réjean Ducharme, à tout le moins les textes dramatiques, surinvestis, deviennent dès lors de véritables contraintes pour les autres instances de production. L'écrivain se soumet apparemment et s'approprie le genre pour mieux le réinvestir et le réinventer.

L'usage du genre chez l'écrivain québécois, entendu comme principe textuel, éminemment ludique, rappelle la conception de Jean-Marie Schaeffer, qui posait que « tout texte modifie “son” genre » et que « pour tout texte en gestation le modèle générique est un “matériel” parmi d'autres sur lequel il “travaille”. C'est [...] l'aspect dynamique de la généricité en tant que fonction textuelle⁴². » Cette idée selon laquelle tout texte modifie son genre, donc d'une généricité opérant en tant que fonction textuelle dynamique, constitue pour nous l'apport théorique majeur du travail de ce critique sur la question générique. Dans le cadre de cette thèse, il s'agira moins d'appliquer aux textes dramatiques de Réjean Ducharme des catégories classificatoires arbitraires que d'y chercher plutôt les traces d'une relation singulière au genre théâtral qui serait, pour reprendre la terminologie genettienne, davantage d'ordre

⁴¹ AA, p. 250.

⁴² Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », dans Gérard Genette *et al.*, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1986, p. 197.

architextuel, quoique ce rapport se manifeste essentiellement par le biais d'une intertextualité plus ou moins explicite.

Réjean Ducharme au théâtre

Et que je dédie aux comédiens qui la joueront par-dessus la jambe sans se casser la tête comme si ce n'était pas leurs affaires, avec des blancs de mémoire de toutes les couleurs, avec maudit que j'ai hâte que ça finisse pour aller m'en jeter un derrière la cravate avec mes petits copains et à YVAN CANUEL⁴³.

Ainsi s'ouvre le premier texte dramatique publié par Réjean Ducharme. Cette dédicace, qui est en même temps un savoureux clin d'œil adressé par l'écrivain aux praticiens, à ceux-là même qui vont monter sur scène pour proférer chaque mot de son texte, donne en quelque sorte le ton d'un parcours scripturaire aussi fugace qu'hétéroclite. Le dramaturge use ici de désinvolture et d'humour pour présenter un texte dont le contenu diégétique frise néanmoins souvent le tragique, suggérant ou imposant – reste à définir le degré de prescription du futur simple utilisé ici – par une langue humoristique et teintée d'oralité une légèreté de ton et de jeu dont le texte est par ailleurs empreint. Cette tension entre une nonchalance discursive revendiquée et un sérieux diégétique est à trouver dans l'ensemble de la production scripturaire ducharmienne, et pas seulement théâtrale, à ceci près que l'écriture pour le théâtre décuple en quelque sorte cette rupture.

D'un point de vue pragmatique en effet, la dualité constitutive du théâtre – divisé qu'il est, nous y reviendrons, entre un achèvement textuel⁴⁴ et une réalisation scénique unique – permet en effet, peut-être plus que dans aucun autre art ou genre, de miser sur le verbe, sur la prononciation autant que sur la voix, et ce, dès le moment de l'écriture. Cette potentialité verbale du théâtre, il semble que Réjean Ducharme l'ait exploitée à son paroxysme, que l'on a cru trouver en *HA ha !...*, la quatrième pièce (et deuxième publiée, chez Gallimard), qui signe d'ailleurs, selon toute

⁴³ *IPIT*, p. 5.

⁴⁴ Encore que, nous y reviendrons, la clôture du texte soit toujours discutable, d'un point de vue génétique.

vraisemblance, la fin d'une production dramatique aussi limitée qu'éphémère. Dans cette pièce, comme dans les précédentes – quoique de façon plus nuancée pour les premiers textes, nous le verrons –, c'est bien la langue ducharmienne et son éminente théâtralité qui ont occupé l'essentiel de la critique, tant journalistique qu'universitaire. Même si la production théâtrale jouit d'un intérêt critique nettement moindre que la romanesque, les recensions qui s'y sont intéressées ont consacré au traitement de la parole que proposent ces pièces une place considérable.

Denis Saint-Jacques parle ainsi, pour *Ines Pérée et Inat Tendu*, de « fête de mots, [de] folie de paroles⁴⁵ » ; Lolita Boudreault met en lumière les spécificités de cette langue dramatique qui s'interroge justement *sur* le langage *par* le langage, dans un jeu de miroirs particulièrement grossissant :

[I]e théâtre de Ducharme laisse entendre les besoins individuels de personnages qui s'interrogent sur la façon de parler, de se parler, de parler de soi, de parler à soi, de parler pour soi, de parler à soi de soi pour soi afin que les autres entendent et finissent par dire la même chose et qu'on "s'entende" tous pour dire que les règles du jeu relèvent de l'arbitraire [...]⁴⁶.

Laurent Mailhot, quant à lui, mentionne un « théâtre de la victoire des mots⁴⁷ » et Gilbert David qualifie les personnages dramatiques ducharmiens de « créatures verbo-motrices⁴⁸ ». Gilles Girard préférera reprendre les syntagmes de la critique des romans de Réjean Ducharme en taxant ses pièces de « fête[s] loufoque[s] des mots⁴⁹ » et, pour *HA ha !...*, de « prestidigitation verbale⁵⁰ ». Quoi qu'il en soit, ce dont ces divers textes critiques font état, c'est bien de ce que l'on pourrait nommer, sans volonté tautologique de notre part, la théâtralité du théâtre, en d'autres termes, la spécificité intrinsèque de cet art de la représentation, que le dramaturge semble

⁴⁵ Denis Saint-Jacques, « Ines Pérée, Inat Tendu », *Lettres québécoises*, n° 5, 1977, p. 21.

⁴⁶ Lolita Boudreault, « Préhistorie d'un théâtre postdaté », dossier « Pour Réjean Ducharme », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 26, automne 1997, p. 86.

⁴⁷ Laurent Mailhot, « Le théâtre de Réjean Ducharme », art. cit., p. 157.

⁴⁸ Gilbert David, « Le théâtre : de "foire" et de fuite », *Le Devoir*, 3 novembre 1990, p. D 4.

⁴⁹ Gilles Girard, « Du ludique au tragique. Le théâtre ducharmien », dossier « Réjean Ducharme », *Québec français*, n° 52, décembre 1983, p. 47.

⁵⁰ Gilles Girard, « *Ha Ha !...* », dans Gilles Dorion (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, 1976-1980*, Montréal, Fides, 1994, vol. VI, p. 382.

exploiter jusqu'à épuisement – qui correspondrait à sa dernière pièce écrite à ce jour, c'est-à-dire *HA ha !...* C'est là l'enjeu de cette recherche, qui vise à comprendre ce qui s'est joué, au fur et à mesure que l'écrivain devenait dramaturge, du point de vue du rapport au genre théâtral et à ses contraintes dans l'expérience dramaturgique de Réjean Ducharme.

C'est à la lecture de l'article, fort éclairant, de François Dumont et Andrée Mercier⁵¹ sur le jeu des genres dans la dernière pièce ducharmienne que nous est venue l'idée de cette recherche. L'œuvre ducharmienne se montrant particulièrement protéiforme et riche en emprunts génériques variés et parfois étonnants, nous avons jugé intéressant de nous pencher sur cet aspect de la production de l'écrivain, en accédant à l'œuvre pour ainsi dire par la « petite porte », en d'autres termes, par un pan moins fréquenté et moins étudié. Nous entendons élargir en quelque sorte la perspective choisie par Dumont et Mercier dans cet article (qui s'intéressait uniquement à *HA ha !...*) pour l'appliquer à l'ensemble de sa production dramatique, à des fins d'exhaustivité. L'intérêt de notre approche consiste à étudier la facture transitoire et éphémère des textes dramatiques, notamment par une étude génétique de ces créations, ainsi que le rapport qu'ils proposent avec la littérature et l'institution.

Ensuite, pour les changements au niveau de l'instance auctoriale que cette pratique engage nécessairement, nous pensons que l'appréhension de la production dramatique dans sa globalité permettra d'apporter un nouvel éclairage critique. Le travail de François Dumont et Andrée Mercier a nourri une réflexion plus poussée sur les enjeux des choix génériques opérés par Réjean Ducharme. Celui-ci a pris le parti, nous semble-t-il, de la difficulté en s'essayant dans d'autres pratiques d'écriture qui paraissent, à priori, davantage contraignantes et règlementées que l'écriture romanesque, dans laquelle il a pourtant déjà trouvé une consécration et un public. Tout se passe comme si l'écrivain avait éprouvé le besoin de se confronter, de confronter ses habitudes scripturales à un autre public, à d'autres attentes. Ce recours à d'autres

⁵¹ François Dumont et Andrée Mercier, « Genres du jeu et jeu des genres dans *HA HA !...* de Réjean Ducharme », dans René Audet *et al.* (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, *op. cit.*, p. 161-173.

pratiques pourrait également être le signe d'un besoin, plus profond cette fois, de tenter des expériences scripturales différentes, avec d'autres moyens de communication et de réflexion.

[...] il est difficile (sauf cas rarissimes) de comprendre la production du texte de théâtre sans prendre en compte le fait capital que le texte de théâtre ne saurait être écrit sans la présence d'une théâtralité antérieure. On écrit pour, avec ou contre, un code théâtral préexistant. D'une certaine façon la « représentation » au sens le plus large du mot préexiste au texte⁵².

Ce postulat, s'il paraît fondé, invite en tout cas à penser à un « avant » du texte, à quelque chose comme une vision générique du théâtre et de ses modèles, dont les textes de théâtre porteraient les traces. Lorsque le dramaturge s'attèle à l'écriture d'une pièce, il aurait en tête un certain nombre de préconstruits génériques qui influenceraient, même inconsciemment, sa production. Dans le cas de Réjean Ducharme, il semble particulièrement manifeste que l'écrivain s'en prend à une certaine manière de faire du théâtre, héritée tant du classicisme que de la modernité. La rigueur des modèles imposés par les institutions théâtrales par le biais de nombreux traités poétiques consacrés à ces questions, des règles des unités à celle de la bienséance, dans le but de circonscrire un genre par ailleurs peut-être moins contraignant que d'autres ; le souci de la vraisemblance, hérité du XIX^e siècle et de son intérêt pour le réalisme : autant de façons de faire du théâtre que le dramaturge québécois semble avoir voulu se réapproprier pour mieux les déconstruire et en montrer l'aspect codifié et mortifère.

⁵² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, Paris, Éditions Sociales, 1981, p. 15.

Considérations génétiques : en marge de l'œuvre

En définitive, la perspective génétique qui sous-tend ce projet repose sur une double hypothèse, qu'il s'agira de confirmer par l'étude approfondie du corpus choisi : d'une part, l'analyse des différents textes et avant-textes dramatiques sera pour nous l'occasion de sonder l'évolution d'une écriture qui s'astreint à des genres contraignants. Nous n'entendons pas pour autant proposer l'anamnèse de ce corpus, mais bien plutôt en montrer le spectre des significations, la richesse plutôt que la vérité interprétative. En cohérence avec les principes de l'approche génétique, nous chercherons à décrire la fabrique d'un pan de l'œuvre dans la succession ordonnée de brouillons, de façon à reconstituer l'avant-texte de cette production. L'objectif de cette étude consiste à comprendre comment ces différents états textuels témoignent d'une – relative – soumission aux exigences scripturaires d'une écriture spécifique et comment ils portent les traces de l'émergence d'une théâtralité qui se construit au fur et à mesure du processus créatif. Car Réjean Ducharme veut qu'on lise ses textes, même les moins littéraires, comme en témoignent entre autres constantes les clins d'œil au lecteur et autres investissements auctoriaux des espaces didascaliques notamment.

De plus, cette perspective génétique en rejoint une autre, herméneutique cette fois, en ce qu'elle nous permettra de faire connaître des textes sinon inédits, du moins peu défrichés. Justement, nous tenterons de comprendre pourquoi certains textes n'ont pas été soumis à la publication et pourquoi, en outre, ils sont quasiment inaccessibles à la lecture (puisque les deux premiers textes sont restés à l'état de brouillons⁵³). Dans la lignée des travaux dirigés par Paul-André Bourque, Pierre

⁵³ Il faut cependant rester vigilant et souligner la particularité du rapport à l'archive que peut avoir un écrivain vivant : toutes proportions gardées, nous pouvons nous interroger sur la nature autant que sur les enjeux du legs archivistique de Réjean Ducharme. En effet, l'écrivain a livré au public une partie de ses propres archives, ce qui démystifie quelque peu sa virtuosité, comme s'il renonçait en quelque sorte à son « génie ». Ainsi, une attention toute particulière mérite d'être portée à la question de l'authenticité du matériel génétique fourni par l'écrivain lui-même : celui-ci pourrait avoir monté et orchestré une mise en scène, sa mise en scène, celle de son écriture. Rien ne certifie en effet que ce dernier n'ait pas opéré une sélection, préféré conserver, dissimuler certains documents pouvant par exemple le

Héту, Marty Laforest et Vincent Nadeau, et dans la mesure où Réjean Ducharme, comme d'autres écrivains contemporains⁵⁴, a consacré aux médias une part importante de son œuvre, nous souhaitons exhumer une partie de la production ducharmienne souvent laissée de côté par la critique, nombreuse, de son œuvre plus strictement littéraire. Nous voulons, nous aussi, par ce travail, nous demander « que faire de textes qui ne constituent qu'une étape dans le processus complexe de l'élaboration d'une œuvre médiatique par définition collective » et, à partir de là, « [q]ue devient [...] le statut d'auteur⁵⁵ ».

Il s'agit en quelque sorte ici d'étudier les « marges » d'une œuvre pour mieux l'appréhender ainsi que de comprendre comment une même voix transite par différents genres et médias : il faudra donc bien s'appuyer sur l'une des étapes d'élaboration de cette voix. Cette prise en compte des différents états textuels dramatiques présente ceci d'intéressant qu'elle permet l'examen du fonctionnement de la notion de texte chez Réjean Ducharme en ce que ses écrits, aux divers moments de leur élaboration – c'est là ce que nous devons confirmer par l'étude de chaque état textuel –, témoignent d'une certaine résistance à la fixité autant que d'une présence des différentes instances de la réception qu'il nous faudra mettre en lumière. La perspective génétique paraît en outre justifiée en ce que, dans le cas de ces « marges », en d'autres termes, dans le cas des textes non romanesques, on a affaire non pas à un texte, arrêté, mais à trois états textuels : le *texte fixe* – ou *fixé* (les pièces de théâtre publiées⁵⁶), le *texte transitoire*, provisoirement stabilisé (les pièces non publiées⁵⁷) et le *texte en devenir*, présentant les différentes étapes de sa constitution (les divers dactylogrammes annotés par l'écrivain ou par d'autres).

compromettre (que l'on songe aux dossiers des deux pièces parodiques qui ne comportent qu'un seul état pour chaque texte).

⁵⁴ Duras, Faulkner, Aquin, pour ne citer que ceux-là.

⁵⁵ Pierre Héту et Marty Laforest, « Présentation », dans Paul-André Bourque, Pierre Héту, Marty Laforest et Vincent Nadeau (dir.), *Éditer des œuvres médiatiques*, Québec, Nuit Blanche, coll. « Les Cahiers du CRELIQ », série « Colloques », n° 2, 1992, p. 7.

⁵⁶ Il s'agit d'*Ines Pérée et Inat Tendu* et de *HA ha !...*

⁵⁷ On parlera de la production parodique pour les deux premières pièces écrites par Réjean Ducharme (*Le Cid maghané* et *Le marquis qui perdit*), qui, rappelons-le, ont reçu un accueil tellement mitigé que l'écrivain en a refusé la paternité et les a retirées de la publication.

Des ébauches aux tapuscrits en passant par les corrections manuscrites de l'écrivain ou les suggestions du metteur en scène ou des comédiens, nous tâcherons de distinguer les différents états et moments des textes de théâtre de Réjean Ducharme, de façon à dégager les possibles des textes autant que du processus créateur. La difficulté réside justement dans l'établissement de ce corpus : à partir des principes de l'approche génétique⁵⁸, nous nous proposons de constituer les dossiers génétiques des textes dramatiques. Cette approche semble d'autant plus fondée que, lorsque l'on étudie les créations de l'écrivain québécois, les textes ou les titres restent les seuls recours pour tenter de comprendre l'œuvre, aucun commentaire méta-discursif de l'écrivain ne venant appuyer ou confirmer un quelconque projet. Comme le précise d'ailleurs Monique Ostiguy, qui fut en charge du Fonds Réjean-Ducharme à Bibliothèque et Archives du Canada, « [c]ontrairement aux archives de la plupart des écrivains, et de façon cohérente avec son refus de montrer son image privée, les archives de Réjean Ducharme ne contiennent aucune correspondance personnelle, aucun matériau biographique⁵⁹ ». Les spécificités génétiques et génériques de ces textes singuliers nous intéresseront donc tout particulièrement. Enfin, l'étude approfondie de ces pièces paraît d'autant plus légitime que l'écriture pour le théâtre constitue manifestement, pour l'écrivain lui-même, un versant relativement problématique de son œuvre puisque l'écrivain reniera certains textes⁶⁰ et que son expérimentation dramaturgique se limitera, jusqu'à preuve du contraire, à quatre pièces.

⁵⁸ Les ouvrages fondamentaux de cette méthode critique devront être convoqués, que l'on songe à celui d'Almuth Grésillon (*Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses universitaires de France, 1994), de Pierre-Marc de Biasi (*La Génétique des textes*, Paris, Nathan Université, 2000), de Louis Hay (*La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Paris, José Corti, 2002), ou encore celui de Michel Espagne (*De l'archive au texte. Recherches d'histoire génétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1998), mais aussi le numéro spécial de la revue *Études françaises* consacré à la question génétique (Bernard Beugnot [dir.], « Les leçons du manuscrit : questions de génétique textuelle », *Études françaises*, vol. XXVIII, n° 1, 1992).

⁵⁹ Monique Ostiguy, « Le Fonds Réjean Ducharme », dans Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Présences de Ducharme, op. cit.*, p. 35.

⁶⁰ Nous mentionnions justement le refus de Réjean Ducharme de publier les deux pièces de la veine parodique de sa dramaturgie (*Le Cid maghané* et *Le marquis qui perdit*).

Interroger la nature du langage, du texte, de la littérature et de toutes les taxinomies et classifications arbitraires : c'est bien la question du texte et de ses limites que le corpus que nous avons choisi pose. Son statut instable, lié à sa nature médiatique autant qu'à des spécificités proprement ducharmiennes, que nous tâcherons de mettre en lumière, remet en cause les limites de la notion de texte, de genre et de littérature. Le travail sur le genre auquel se livre ici Réjean Ducharme participe de cette déstabilisation de la notion de texte d'une esthétique qui s'est dispersée dans des genres et des pratiques fort différents. On peut ainsi se demander comment, d'une façon peut-être plus évidente dans ce territoire de la création qu'est le théâtre, l'écrivain pose la question de la généricité (du point de vue de l'énonciation, notamment). Tout en prenant en considération l'évolution notable de l'œuvre et ses diverses inflexions, nous examinerons ce que l'écriture ducharmienne peut nous apprendre, dans la confrontation de ces textes dramatiques, aux divers stades de leur élaboration⁶¹, eu égard à l'ensemble de l'œuvre.

De la subversion des modèles du genre à celle du genre dramatique

En somme, nous nous attacherons à l'analyse de l'écriture pour le théâtre de Réjean Ducharme : l'écrivain s'est en effet attaqué au drame qu'il a interrogé à travers ses quatre pièces. Nous nous proposons de décrire un corpus relativement

⁶¹ En ce que nous étudierons les spécificités inhérentes aux recours à l'écriture pour la scène, nous aurons recours aux ouvrages fondamentaux relevant, pour la plupart, d'une approche sémiologique du théâtre (nous faisons ici allusion aux travaux d'Anne Ubersfeld et de Patrice Pavis [*op. cit.*]), qui éclairent d'ailleurs la question des spécificités (énonciatives, structurelles et sémiotiques) du texte dramatique dans le processus théâtral. Les approches théoriques du phénomène théâtral et du genre dramatique, plus générales, seront également convoquées (nous pensons aux travaux de Jean-Pierre Ryngaert, de Jean-Marie Thomasseau, mais également à ceux de Jean-Pierre Sarrazac ou de Jeannette Laillou-Savona, pour ne citer que ces exemples). Ces textes fourniront également, outre des perspectives conceptuelles conséquentes (modèle actantiel, fable, intrigue), des modèles d'analyse auxquels notre étude des textes ducharmiens se nourrira volontiers (étude de l'énonciation, repérage des éléments proprement scéniques contenus dans le texte, etc.). Les modèles analytiques fournis par ces diverses études, en termes d'énonciation, de structuration du texte notamment, relevant de problématiques d'ordre essentiellement narratologique et pragmatique, constitueront autant d'outils pour travailler les textes de Réjean Ducharme. Pour plus de précisions concernant ces textes théoriques, consulter la bibliographie générale de ce travail (p. 306-310).

restreint et fugace, que nous diviserons en deux parties : les textes inédits et les textes publiés. Cette division, quasi génétique, si elle peut paraître arbitraire, semble justifiée dans la mesure où les pièces non publiées correspondent en outre à ce que l'on pourrait nommer la « parenthèse parodique » du théâtre ducharmien, les pièces publiées témoignant d'un théâtre engageant des enjeux différents, outre les considérations liées à la publication qui méritent d'être observées d'un point de vue pragmatique et génétique. Surtout, ce qui ressort de la lecture de ces pièces, c'est bien une évolution d'un théâtre potache et parodique vers une dramaturgie plus « ducharmienne ».

Un consensus critique semble en effet s'être formé autour de l'idée que le théâtre de Réjean Ducharme effectue une véritable progression, comme si, au fur et à mesure qu'il s'astreignait à écrire pour le théâtre, l'écrivain parvenait à le faire sien et à trouver sa voix (voie) théâtrale. On a véritablement l'impression d'une dramaturgie qui se cherche et s'essaye dans différents sous-genres dramatiques avant de trouver sa propre théâtralité, avec les deux dernières pièces, publiées, qui rendent compte d'une dénonciation plus profonde et plus radicale surtout du genre théâtral. Cette « évolution », qu'il ne faudrait pas confondre avec un quelconque progrès, a lieu essentiellement au niveau du rapport au genre théâtral, fustigé d'abord dans ses sous-genres (avec *Le Cid maghané* et *Le marquis qui perdit*), puis subverti et démonté de l'intérieur, avec *Ines Pérée* et *Inat Tendu*, mais surtout avec *HA ha !...* D'aucuns considèrent d'ailleurs *HA ha !...* comme la plus ducharmienne et la plus théâtrale de toutes les pièces. Pourtant, les premières pièces semblent éminemment ducharmiennes, proposant des dispositifs énonciatifs, thématiques et esthétiques propres à l'écrivain (jeux langagiers, personnages idiosyncrasiques, etc.).

Tout en évitant ce genre de taxinomie peu opératoire, nous tenterons néanmoins de vérifier, au travers des divers états de chacun des quatre textes dramatiques de l'écrivain, la pertinence de cette hypothèse d'une tension de l'écriture vers une théâtralité plus « efficace ». Respectant des considérations à la fois critiques,

diachroniques⁶² et génétiques, notre travail suivra ainsi les inflexions d'un rapport au genre théâtral qui part d'un relatif respect des normes et des contraintes pour s'en défaire progressivement et les démonter une à une. Le plan de cette thèse suivra les nuances de cette quête théâtrale qui passe d'une dramaturgie de la dénonciation, sur le mode parodique et satyrique, à un théâtre plus intime, témoignant d'une recherche de théâtralité, qui aboutira néanmoins à la fin de l'écriture dramatique, le théâtre ayant été poussé, pour ainsi dire, dans ses plus lointains retranchements. Doit-on voir, comme Dominique Lafon, la raison du tarissement comme de la pérennité de cette dramaturgie dans cette remise en question des plus radicales du genre théâtral ?

[...] la fulgurance et la violence de cette production en font peut-être l'espace névralgique d'une démarche radicale dont le théâtre, comme genre, serait la cible privilégiée. [...] L'œuvre de Ducharme s'attaque au théâtre plus qu'elle ne cherche à se l'approprier. C'est dans cette mise en question qu'il convient de chercher les causes de son tarissement aussi bien que la permanence de son impact⁶³.

⁶² Notons néanmoins que d'un point de vue diachronique, *Ines Pérée et Inat Tendu* devrait constituer le deuxième texte, mais, étant donné que nous n'avons que peu d'informations sur la date et la durée du processus scripturaire du *Marquis qui perdit*, qui suit de près, à plus d'un titre, la réécriture ducharmienne de la pièce cornélienne, nous l'avons délibérément placée en deuxième position.

⁶³ Dominique Lafon, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la *tag* », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 97-98.

PRÉAMBULE THÉORIQUE

La relativité de la notion de texte

Avant d'entrer plus en détails dans l'analyse des textes dramatiques de Réjean Ducharme, une mise au point théorique s'impose, nous semble-t-il. Car l'écrivain, bien à sa façon, certes, et nous y reviendrons, s'inscrit néanmoins dans un contexte littéraire, social et géographique qui mériterait d'être rappelé ici. Également, nous voudrions revenir sur les spécificités de l'écriture dramatique, afin d'être plus à même, dans l'étude de chacun des textes, de mieux comprendre les enjeux qui s'offrent à celui qui s'essaie à ce genre. Chose certaine, l'œuvre de Réjean Ducharme, et ce, de façon d'autant plus intéressante dans le cas du texte de théâtre, pose et repose la question du texte, dans tout ce que ce substantif peut comporter de fixation, de codification et même d'institution.

La modernité littéraire s'est, semble-t-il, principalement construite sur le rejet des formes établies : les œuvres que l'on a dites modernes se sont ainsi situées en marge des genres et des sous-genres reconnus, par diverses stratégies de cohabitation, de contamination textuelle, de brouillage et de subversion génériques, de sorte qu'elles nous ont permis de redéfinir les contours de la littérature, et de ce que l'on a pu appeler l'« œuvre » ou le « texte ». C'est ainsi que, depuis une quarantaine d'années, l'appellation « textuel » a inclus des productions qui sortaient auparavant du cadre littéraire. Tout en tentant d'ouvrir la notion de « texte » à d'autres formes d'écriture, en rendant leurs lettres de noblesse à des pratiques jusque-là dénigrées par le canon littéraire, on a pourtant également évincé ou, du moins, relégué à un rôle secondaire, d'autres textes célébrés par la tradition, comme cela a été le cas, par exemple, pour le texte de théâtre, qui a été partiellement occulté de l'échiquier littéraire et critique au profit de la scène. C'est dans un tel contexte d'ouverture du « textuel » que l'on a vu naître des approches pour le moins paradoxales, pour ne pas dire contradictoires, tant il est vrai que le concept de « texte » s'avère fluctuant, polysémique, aux contours aussi vagues qu'imprécis.

Roland Barthes a résumé les différentes approches du « texte » : on retiendra de son travail la précision étymologique du substantif (« texte » vient de « tissu »), ainsi que le lien établi avec l'écriture dans sa dimension première, c'est-à-dire scripturale (« le texte, c'est *ce qui est écrit*¹ »). Cette dimension scripturale engage un rapport matériel au texte en tant qu'espace restreint écrit (aussi bien manuscrit que dactylographié). En outre, les mentions diachroniques effectuées par Barthes contribuent à mettre en lumière l'investissement progressif du texte par les grandes institutions occidentales (religieuses, politiques, juridiques, etc.) et, par là même, l'aspect sacré du texte : à partir du XVII^e siècle, le texte a été peu à peu considéré comme « un », unique et achevé. Ce sont les travaux du structuralisme et de la sémiologie qui, à partir des années 1960, et sur les traces de la linguistique, ont permis un retour sur le concept de « texte » pour en redessiner les contours.

La notion de *texte* ne se situe pas sur le même plan que celle de *phrase* [...] ; en ce sens, le texte doit être distingué du *paragraphe*, unité typographique de plusieurs phrases. Le texte peut coïncider avec une phrase complexe comme avec un livre entier ; [...] il constitue un système qu'il ne faut pas identifier avec le système linguistique, mais mettre en relation avec lui : relation à la fois de contiguïté et de ressemblance².

Dès lors, le texte serait en quelque sorte l'enveloppe formelle de phénomènes linguistiques et rassemblerait, dans un même espace, non seulement le sémantisme de la communication mais aussi de la signification. Cette mise en perspective du concept de texte nous paraît néanmoins relative en ce qu'elle n'est restée que partielle, puisque la sémiologie continuait de faire du texte un objet d'étude immanent, privé de toute détermination (sociologique, historique ou psychologique). C'est justement en voulant mêler une référence au contexte à une approche sémiotique que la théorie du texte a vu le jour. On entendait alors faire du texte un ensemble de phénomènes scripturaux et linguistiques et donc un ensemble non plus clos sur lui-même, mais ouvert à l'Autre (la réception) autant qu'à l'autre (les autres textes) :

¹ Roland Barthes, « Texte (Théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2002, vol. XXII, p. 462.

² Tzvetan Todorov, cité par Roland Barthes, *idem*.

[N]ous définissons *le texte* comme un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe, avec différents types d'énoncés antérieurs ou synchroniques³.

Le texte sera désormais défini comme une « pratique signifiante », c'est-à-dire à la fois un « système signifiant différencié, tributaire d'une typologie des significations » et une « pratique », autrement dit, un travail de signification qui met en présence l'auteur autant que le contexte d'écriture ; une « productivité », avec l'idée d'un incessant « travail » du texte ; et enfin une « signifiance », en d'autres termes, un espace polysémique où plusieurs sens sont envisagés et envisageables⁴. Les apports d'une telle théorie ne sont pas négligeables ; pour autant, il s'agit de modérer quelque peu sa contribution à la redéfinition du concept de « texte » en soulignant d'une part que, aussi paradoxal que cela puisse paraître, cette théorie maintenait, bien malgré elle, l'idée qu'un texte peut être un ensemble clos. Ainsi, malgré un désir louable d'ouverture conceptuelle, la théorie du texte continuait de clore le texte sur lui-même (avec l'idée que le texte porte en lui toute sa signification et qu'il peut devenir indépendant de sa situation d'énonciation) et laissait de côté la dimension proprement contextuelle.

D'autre part, et dans une perspective sémantique, cette idée de fixité est contenue dans l'analogie implicite qui lie le texte à l'écrit, et donc à une certaine forme de stabilité. Or, comme l'a récemment montré la critique génétique, et nous en verrons différentes manifestations dans l'étude de chacun des états textuels des pièces de théâtre de Réjean Ducharme, la stabilité même du texte s'avère problématique puisqu'il ne représente jamais qu'« une stabilisation momentanée d'un discours⁵ » ou, pour le dire autrement, et avec Paul Ricoeur, qu'un « discours fixé par l'écriture⁶ ». La dimension scripturale, si elle participe, à première vue, de son essence, constitue donc également un « moment » du texte. L'intérêt porté au texte en création plutôt

³ Julia Kristeva, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1969, p. 113.

⁴ Roland Barthes, « Texte (Théorie du) », art. cit., p. 463.

⁵ Alain Viala, « Texte », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadriga, 2004, p. 587.

⁶ Paul Ricoeur, « Qu'est-ce qu'un texte ? », dans *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 137.

qu'au texte fini serait à rapprocher du déplacement de l'intérêt de la critique de l'énoncé à l'énonciation, en d'autres termes, à la production de l'énoncé : « [à] une conception du texte comme système stable et clos, elle [la critique génétique] oppose celle d'une écriture en mouvement [...] »⁷.

Le théâtre : le texte et la scène

La question de la textualité d'une création s'avère d'autant plus problématique lorsque l'on s'attache à étudier un texte de théâtre, intrinsèquement voué à la représentation, avec toute la connotation objectivante que ce substantif implique⁸. En effet, comment lire et approcher un texte qui ne le serait que partiellement, puisque son devenir réside dans la matérialisation de celui-ci, de façon d'autant plus provisoire que le stade textuel n'est, à priori, jamais envisagé que comme la première étape d'un long processus de création ? Ainsi, dès lors que l'on s'intéresse au texte pour la scène, la question de la représentation entre en jeu, le plus souvent dans une relation conflictuelle entre ces deux pôles, posant la question du statut du texte à proprement parler. Dans l'histoire du théâtre, la question du texte a longtemps été source de querelles théoriques autant que pratiques. Soit que l'on privilégiait uniquement le texte au détriment de la mise en scène, dans une sorte de religiosité mystificatrice (pour la tradition aristotélicienne et jusqu'à tout récemment, le texte valait pour lui seul), soit au contraire que l'on rejetât le texte au rang d'accessoire, dans un parti-pris de la scène tout aussi arbitraire.

Tout se passait en effet comme si on ne pouvait envisager le texte dramatique que dans un rapport conflictuel avec son pendant scénique. Au théâtre, le texte a toujours constitué l'élément premier, la structure profonde et le contenu essentiel de l'art dramatique, et ce, dans toute la tradition occidentale. Ce n'est qu'avec les travaux de la sémiologie (appliquée au théâtre) que l'on a dépassé le conflit texte/

⁷ Jacinthe Martel et Alain Carbonneau, « Présentation », dossier « Les leçons du manuscrit : questions de génétique textuelle », *Études françaises*, vol. XXVIII, n° 1, automne 1992, p. 7.

⁸ Puisque le texte finit par ne plus exister comme tel dans son devenir matériel (la représentation théâtrale), il est clair que le substantif de texte pose ici problème.

représentation en considérant la représentation comme une « fin pour le texte⁹ ». Fin en tant que finalité, puisque le texte est conçu pour cette représentation (ce que Jean-Jacques Alcantre nomme « concrétisation scénique¹⁰ »), bien que le texte, comme la représentation, puissent être considérés comme des œuvres à part entière. Toutefois, il convient de noter que la représentation n'achève que *certaines* des possibilités sémantiques offertes par le texte, qui propose par ailleurs une multiplicité de lectures et, par là même, assure sa viabilité autant que sa vitalité¹¹. Car toute représentation est toujours déjà une interprétation du texte scénique premier (chronologiquement en tout cas) et peut ainsi être considérée comme une œuvre en soi.

Par texte scénique, entendons donc uniquement la production écrite répartie en scènes (mais également en actes, en « rideaux », en « rakes » ou en « zakes¹² » chez Réjean Ducharme) qui fait alterner répliques et indications scéniques. On distinguera ainsi le texte scénique de la « partition spectaculaire¹³ », pour reprendre la terminologie de Bernard Martin, qui reste essentiellement le fruit du travail du metteur en scène. Comme dans un texte littéraire, des actants se meuvent dans une diégèse aux contours spatiotemporels définis dans le texte dramatique que l'on peut également considérer comme texte dans la mesure où, outre la facture scripturale, un destinataire est envisagé. Le texte de théâtre vise un spectateur mais aussi un lecteur fictifs, qu'il s'agisse du metteur en scène ou encore des comédiens potentiels de la pièce. Dans cette forme de texte, la polarité – au sens chimique du terme – lecteur/spectateur est à l'origine de la dualité du théâtre et, par là même, de sa difficile situation sur l'échiquier littéraire.

⁹ Alexis de Hillerin, *Théâtre. Texte et représentation*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 196.

¹⁰ Jean-Jacques Alcantre, *Enjeux de l'espace littéraire, scénique et filmique. Actes du Colloque interdisciplinaire, 6 et 7 mai 1987, Strasbourg, C.R.I.C.S. : U.F.R. des langues et sciences humaines appliquées*, Strasbourg, Université des Sciences Humaines, 1988, p. 7.

¹¹ C'est là un postulat heuristique que nous souhaiterions confirmer par notre travail critique.

¹² Pour reprendre des néologismes ducharmiens, utilisés dans *Ines Pérée et Inat Tendu* (*op. cit.*, p. 3 et p. 7).

¹³ Bernard Martin, « Dramaturgie et analyse dramaturgique », *L'Annuaire théâtral*, n° 29, printemps 2001, p. 87.

Dans le cadre de ce travail, il s'agira d'étudier les textes de théâtre de Réjean Ducharme moins en favorisant l'une ou l'autre de leurs dimensions – le texte pour et par lui-même ou la représentation à laquelle il est voué –, qu'en tentant de réconcilier ces deux approches. En effet, la question de la représentation sera envisagée dans et par le texte, au moyen notamment des didascalies qui fournissent des indications scéniques, sonores, visuelles ou de jeu. Nous entendons ainsi, dans ce travail de recherche, comprendre le rapport d'inclusion qui peut être envisagé pour ces deux composantes (texte et représentation) de la production dramatique de l'écrivain. Reconsidérer donc, et à rebours du travail de Patrice Pavis, moins la « place du texte dans la représentation¹⁴ » que la place de la représentation dans le texte. Plus qu'une promesse scénique, les textes proposent – c'est là notre hypothèse – une scène, en somme, une certaine conception de la représentation. Nous tâcherons de comprendre en effet si les quatre textes dramatiques de Réjean Ducharme, aux divers moments de leur élaboration, visent une scène et comment ils en rendent compte.

Les questions des rapports que le texte de théâtre entretient avec la scène, autrement dit, entre la production littéraire et la pratique scénique, intéressent et interrogent la critique autant que la pratique du théâtre, en Europe comme au Québec. Des réflexions théoriques ou critiques ont ainsi vu le jour depuis Artaud¹⁵, qui a voulu rendre ses lettres de noblesse à la scène dans un désir de créer un théâtre nouveau. La problématique texte-représentation travaille aussi l'essentiel de la réflexion théorique sur le théâtre. D'Anne Ubersfeld¹⁶ à Patrice Pavis¹⁷ en passant par Jean-Pierre Ryngaert¹⁸ ou Jean-Marie Thomasseau¹⁹, selon que l'on se place plutôt en faveur du texte ou en faveur de la scène, ou que l'on veuille au contraire tenter de réconcilier les contraires pour les voir fusionner, le théâtre, dans sa dualité

¹⁴ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan/Université, 1996, p. 182.

¹⁵ Antonin Artaud, « Le théâtre et son double », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976, tome IV.

¹⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1988.

¹⁷ Patrice Pavis, *ibid.*

¹⁸ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

¹⁹ Jean-Marie Thomasseau, « Les différents états du texte de théâtre », *Pratiques*, n° 41, 1984, p. 99-121.

constitutive et fondamentale, fascine toujours. Cette inscription du double, qui touche le théâtre jusque dans ses structures les plus profondes, paraît en effet caractériser et distinguer le théâtre des autres pratiques artistiques et l'écriture dramatique des autres formes d'écriture. Nous le verrons plus tard, c'est dans le cadre d'une « nouvelle » pragmatique du texte de théâtre, telle que définie par Jeannette Laillou Savona, que nous nous inscrivons²⁰ : avec l'idée que le texte théâtral possède une potentialité scénique intrinsèque que le critique devrait pouvoir retrouver. Chacun des éléments étudiés dans les textes de théâtre de Réjean Ducharme le sera ainsi moins en tant qu'élément structurel purement textuel : l'orientation pragmatique permettra ainsi un éclairage scénique dans le temps même de l'étude du texte.

Il s'agira, dans cette étude, d'accorder une place considérable au texte de théâtre (dans toutes ses versions génétiques) que l'on tiendra pour objet herméneutique principal, reléguant par là même à un second plan les diverses productions scéniques auxquelles ces textes ont donné lieu. D'abord, pour des raisons que l'on pourrait dire pratiques : on se retrouve, dans le cas de Réjean Ducharme, face à une rareté des mises en scène telle qu'une analyse poussée de ces productions ne serait finalement pas vraiment éclairante (au mieux, certaines pièces auront été mises en scènes par guère plus de quatre praticiens différents). Ensuite, dans une perspective davantage épistémologique, en ce qu'il s'agit, dans le cadre de ce projet, d'étudier un pan d'une œuvre par ailleurs essentiellement littéraire, pan que nous entendons inscrire dans une esthétique, littéraire elle aussi.

La représentation, et l'iconisation qu'elle suscite, à laquelle est voué tout texte dramatique, actualise en quelque sorte des possibilités que le texte suggère, et engage des enjeux esthétiques autres, en proposant en définitive un sens nouveau (en termes de direction esthétique autant que de signifiante²¹). En ce qu'elle témoigne de choix esthétiques et de partis pris pour certains aspects que le texte propose, la représentation trahit plus qu'elle ne traduit en engageant d'autres instances créatrices (celles du metteur en scène, des comédiens, etc.) et s'avère davantage un métatexte de

²⁰ Voir p. 38 à 46 de notre thèse.

²¹ Michaël Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 17.

la pièce écrite et une œuvre en soi (un hypertexte, pour reprendre la terminologie genettienne).

La spécificité de la représentation réside dans le fait qu'elle présente avant de représenter : la fonction iconique de la scène fonde en effet la spécificité du théâtre²². Le référent du texte est ainsi actualisé sur scène, dans le temps de la représentation, quantifiable et qualifiable. La représentation scénique implique en effet un contexte particulier et remarquable par son caractère éphémère (une représentation dure rarement plus de trois heures en moyenne) et restreint à un cadre (celui du théâtre entendu comme lieu), tandis que les textes dramatiques, par leur aspect tout à la fois stable – parce qu'arrêtés – et transitoire (en ce qu'ils sont justement voués à la concrétisation scénique), paraissent plus accessibles à l'étude. Tout se passe en effet comme si la substantification du texte que constitue la représentation, qui est à la fois un prolongement et un horizon prévu par le texte (et l'auteur), devenait un objet d'étude à part entière et indépendant du seul texte.

Dès que la mise en scène se libère de son rôle ancillaire vis-à-vis du texte, il se crée une distance de signification entre les deux composantes et un déséquilibre entre le visuel et le textuel. Ce déséquilibre génère un regard nouveau sur le texte et une manière neuve de montrer la réalité suggérée par le texte²³.

Il n'est pas question pour autant d'envisager le texte absolument ; il s'agit plutôt de le considérer dans la dimension de sa représentation potentielle dont il porte d'ailleurs les traces. Car le texte constitue une composante d'un ensemble qui l'intègre et le dépasse : le texte donc, pour sa dimension littéraire, qu'il faudra d'ailleurs révéler, autant que comme réservoir de possibles pour les représentations qu'il appelle.

²² Patrice Pavis affirme ainsi que l'icône est « le signe théâtral fondamental : sur la scène, nous voyons, dans l'intermédiaire d'une description, des acteurs et un décor où se joue la représentation » (dans *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1976, p. 15).

²³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 355.

La représentation comme avenir/devenir du texte dramatique

Comme le rappelle Patrice Pavis²⁴, la mise en scène est déjà un nouveau système de sens et de signes, impliquant d'autres enjeux que ceux que le texte engage ; aussi avons-nous pris le parti de ne nous attacher qu'à l'étude des textes, déjà extrêmement riches en potentiel de signification. La mise en scène d'un texte de théâtre tiendrait en outre davantage, nous semble-t-il, d'un dépassement de l'œuvre écrite initiale, dans la mesure où les signes proprement scéniques permettent de mettre l'accent, selon les choix du praticien, sur certains aspects du texte plutôt que sur d'autres, qui peuvent d'ailleurs être passés sous silence. Une nouvelle œuvre naît dès lors qu'un texte est mis en scène qui s'en trouve par là même autre. Loin de vouloir reconduire une position logocentriste héritée de la poétique aristotélicienne, qui plaçait le texte en élément premier et primordial, nous nous pencherons néanmoins sur les textes dramatiques de Réjean Ducharme, dans leur rapport intrinsèque à la scène que le dramaturge nous laisse entrevoir. On le sait, au théâtre, l'œuvre dramatique a finalement une « double existence²⁵ », deux temps bien circonscrits, celui du texte écrit et celui de la représentation théâtrale²⁶.

En ce que toute représentation nécessite, littéralement pour ainsi dire, une présence (celle des comédiens et celle des spectateurs) dans un temps et un lieu bien circonscrits, il semble particulièrement ambitieux d'envisager une étude conjointe des multiples mises en scène et représentations scéniques du théâtre ducharmien, d'autant que nous n'avons pu assister à ces différentes mises en scène (la plupart des pièces ont été jouées dans les années 1970-1980). De là à affirmer, comme Henri Gouhier, que la « finalité » de l'œuvre théâtrale est d'être représentée, en ce que « la

²⁴ Comme le rappelle le sémiologue, « [l]e théâtre ne représente pas quelque chose de préexistant qui aurait une existence autonome (le texte) et qu'il s'agirait de présenter "une seconde fois" sur les planches. Il faut prendre la scène comme événement unique, construction qui renvoie à elle-même (tel le signe poétique) et qui n'imité pas un monde d'idées. » Voir Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *ibid.*, p. 302.

²⁵ Henri Gouhier, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, coll. « Essai », 1989, p. 10.

²⁶ Dans le cas des textes dramatiques non publiés de Réjean Ducharme, nous y reviendrons, cette double existence pose problème et doit être relativisée puisque, génétiquement, le texte n'est pas fixé.

représentation marque[rait] un *achèvement*²⁷ » du texte dramatique, il n'y a qu'un pas que nous ne marquerons pas. Ainsi, le parti pris qui est le nôtre, c'est-à-dire celui du texte, et qui peut paraître à priori arbitraire, repose sur des considérations à la fois pragmatiques, critiques et théoriques. Enfin, en ce que deux des textes à l'étude (*Le Cid maghané* et *Le marquis qui perdit*) ne demeureront, nous l'avons vu, qu'à l'état d'ébauche et en ce qu'ils ne verront jamais le jour, et puisqu'il nous faudra les dépoussiérer pour les faire connaître dans une visée génétique et critique, ce parti pris du texte nous semble d'autant plus justifié. Ces textes²⁸ inachevés et inaboutis, si l'on peut dire, nous permettront ainsi de comprendre les rouages d'une production, l'élaboration d'une création qui se cherche et s'ouvre à d'autres possibles en s'adonnant à d'autres pratiques, d'autres contraintes aussi.

Particulièrement contraignante²⁹, l'écriture pour la scène l'est précisément parce qu'elle présuppose que le texte de théâtre, contrairement à un texte littéraire plus conventionnel, a un devenir qui le dépasse en quelque sorte, devenir essentiellement iconique et spectaculaire, comme nous avons pu le voir. Le texte devient ici l'espace du transitoire et de l'éphémère. L'auteur doit ainsi s'astreindre à un partage de l'autorité qui n'a pas lieu d'être dans le cas de textes plus proprement littéraires. Partant des textes ducharmiens, nous entendons montrer comment Réjean

²⁷ Henri Gouhier, *ibid.*, p. 26.

²⁸ Il n'est pas question pour autant d'envisager les textes du théâtre de Réjean Ducharme comme des textes littéraires traditionnels, en ce qu'ils sont destinés à être non seulement lus, mais également joués et incarnés par des acteurs dans des décors que les textes prévoient. La question de la réception, bien spécifique au théâtre puisqu'elle engage tant des lecteurs que des spectateurs, et ce, dès le temps de la création textuelle, doit donc requérir pour nous une attention toute particulière.

²⁹ Gérard Genette parle à ce propos pour le théâtre d'un « double régime d'immanence » puisqu'il est à la fois texte et représentation, ce qui implique un ensemble de codes construits par l'histoire du théâtre (codes de la représentation, répertoire de textes jugés « classiques », etc.) et, également, des contraintes matérielles qui déterminent ce même texte puisqu'il se matérialise à travers la mise en scène. À travers le genre choisi, le dramaturge scelle un contrat avec son lecteur et/ou spectateur qui le contraindra à respecter un certain nombre de conventions d'écriture (par rapport au contenu, à la forme choisie, etc.) que le récepteur (lecteur/spectateur) pourra être à même de reconnaître. Voir Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 2010.

Ducharme tout à la fois accepte et détourne ces contraintes génériques³⁰, investissant ainsi en quelque sorte l'espace de leurs possibles.

Car ses textes témoignent d'une apparente soumission aux contraintes que cette pratique médiatique engage³¹ (le texte prévoit bien la représentation en proposant des indications de régie, de jeu, de situation, etc.) autant que d'un certain refus de ces mêmes contraintes qui passe par une « irreprésentabilité » partielle du texte. Dans de nombreuses didascalies théâtrales, des jeux onomastiques, des passages versifiés et uniquement perceptibles à la lecture, entre autres stratégies auctoriales, viennent ainsi témoigner d'un refus relatif et participent d'une volonté de littérisation de textes qui flirtent avec un au-delà, avec les limites de la littérature. À partir de ces quelques considérations critiques, il s'agira ainsi de comprendre, dans un premier temps, les enjeux de l'écriture théâtrale pour mieux saisir ensuite, dans une perspective herméneutique, le traitement et l'investissement singuliers de ces textes par l'écrivain.

De la théâtralité

Afin de prendre la mesure de la théâtralité des textes dramatiques de Réjean Ducharme, des précisions sémantiques et théoriques semblent nécessaires. La notion de théâtralité, calquée sur celle de littérisation, peut être définie comme ce qui, dans la représentation théâtrale ou dans le texte dramatique, est spécifiquement théâtral. Ce serait à la fois ce qui, dans le texte ou dans la représentation, est de l'ordre du spatial, du visuel et de l'expressif, et ce qui caractérise plus largement l'énonciation théâtrale, c'est-à-dire une dualité au carré, d'ordre structurel, au niveau des instances de production, de réception. Par sa facture double, parce qu'il engage à la fois un texte et une représentation, des signes linguistiques et des signes non strictement linguistiques

³⁰ D'autres contraintes d'ordre générique caractérisent l'écriture pour le théâtre, ne serait-ce que d'un point de vue physique, pour ne citer que cet exemple, car au niveau de la disposition paginale, le lecteur d'un texte de théâtre s'attend à distinguer visuellement les différentes couches textuelles (celle qui renvoie aux didascalies et celle qui renvoie aux dialogues).

³¹ Le dramaturge semble avoir conscience du devenir de ses textes puisque ses pièces, avant d'être arrêtées ou publiées, ont toutes été jouées, ont subi l'épreuve de la scène, ce dont les états des textes portent d'ailleurs les traces. Ainsi, la « version short and sweet » d'*Ines Pérée et Inat Tendu* a pu naître après deux mises en scène de la pièce.

(sons, images, mouvements), le théâtre devient un objet peu saisissable. Poser la question de la théâtralité, c'est tenter de définir ce qui distingue le théâtre des autres genres et des autres pratiques artistiques.

Cette interrogation sur la spécificité théâtrale est née d'une remise en cause du statut du texte de théâtre, remise en cause qui a bouleversé tant la pratique que la critique théâtrales, le texte n'étant plus à priori garant de la théâtralité de la scène. On a alors vu la théâtralité investir d'autres lieux que le théâtre, que l'on pense à l'opéra ou à la danse. Les frontières génériques séparant les arts et les pratiques ont été déplacées, pour ne pas dire dépassées et, *de facto*, il a fallu redéfinir le fait théâtral. C'est dans un tel contexte que Josette Féral, dans son étude consacrée à la théâtralité, peut affirmer que celle-ci peut naître du quotidien, à la condition de la création d'un « *espace autre* que celui du quotidien, un espace que crée le regard du spectateur, mais en dehors duquel il reste³² ». Plus loin dans son étude, Josette Féral ajoute que, plus qu'une propriété, « la théâtralité apparaît [...] comme un processus qui repère des sujets en procès [l'expression est de Kristeva] : regardé-regardant. Elle est un faire, un advenir qui construit un objet avant de l'investir³³ ». La théâtralité déborde ainsi le théâtre : elle est plutôt, pour reprendre l'analyse de Féral, « le résultat d'une dynamique perceptive, celle du regard qui lie un regardé (sujet et objet) et un regardant³⁴ ».

Dans ce cas, la notion de théâtralité ne permet pas de distinguer le théâtre des autres arts du spectaculaire ni même d'établir nettement la spécificité du texte théâtral. En mettant en scène trois paradigmes, l'acteur, le jeu et la fiction, la théâtralité ainsi définie peut aussi bien caractériser le théâtre que d'autres arts qui prévoient également une fiction, une incarnation par l'acteur et le jeu qui en découle. Le suffixe « -ité » de « théâtralité », comprenant « l'idée de potentialité, l'objet se

³² Josette Féral, « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, n° 75, septembre 1988, p. 350.

³³ *Ibid.*, p. 351.

³⁴ *Ibid.*, p. 358.

défini[ssan]t alors par sa finalité externe, son devenir [...]»³⁵», indique en quelque sorte une virtualité, inscrite à même le texte, et a été relevée dans bien des études portant sur le texte dramatique. L'idée du caractère non définitif et transitoire du texte se retrouve également dans la polémique qui entoure le théâtre, selon que l'on privilégie le texte, au risque de se faire taxer de conservateur, ou la scène.

Patrice Pavis revient sur cette polémique en tentant de la dépasser un peu et en proposant de « considérer le théâtre non seulement comme la mise en scène (représentation) du verbe mais encore comme la *verbalisation de la scène*³⁶ ». La représentation scénique, pour le texte de théâtre, constitue donc non seulement la potentialité, mais également la référence du texte. Ainsi, le texte de théâtre engage une facture particulière, nous l'avons vu, puisqu'il s'agit d'une facture linguistique qui prévoit une matérialisation et une transsubstantiation en une autre matière sémique, non strictement linguistique : le texte dramatique apparaît comme la trace linguistique et provisoirement stabilisée d'un projet scénique. Anne Ubersfeld précise la qualité des signes textuels de la pièce écrite en indiquant que la lecture du signe textuel théâtral est diachronique et linéaire, « en opposition avec le caractère synchronique des signes de la représentation³⁷ ».

D'un point de vue plus pragmatique, le texte théâtral présente une double énonciation, en plus d'une facture double, matérialisée au niveau typographique par une scission entre « texte dialogique » et « texte didascalique ». Une double instance de réception est également prévue au sein du texte de théâtre. En premier lieu, il semble évident que le spectateur de la pièce apparaît comme une condition de possibilité de la représentation. En outre, en ce que la pièce écrite est vouée à transiter par d'autres instances qui transformeront sa matière, elle prévoit donc également un lecteur. Ainsi, deux niveaux de lecture sont à retrouver dans le texte dramatique, certaines indications s'adressant uniquement au lecteur-praticien du texte, d'autres

³⁵ Jean-Pierre Sarrazac, « Théâtralité » dans *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Circé poche », 2005, p. 215.

³⁶ Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, op. cit., p. 12.

³⁷ Lors de la représentation, on se trouve confronté à une simultanéité de ces signes. Voir Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op. cit., p. 19.

ciblant plus clairement le spectateur potentiel, par des précisions plus ou moins prédictives, en définissant ce qui devra être perçu par lui dans la pièce mise en scène.

Le principe de dénégation définit également la spécificité du théâtre : la communication théâtrale présente ceci d'intéressant que le récepteur considérera le « message comme non réel ou plus exactement comme non vrai³⁸ ». Ce processus de dénégation est inscrit à même le texte en ce que, pour ne citer que cet exemple, le lieu théâtral est d'emblée posé comme « lieu-théâtre », et non comme lieu réel. Les mentions portant sur les costumes, le jeu des acteurs autant que sur les accessoires ou les décors de la scène apparaissent comme autant de manières de rappeler qu'il s'agit toujours d'une mise en fiction du réel. Tout se passe comme si la *mimésis* était donc moins une imitation qu'une « codification », pour reprendre la distinction proposée par Patrice Pavis, puisque l'imitation « reproduit servilement la réalité » quand la codification « recrée la réalité en la transposant à l'aide d'un code³⁹ ».

La dualité structurelle et fonctionnelle de ce texte transitoire, comme nous avons pu le constater, est également remarquable en ce qui a trait au discours proprement dit. Deux couches textuelles fondent la spécificité de ce texte : une première couche a pour sujet de l'énonciation immédiat l'auteur – au travers des didascalies surtout –, l'autre ayant pour sujet de l'énonciation « médiat⁴⁰ » le personnage – au moyen du dialogue. Le discours textuel est ainsi composé de deux sous-discours : un « discours rapporteur, dont le destinataire est l'auteur (le scripteur) » et un « discours rapporté dont le locuteur est le personnage⁴¹ ». Deux procès de communication sont ainsi prévus dès le stade textuel, l'un concernant les personnages et l'autre concernant le scripteur et le destinataire. Le discours théâtral est pourtant discours sans sujet, ou plutôt « discours d'un sujet immédiatement dessaisi de son *Je*, d'un sujet qui se nie en tant que tel, qui s'affirme comme parlant par la voix d'un autre, de plusieurs autres [...]»⁴². Le scripteur s'efface derrière le message potentiellement scénique

³⁸ Anne Ubersfeld, *ibid.*, p. 35.

³⁹ Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale, op. cit.*, p. 121.

⁴⁰ Anne Ubersfeld, *ibid.*, p. 188.

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Ibid.*, p. 197.

qu'il produit. Comme nous le verrons pour les pièces de Réjean Ducharme, ces spécificités scripturales ne s'appliquent pas parfaitement, le dramaturge semblant justement reprendre ces codes à son compte.

Ces quelques considérations n'ont cependant pas permis jusque-là d'identifier la spécificité de la théâtralité ni même de distinguer le texte de théâtre des autres pratiques vouées à la transsubstantiation. Les notions de « regardant » et de « regardé », l'élaboration d'une fiction et d'un espace sont en effet autant de modalités de la théâtralité qui peuvent être communes à plusieurs formes d'écriture. Par ailleurs, la notion de théâtralité est souvent utilisée pour identifier des procédés de mise en abyme et de dénonciation du simulacre de la fiction représentée, sur scène ou dans l'espace même du texte de théâtre. Diverses stratégies de dénonciation, par le procédé du théâtre dans le théâtre, pourraient ainsi spécifier la théâtralité d'un texte de théâtre. Pourtant, d'autres pratiques (comme le scénario de film, pour ne citer que cet exemple) prévoient de tels effets de mise à distance de l'artifice fictionnel : la théâtralité ostentatoire d'un texte, dans ce cas, ne permettrait pas non plus de distinguer de façon nette le texte théâtral d'autres textes.

La définition de la théâtralité que propose Roland Barthes, dans ses *Essais critiques*, pourrait être ici convoquée. Celui-ci a d'abord défini la notion de théâtralité de façon restrictive, en proposant la formule célèbre : « Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène [...]»⁴³. Par la mention de l'« épaisseur de signes » et de la « scène », Barthes conçoit ainsi la théâtralité d'abord sous sa forme scénique, ne prenant pas vraiment en compte la potentialité scénique du texte de théâtre. Dans une deuxième tentative de définition, moins limitative, Barthes a entendu définir d'abord le théâtre pour mieux circonscrire ensuite la notion de théâtralité :

⁴³ Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981, p. 41.

Qu'est-ce que le théâtre ? Une espèce de machine cybernétique [une machine à émettre des messages, à communiquer]. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent ; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps 6 ou 7 informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor) pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes) ; on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité : une épaisseur de signes⁴⁴.

La fonction signifiante démarque d'abord le théâtral, schématiquement, du *tout spectaculaire* : en tant que système de signes, le théâtre renvoie à un univers absent, fictif. Suggérant des *couches* irréductibles les unes aux autres, la notion d'*épaisseur* permet ensuite de distinguer le théâtral du *tout textuel* : la signification ne saurait se limiter à celle(s) du message linguistique, qu'il soit le seul ou que les autres coïncident avec lui. La formulation antérieure de Barthes (« le théâtre *moins* le texte »), si elle peut sembler dénier au texte sa part de théâtralité, par la soustraction qu'elle propose, aboutit, dans un sens mathématique, non pas à une suppression mais à une *différence*, dynamique, entre la représentation scénique et le texte dramatique : la scène ajoute au texte pour construire la théâtralité de la représentation. Ce qui fonde la spécificité de la théâtralité, c'est dès lors la nature du devenir du texte de théâtre, et ce serait justement le support médiatique vers lequel tend le texte de théâtre qui permettrait de le distinguer des autres pratiques scripturaires destinées à un au-delà du texte. Il faut ici faire intervenir des considérations d'ordre sémiotique pour rendre compte de la spécificité des médias, des techniques autant que des enjeux proprement communicationnels et institutionnels que ces textes engagent.

Pour en revenir à la notion de théâtralité, on peut trouver une issue à l'impasse définitionnelle à laquelle on était confronté jusque-là. Cette notion, pour le moins floue, présente ceci d'intéressant, du moins dans la définition que propose Barthes, qu'elle renvoie indifféremment à une forme textuelle et à une forme médiatique. Si l'on s'en tient à la forme textuelle, la théâtralité d'un texte reposerait dans la faculté

⁴⁴ Roland Barthes, « Littérature et signification », dans *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 258.

que ce texte aurait à utiliser et à prévoir au maximum les techniques qui lui permettront d'être traduit en un autre langage (visuel, sonore, etc.). C'est surtout par la nature médiatique de son devenir que la notion de théâtralité peut permettre de distinguer le texte de théâtre des autres textes à vocation non strictement textuelle : envisager le texte de théâtre dans « la tension et le mouvement qui le projettent toujours vers une scène à venir⁴⁵ », pour reprendre la terminologie de Jean-Pierre Ryngaert, c'est tenter de saisir les enjeux médiatiques qui l'informent.

Ce serait donc davantage la nature médiatique de son devenir, soit la scène, qui constituerait la pierre d'achoppement de l'usage de la notion de théâtralité, appliquée jusqu'ici indifféremment au texte de théâtre et à d'autres écritures spectaculaires. C'est bien la scène, véritable point de fuite du texte, qui permet de saisir la spécificité de la théâtralité proprement théâtrale : un espace et un temps circonscrits, celui de la représentation, engageant des comédiens et un public, caractérisent la théâtralité potentielle du texte de théâtre et la théâtralité concrète de la scène. La définition de la théâtralité que propose Jean-Pierre Sarrazac va dans le sens d'une restriction de la notion, la théâtralité rendant compte « d'un désir de théâtre dans ce qui n'en est pas encore » et qui « éclaire le lien entre texte et représentation, celle-ci étant définie comme prise en charge d'un texte par le corps et l'espace scénique⁴⁶ ». Comme le rappelle Patrice Pavis, la mise en scène n'est pas la simple traduction du texte : elle est certes son prolongement, mais c'est elle qui permet au texte de signifier, d'exister en tant que texte théâtral⁴⁷.

Ainsi, la théâtralité proprement théâtrale reposerait sur le fait que le théâtre (contrairement aux autres arts) a la « possibilité de présenter ses référents sur scène⁴⁸ » : le théâtre, sur la scène prévue par le texte dramatique, présente avant de représenter. La fonction iconique du théâtre permet ainsi à la scène d'actualiser le référent du texte : « la théâtralité dans un texte de théâtre est toujours virtuelle et

⁴⁵ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, op. cit., p. 2.

⁴⁶ Jean-Pierre Sarrazac, « Théâtralité », dans *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 214.

⁴⁷ Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, op. cit., p. 33.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

relative, la seule théâtralité concrète est celle de la représentation⁴⁹ ». La possibilité qu'a le théâtre de représenter concrètement son référent sur scène et qu'a la représentation d'être un moment quantifiable et qualifiable en termes de temps permet de le distinguer des autres arts puisque, contrairement au cinéma par exemple, où l'on a « une image sur la pellicule », la « matière de l'expression » dramatique n'est pas « homogène⁵⁰ ». Les enjeux sémiotiques et médiatiques du devenir du texte dramatique fondent ainsi les spécificités de l'écriture théâtrale.

La notion de théâtralité, intimement liée à celle de performance, comme on a pu le voir, intervient, semble-t-il, de façon opératoire, et peut être riviée à la seule production dramatique. La performance suppose qu'il y ait en effet une action présentée en direct, soumise au regard immédiat de spectateurs eux-mêmes physiquement présents (et conscients de la fictionnalité de la représentation⁵¹). C'est dans ce contexte qu'Artaud préférera le théâtre au cinéma, fustigeant « la visualisation grossière » de l'image cinématographique qui « est limitée par la pellicule » quand l'image théâtrale « obéit à toutes les exigences de la vie⁵² ». Christian Metz, dans *Le signifiant imaginaire*, reprend cette notion de performance pour mieux distinguer théâtre et cinéma. Le théoricien du cinéma rappelle ainsi que, contrairement au cinéma, le théâtre ne consiste pas en des images et que l'espace théâtral est un « espace véritable [...], le même qu'occupe le public durant la représentation » puisque « tout ce qu'entend et voit l'assistance est activement produit, en sa présence, par des êtres humains ou des accessoires eux aussi présents⁵³ ».

⁴⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op. cit., p. 47.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 136.

⁵¹ Pour Patrice Pavis, la fictionnalité est l'un des critères de la dramaticité : « [...] tout texte "ordinaire" peut devenir dramatique dès qu'il est mis en scène, de sorte que le critère de distinction n'est pas textuel, mais pragmatique : dès qu'il est émis en scène, le texte est lu dans un cadre [...] qui lui confère un critère de fictionnalité et le différencie des textes "ordinaires" qui prétendent décrire le monde réel. » Voir Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 353.

⁵² Antonin Artaud, « Le théâtre et son double », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 95.

⁵³ Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgeois, 1984, p. 62-63.

Le cinéma, lui, se distingue par son absence : « L’“autre scène”, et que justement on n’appelle pas ainsi, c’est l’écran du cinématographe (d’emblée plus proche du fantasme) : ce qui s’y déroule peut bien [...] être plus ou moins fictionnel, mais le déroulement lui-même est [...] fictif : l’acteur, le “décor”, les paroles que l’on entend, tout est absent, tout est *enregistré* [...]»⁵⁴. La notion de théâtralité constitue donc pour nous un outil théorique et critique d’autant plus profitable qu’elle nous permet de rendre compte de la littéarité⁵⁵ de ces textes qui conservent, malgré leur fonctionnalité, une irréprésentabilité partielle. Une des significations de la théâtralité est, nous l’avons vu, dans un sens commun, ce qui s’oppose à la littéarité ; nous verrons comment, chez Réjean Ducharme, les deux antonymes peuvent, contre toute attente, cohabiter dans l’espace même du texte de théâtre.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ La question de la littéarité fait le pendant à celle de la littéralité autant qu’à celle de la théâtralité. Ces trois notions mériteraient d’être étudiées en parallèle : Jean-Pierre Sarrazac rappelle la proximité tant théorique que plus largement pratique de ces notions, dans la mesure où, pour lui, le « principe de littéralité » n’a pour objectif que « d’affirmer la présence et la matérialité du théâtre » ; dès lors, la « littéralité devient la voie privilégiée pour l’avènement de la théâtralité ». Voir Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre. De l’utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2000, p. 60. Pour le dire autrement, la littéralité du théâtre permet, par un effort d’ordre essentiellement formel – ce que l’on pourrait aussi appeler « littéarité » – de faire advenir la théâtralité du théâtre. Jean-Pierre Sarrazac commente ainsi le théâtre contemporain en soulignant sa propension à l’ostentation autant qu’à l’évidement de la scène et parle d’un déplacement de l’enjeu esthétique : « il ne s’agit plus de mettre en scène le réel mais de mettre *en présence*, de confronter, les éléments autonomes – ou signes, ou hiéroglyphes – qui constituent la spécificité du théâtre. » (*ibid.*, p. 58)

PREMIÈRE PARTIE

LE THÉÂTRE PARODIQUE OU LES PIÈCES DES AUTRES

Il s'agit de s'atteler tout d'abord à l'étude de la première « phase » scripturaire dramatique de Réjean Ducharme, autrement dit des deux pièces « parodiques », qui présentent ceci de particulier qu'elles puisent leurs sujets dans une matière déjà existante. Les deux premiers textes de théâtre ducharmiens, *Le Cid maghané*, écrit en 1967 et joué en 1968, et *Le marquis qui perdit*, écrit en 1969 et joué en 1970, affichent en effet une proximité tant thématique, poétique et pragmatique, que générique et génétique. Ces deux pièces ont en commun un même caractère « potache », et un régime parodique et satirique. Elles remettent toutes deux en cause, nous le verrons, la tradition théâtrale occidentale, mais aussi l'Histoire, avec une majuscule, et toutes les normes et usages institutionnalisés qui en découlent. Le poids du canon et des héritages, quels qu'ils soient, constituent la cible de l'écrivain qui semble ne pouvoir entrer dans l'écriture pour le théâtre que par le biais d'un refus catégorique des modèles, littéraires, historiques, ou plus largement culturels.

Du point de vue de leur réception, ces deux pièces ont, l'une et l'autre, reçu des accueils pour le moins frileux, et aucune n'a fait l'objet d'une publication, le dramaturge les ayant toutes deux répudiées en quelque sorte. Nous tenterons, par l'analyse serrée de chacun de ces deux textes – qui ont tout deux d'abord été joués avant d'être mis au ban par l'écrivain –, de comprendre ce qui n'a pas fonctionné du point de vue de la réception autant que de la création. Il convient de noter néanmoins que l'auteur ne restreindra pas l'accès à ces textes non publiés, contrairement à certains scénarios non réalisés par exemple, comme le montrent les archives de l'écrivain, comme si, ces textes dramatiques ayant d'abord passé l'épreuve de la scène, ils faisaient partie d'une sorte de fonds public. Quoi qu'il en soit, ces deux pièces, proches à bien des égards, se distinguent également par leurs statuts génétiques problématiques. Les dossiers génétiques du *Cid maghané* et du *Marquis qui perdit*, relativement pauvres (nous ne disposons que de deux versions pour chacun), en font des textes difficiles d'accès, outre les contraintes qu'ils proposent (imposent ?) tous deux aux lecteurs comme aux praticiens de la scène.

Dans leur rapport au genre et à ses contraintes justement, ces deux textes rendent compte d'une même posture de la part du dramaturge qui s'adonne dans les deux cas à des exercices de style, tant au niveau de la matière que de la manière. Les modèles de la parodie littéraire et de la satire historique sont revisités et se voient fustigés de toutes parts. Les lourdeurs de nombreux traits, flirtant bien souvent, comme l'a noté la critique, avec la caricature, puisque la dualité reste de mise, auxquelles s'ajoute l'outrance du propos, sont le signe d'une volonté de la part de Réjean Ducharme de se frotter, littéralement pour ainsi dire, à des modèles séculaires empreints de sédimentations et de mortification.

Nous verrons cependant que, malgré la subversion affichée, la scène que propose l'écrivain dans ses deux premiers textes reste relativement fidèle aux normes dramatiques et que la représentation n'est jamais vraiment compromise. Si on peut trouver quelques ambages ici et là, essentiellement en ce qui a trait à la nomination (on ne rappellera pas ici l'importance accordée à l'onomastique et aux pouvoirs du verbe dans la poétique ducharmienne¹), ce ne sont finalement que des modèles du genre dramatique qui sont repris dans ces deux premiers textes. Les codes du théâtre ne sont jamais véritablement mis à mal, ni dans *Le Cid maghané*, ni dans *Le marquis qui perdit*, même si le détournement de certaines contraintes fondamentalement théâtrales annonce une subversion plus profonde, qui sera poursuivie dans *Ines Pérée et Inat Tendu*, et qui s'achèvera avec *HA ha !...*

¹ Voir notamment Lucie Hotte-Pilon (« Le jeu des noms dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. XVIII, n° 1, automne 1992, p. 105-117) ; Élisabeth Nardout-Lafarge (« Noms et stéréotypes juifs dans *L'avalée des avalés* » [1992], dans Élisabeth Nardout-Lafarge et Élisabeth Haghebaert [dir.], *Réjean Ducharme en revue, op. cit.*, p. 91-104) ; les différents travaux de Diane Pavlovic (« Le nom blason chez Réjean Ducharme », dossier « Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*, *Le nez qui voque* et *Les enfantômes* », *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 41, juin 2006, p. 71-82 ; « Du cryptogramme au nom réfléchi. L'onomastique ducharmienne », *Études françaises*, vol. XXIII, n° 3, hiver 1988, p. 89-98 ; « Noms de personnes. Onomastique et jeux du miroir », dossier « Réjean Ducharme », *Québec français*, n° 52, décembre 1983, p. 48-51 ; « Ducharme et l'autre versant du réel : onomastique d'une équivoque », *L'Esprit créateur*, vol. XXIII, n° 3, automne 1983, p. 77-85), pour ne citer que ces quelques exemples.

Chapitre 1

De la reprise à la subversion : *Le Cid maghané*

Le Cid maghané inaugure le parcours scripturaire dramatique de Réjean Ducharme. De ce texte, non publié, seuls deux états génétiques ont été conservés : il s'agit, d'une part, de l'état de la pièce, conservé au CEAD (Centre d'essai des auteurs dramatiques de Montréal), imprimé, distribué aux comédiens et joué en juillet 1968 au Festival de Sainte-Agathe, dans une mise en scène d'Yvan Canuel¹. Ce texte dactylographié date de 1967 et compte 99 pages. D'autre part, un deuxième état du texte, dactylographié avec quelques ajouts manuscrits, est disponible à Bibliothèque et Archives Canada, à Ottawa, dans le Fonds Réjean-Ducharme². Même si la pièce n'a pas été publiée, selon le souhait de l'écrivain, ce second état – que l'on jugerait à priori antérieur à celui du CEAD – porte les traces de modifications apportées au texte et permet d'en sonder quelque peu le processus créatif.

En effet, non seulement cet état de la pièce ne comprend que 63 pages (la taille des feuillets est plus grande pour cet état que pour celui du CEAD), mais il comporte également un ajout conséquent (qui a peut-être été retiré délibérément de la version donnée aux praticiens). Dans cette deuxième version de la pièce, on trouve une page intitulée « ÉCLAIRCISSEMENTS TRÈS UTILES » proposant, comme son titre

¹ La pièce a été jouée pour la première fois le 27 juin 1968, au premier Festival de théâtre de Sainte-Agathe, dans les Laurentides, dans une mise en scène d'Yvan Canuel, et ce, jusqu'au 6 août de la même année. C'est Yvan Canuel qui, presque dix ans plus tard, reprendra la mise en scène de ce texte au Trident, à Québec, du 17 février au 20 mars 1977, dans laquelle Marie Tifo campe Chimène, Andrée Lachapelle l'Infante et les mêmes Louis de Santis et François Tassé, interprètes déjà présents au Festival de Sainte-Agathe, jouent respectivement le roi et Rodrigue. La pièce aurait également été montée en mars 1984 par le Troupe des Cabotins Inc. de Thetford Mines (voir anonyme, « *Le Cid maghané* : une aventure scénique », *La Tribune*, 14 mars 1984, p. E 3), et par Frédéric Dubois, du 4 au 20 octobre 2001, au Théâtre des Fonds de Tiroirs de Québec (voir Louise Vigeant, « Ducharme revisité : *Le Cid maghané* et *L'hiver de force* », *Jeu*, n° 103 [2], 2002, p. 44-50). Ces détails portant sur les choix de distribution et de mises en scène sont à trouver dans la plupart des recensions journalistiques de la pièce (dans celle de Luc Perreault, « Ducharme fait sentir les choses mais ne les dit pas », *La Presse*, 29 juin 1968, p. 26 comme dans celle d'Adrien Gruslin, « *Le Cid maghané* baroque et hilarant », *Le Devoir*, 5 mars 1977, p. 19). Pour plus de précisions concernant la distribution des mises en scène ainsi que la création des décors de la pièce, voir l'annexe III de notre thèse (p. XIII).

² Voir la chemise 1 de la boîte 11 du Fonds Réjean-Ducharme, n° 1986-5 (LMS 0130) des archives nationales du Canada à Bibliothèque et Archives Canada.

l'indique assez clairement, des précisions d'ordre scénique, de « Ponctuation³ », de « Décors » et surtout, de « Prononciation ». Ainsi, et selon toute vraisemblance, Réjean Ducharme serait revenu sur son texte après qu'il a été joué, ce qui semble d'ailleurs constituer une règle pour l'ensemble de sa production dramatique.

Le paratexte du *Cid maghané*, dans les deux états de la pièce, mérite que l'on s'y attarde quelque peu. En effet, le ton est donné quant à cette première entreprise dramatique. Du titre – qui annonce le projet de la pièce avec la reprise d'un texte éminemment connu sur un mode tout oral⁴ – au sous-titre de la pièce (« Parodie en 14 tableaux écrite pour être jouée en costumes d'époque dans des meubles 1967⁵ »), en passant par la dédicace (« À celle qu'un soir j'ai appelée “petite bête puante verte”. Celui que le même soir elle appela : “gros crocodile plein de bouette⁶” »), jusqu'à la « Distribution » et les « Éclaircissements très utiles », le ton de la reprise, léger et ludique, est évident.

Le titre de la pièce est à lui seul significatif puisqu'il propose littéralement une altération d'un classique français, et la « parodie », également évoquée dans la double référence du sous-titre (les « costumes d'époque dans des meubles 1967 »), inscrit la pièce dans une tradition théâtrale largement éprouvée, celle du travestissement

³ Il s'agit en réalité de ponctuation scénique puisque, comme le précise l'auteur, « après chaque rideau, le rideau tombe ». Voir la version de Bibliothèque et Archives Canada, p. 1. Toutes les citations de cet état génétique de la pièce seront dorénavant indiquées par le sigle *CM*, suivi de *BAC*, mis pour « Bibliothèque et Archives Canada », et de la référence. Pour la version du CEAD, les citations seront mentionnées par le sigle *CM*, suivi du sigle *CEAD* et de la référence.

⁴ En effet, le participe passé « maghané », dont le « h » rappelle la graphie médiévale, fait également signe vers le lexique québécois. Élisabeth Nardout-Lafarge a signalé cette parenté médiévale dans une tentative définitoire de ce participe issu de la langue parlée québécoise : « Ducharme aura donné, avec ce “h” entre le “g” et le “a”, sa lettre de noblesse au verbe maganer, démolir, tordre, gauchir, éventuellement passer à tabac et même fatiguer. » Voir Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, op. cit., p. 104.

⁵ Dans les deux états du texte, on retrouve ce sous-titre, entre parenthèses, de même que l'intégralité du texte didascalique – à ceci près que, dans la version de BAC, les didascalies figurent en minuscules quand elles apparaissent en majuscules dans celle du CEAD –.

⁶ La dédicace de la pièce, identique dans les deux états du texte, se trouve en fin de page de titre.

burlesque⁷. La fantaisie de ces anachronismes suggérés par les « meubles 1967 » ressort également très nettement des « Éclaircissements » scéniques : la liberté prise à l'égard de l'« hypotexte⁸ » cornélien et le décalage que cette association baroque de chronotopes et de cultures éloignées à bien des égards autorise ainsi qu'une « pièce rectangulaire du quatorzième siècle », faisant signe vers la temporalité de la diégèse du texte de Corneille, puisse, selon les scènes, comporter des « grandes photos d'acteurs », une « grande peinture abstraite » ou une table avec des « bouteilles de bière⁹ ».

Outre la liberté prise à l'égard du référent historique, géographique et culturel, le paratexte de cette pièce nous fournit également de précieuses indications sur l'investissement auctorial et sur la prise en charge scénique du texte, en d'autres termes, sur l'investissement de l'écrivain d'un point de vue pragmatique, énonciatif et plus largement générique. La prise en charge de la parole par les comédiens est ainsi prévue très précisément par le créateur qui, par le fait même, rend manifeste la dualité linguistique de son texte, avant même la première réplique. Réjean Ducharme fixe ainsi la prononciation de sa pièce tout en spécifiant dans le même temps sa singularité graphique : « ce qui est écrit en noir se prononce en joual (moi : moin, il : i, envoie : enwoueil, je te : j'te, c'est : c'é, etc...) ce qui est souligné se prononce à la française, avec pompe » (*CM ; BAC*, p. 1).

En plus d'indiquer la tonalité autant que le traitement linguistique de ce texte dramatique, les directives de régie présentées dans l'espace paratextuel donnent à voir un rapport résolument singulier du scripteur à la scène vers laquelle tend son texte. Si certains « [é]claircissements » d'ordre scénique témoignent manifestement d'une prévision de la scène à venir (on pense ici à l'explicitation de la « prononciation »), d'autres viennent en revanche modérer cette impression. En effet, surtout en ce qui a

⁷ Le modèle du genre est à trouver dans *Le chapelain décoiffé*, « parodie du *Cid* précisément, à laquelle s'amusèrent Nicolas Boileau et Racine vers 1664 », comme le rappelle justement Élisabeth Haghebaert. Voir Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme. Une marginalité paradoxale*, *op. cit.*, p. 193.

⁸ Nous utilisons ce terme au sens où l'entend Gérard Genette dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 14.

⁹ *CM ; BAC*, p. 1.

trait aux décors de la pièce, un flou relatif invite plutôt à penser à une volonté de l'écrivain de suggérer, plutôt que de prescrire, laissant aux praticiens de la scène le soin de combler cette relative indétermination.

Quelques éléments sont disséminés çà et là, comme la « pièce rectangulaire du quatorzième siècle » déjà mentionnée, mais demeure néanmoins une irreprésentabilité partielle ménagée par le caractère évasif de ces notes de régie. Aucun détail ni aucune mention d'objet spécifique ne permettent en effet de vraiment saisir l'intention du dramaturge quant au « devenir scénique¹⁰ » de son texte dramatique. Une liberté considérable paraît ici ménagée par le scripteur qui ne propose en somme que quelques éléments épars, quand il ne formule pas très clairement son retrait énonciatif de la sphère de la scène. Toujours dans les « éclaircissements » de décor, l'écrivain suggère par exemple, pour les scènes dont le décor est planté « Chez le roi », « un trône et *tout ce que vous voudrez* » (*BAC*, p. 1 [nous soulignons]), s'adressant directement à son premier lecteur qu'est le praticien.

En somme, la prescription scénique ne semble caractériser qu'une seule dimension du texte : le traitement de la voix à travers la prononciation. Cet investissement singulier de l'espace didascalique accuse un rapport insolite au texte de théâtre. Nous tenterons, à travers une étude de cette pièce, dans ses deux états textuels, de comprendre ce qui se joue au niveau de l'adaptation auctoriale aux contraintes génériques du texte dramatique. Ces questions d'ordre générique et pragmatique rejoignent également d'autres perspectives heuristiques et critiques : ainsi, la reprise d'un texte particulièrement emblématique d'un modèle du genre qu'est le *Cid* cornélien invite par là même à s'interroger sur les enjeux d'une telle récupération.

¹⁰ Nous renvoyons ici le lecteur à l'article très éclairant de Jean-Pierre Sarrazac consacré au « devenir scénique » d'un texte dramatique, en d'autres termes, « à la puissance et aux virtualités scéniques de cette œuvre [...] [à] ce qui dans un texte – qui peut être non dramatique – sollicite la scène [...] ». Voir Jean-Pierre Sarrazac, « Devenir scénique », dans *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2001, p. 41.

Cette revisite du texte cornélien, nous l'avons constaté par l'étude du seul paratexte de la pièce, prend toutes les apparences d'une « mise en scène¹¹ », pour reprendre le syntagme utilisé par Réjean Ducharme pour qualifier cette première expérience dramatique. La position scripturaire évoquée dès les premières pages de cette pièce s'avère donc singulière : d'ordre essentiellement intertextuel, l'enjeu d'une telle reprise implique nécessairement confrontations, comparaisons et infléchissements par rapport au modèle. On peut d'ores et déjà se demander si le relatif échec médiatique¹² de cette pièce lors de sa création et le reniement qui s'en est suivi, ne tiennent pas justement à l'outrance du geste, d'une part, mais également à la difficulté de la comparaison avec le « chef-d'œuvre », d'autre part, d'autant qu'il s'agit pour l'écrivain de son entrée au théâtre.

Au-delà de ces quelques remarques, il convient de noter que si le rapport à l'Autre dont témoigne cette réécriture semble d'abord se construire d'un point de vue uniquement textuel et langagier (les précisions de prononciation mentionnées précédemment exposent d'entrée de jeu la dualité linguistique de la pièce), il n'engage pas moins une réflexion plus largement culturelle, poussée jusqu'à la satire. Les relations interculturelles ici mises en scène ne sont à proprement parler que cela,

¹¹ Le sous-titre de la pièce rend compte de cette dimension scénique autant que ludique en stipulant que la pièce est « écrite pour être *jouée* en costumes [...] » (nous soulignons). La présentation de la pièce, figurant dans le programme distribué aux spectateurs du Festival de Sainte-Agathe, écrite par le dramaturge, constitue un des rares commentaires métatextuels de l'écrivain sur son travail, dans lequel la dimension scénique est également explicitée :

[...] le *Cid*, tout maghané qu'il soit, n'est pas de moi, mais d'un Castro dont j'oublie le nom et de Pierre Corneille (avec un nom comme cela, il a l'air de n'avoir pas dû courir loin pour se procurer des plumes). Je l'ai réécrite en mes propres mots. J'avais pour but de la rendre plus compréhensible et plus de par ici, moins sérieuse et plus laide. Au fond, je n'en ai fait qu'une *mise en scène*. (nous soulignons)

Voir Laurent Mailhot, « Le théâtre de Réjean Ducharme », art. cit., p. 147.

¹² Les recensions critiques de la pièce, essentiellement tirées de quotidiens, rendent compte d'un succès tout relatif pour ce premier texte dramatique : la littérarité et les difficultés que pose ce texte (tant du point de vue de l'interprétation que de la réception d'ailleurs) sont volontiers soulevées, au même titre que ses longueurs ou ses « facilités », le rapprochant ainsi du *théâtre dans un fauteuil*. Voir à ce propos les articles de René Homier-Roy (« C'est drôle, maghaner *Le Cid* », *Le Petit Journal*, 14 juillet 1968, p. 30) ; de Martial Dassylva (« Quand on maghane tout sauf *Le Cid* », article du 2 juillet 1968 repris dans *Un théâtre en effervescence. Critiques et chroniques [1965-1972]*, Montréal, La Presse, 1975, p. 74-76), et d'Adrien Gruslin (« *Le Cid maghané* baroque et hilarant », art. cit., p. 19).

une mise en scène, et donc uniquement d'ordre fictionnel, puisque la confrontation culturelle se fait au sein même du texte, sans que ni la réalité géopolitique du Québec ni même la réalité biographique de l'auteur ne viennent légitimer une telle mise en relation.

L'analyse de cette pièce portera ainsi d'abord sur l'étude des modalités intertextuelles qui unissent le *Cid* ducharmien à celui de Corneille. Si l'on accorde volontiers au geste de la réécriture une certaine fidélité, la pièce de Réjean Ducharme exploite à l'envi les revers de l'hommage en détournant via la parodie l'« hypotexte » cornélien. Il s'agira ensuite de revenir plus expressément sur les effets de décalage qui régissent le texte ducharmien. Car si c'est le langage qui fait de toute évidence les frais de la subversion, c'est bien par lui et en lui que s'opère une réflexion plus profondément axiologique. Le mélange des registres et le détournement des formules figées ne participent pas seulement d'une volonté ludique, mais donnent manifestement à voir un monde aux valeurs inversées. Le simple fait d'abandonner le vers pour la prose engage chez Réjean Ducharme un monde prosaïque, familier, voire trivial.

En somme, il faudra proposer une lecture contextuelle de ce texte parodique en montrant que non seulement le *Cid* cornélien ne fait pas ici l'objet d'une nouvelle canonisation, sur le mode nostalgique ou passéiste, mais que *Le Cid maghané* même ne s'arroge à aucun moment la prétention de dépasser son modèle. Bien au contraire, à y regarder de plus près, Réjean Ducharme se sert d'un héritage littéraire et culturel pour mieux fustiger la société québécoise : l'autoparodie et la satire sont en ce sens révélatrices d'un recours à l'Autre qui, dans un mouvement spéculaire, permet une réflexion sur soi.

UN THÉÂTRE DU DOUBLE : DU CALQUE À LA PARODIE

Le recours à l'autorité : de la référence à la déférence

Un relevé non exhaustif des manifestations intertextuelles qui semblent fidèles au texte de Corneille montre que celui de l'écrivain québécois témoigne d'un souci de respecter, en dépit de la langue, les structures générales de la pièce. Les commentateurs ducharmiens ont noté cette fidélité diégétique et onomastique en soulignant la proximité des deux œuvres. Pierre-Louis Vaillancourt évoque par exemple le respect du « découpage scénique, [de] la diégèse¹³ [...] », faisant ici référence à l'analyse fouillée de Rénald Bérubé¹⁴. En adoptant une perspective rhétorique de laquelle il nous faut évidemment exclure l'*elocutio*, l'*inventio* et la *dispositio* n'en restent pas moins, toutes proportions gardées, directement empruntées au classique français. D'une part, pour ce qui est de la matière diégétique, force est de constater que l'on retrouve chez Réjean Ducharme la même fable, c'est-à-dire l'enchaînement des événements, non modalisé par le discours, autour de laquelle gravitent personnages et décors¹⁵. Comme chez Corneille, la thématique choisie reste celle de l'amour problématique et de l'honneur bafoué. Rodrigue affrontera ainsi dans les deux pièces le père de sa bien-aimée Chimène, pour venger le déshonneur paternel, de même qu'il repoussera les Maures du royaume de Castille.

La référence à la Reconquista espagnole se charge de réinscrire la trame dans la temporalité évoquée par Corneille, bien que les précisions scéniques instaurent le doute quant aux décors de la version « maghanée ». En effet, si le texte ducharmien renvoie explicitement au Moyen-âge espagnol, les « meubles 1967 » mentionnés en sous-titre de la pièce viennent biaiser le référent temporel. Nous y reviendrons. Pour ce qui est de l'onomastique, l'auteur québécois reprend

¹³ Pierre-Louis Vaillancourt, « Un pied de nez au théâtre », *Réjean Ducharme. De la piégrière à l'oiseau-moqueur*, Montréal, L'Harmattan, 2000, p. 165.

¹⁴ Rénald Bérubé, « *Le Cid* et *Hamlet* : Corneille et Shakespeare lus par Ducharme et Gurik », *Voix et images*, vol. I, n°1, 1975, p. 37.

¹⁵ « La fable s'oppose au sujet qui est bien constitué par les mêmes événements, mais il respecte leur ordre d'apparition dans l'œuvre et la suite des informations qui nous les désignent. [...] Bref, la fable, c'est ce qui s'est effectivement passé ; le sujet, c'est la manière dont le lecteur en a pris connaissance. » Boris V. Tomachevski, cité par Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1965, p. 268.

rigoureusement les mêmes noms : de Don Diègue au roi Don Fernand, en passant par l'Infante¹⁶ et les gouvernantes, tout se passe comme si la réécriture nécessitait, ne serait-ce que du point de vue de la réception, la récupération du matériel anthroponymique. La coloration hispanisante contribue en effet à replacer le contexte mi-historique mi-léendaire que reprenait déjà Corneille.

D'autre part, pour ce qui est de la *dispositio*, Réjean Ducharme se montre tout aussi respectueux. L'intrigue, entendue comme l'agencement de situations scéniques répartissant la matière événementielle, reprend trait pour trait la structure cornélienne, en dépit du choix du « rideau » comme découpage scénique : les mêmes personnages, sensiblement au même moment¹⁷ et au même endroit, se répondent, se déchirent, et s'affrontent. Ainsi, comme le rappelle Dominique Lafon :

Le Cid maghané apparaît d'emblée moins comme une parodie que comme un calque. Même si Ducharme abandonne le découpage en actes pour lui substituer une unité originale, non répertoriée dans les conventions théâtrales, à savoir le « rideau », il n'en demeure pas moins que les scènes regroupées sous ce terme reproduisent assez fidèlement la succession de configurations de personnages qu'on trouve dans le modèle¹⁸.

¹⁶ À ceci près que, dans le texte cornélien, l'Infante est présentée sous son patronyme, dona Urrique, quand, chez Ducharme, elle n'apparaît plus que comme une instance hiérarchique et sociale privée de nom. De la même façon, le Page de l'Infante cornélien est « actualisé » par le dramaturge québécois et, à l'inverse, nommé (« Blackie »), et se voit attribuer un nom de personnage quand il n'est qu'une fonction dramatique et sociale dans l'hypotexte français.

¹⁷ Comme le fait remarquer à juste titre Gilles Girard dans son étude de la pièce, « en général les personnages en présence sont les mêmes (à titre d'exception citons par exemple l'acte II, sc. 7 ; chez Ducharme (Rideau VI, sc. 2) Don Arias remplace Don Sanche ; ou encore, Don Sanche et Don Alonse (II, 8) sont absents dans le passage analogue de Ducharme (Rideau VI, sc. 3)... » Voir Gilles Girard, « Du ludique au tragique. Le théâtre ducharmien », art. cit., p. 44. Ce à quoi nous ajouterons, d'une part, que la fidélité à l'hypotexte cornélien est conséquente et que ces rares exemples ne constituent en général que des scènes secondaires et sans grande incidence sur le déroulement de la fable. D'autre part, il ne s'agit que de cas isolés issus de la deuxième partie de la pièce (à partir du Rideau VII – d'ailleurs nommé « Tableau » dans la première partie de la version de BAC, soit du Tableau III jusqu'à la fin du Tableau XI (*BAC*, p. 8-51) –, chez Ducharme, et de l'acte III scène 5, chez Corneille), où la subversion paraît plus étendue.

¹⁸ Dominique Lafon, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la *tag* », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, op. cit., p. 103.

Le souci de fidélité se manifeste jusque dans les décors scéniques, qui sont identiques à ceux de Corneille : au Rideau I, par exemple, l'action se situe « Chez Chimène », comme c'est le cas à la scène 1 de l'Acte I du *Cid* cornélien. Bien plus, ce n'est pas seulement le cadre de la scène qui est réinvesti ici : la répartition même de la parole en dialogues, monologues, tirades, stichomythies, bénéficie du même scrupule vis-à-vis du modèle. Pour ne citer qu'un exemple, le Rideau III opposant Don Gomès à Don Diègue calque la joute verbale que l'on retrouve chez Corneille à la scène 3 du premier acte. Cette reprise apparemment minutieuse, et qui pourrait aisément passer pour une révérence à Corneille, n'en reste pas moins problématique puisque la fidélité se manifeste presque exclusivement au niveau de l'énoncé du texte repris (la matière et la structure). Tout se passe en effet comme si la déférence apparente masquait une déconstruction plus insidieuse qui passerait par l'énonciation, en d'autres termes, l'*elocutio*. Le travail ducharmien semble donc à bien des égards renouveler l'étymologie polysémique du substantif « déférence », de *defero*, à la fois s'abaisser pour rendre hommage et abaisser pour porter vers le bas, vulgariser, abîmer.

« Maghanages » cornéliens

Il s'agit donc bien de « maghaner » le *Cid*, pour reprendre le néologisme ducharmien qui ajoute au verbe québécois un « h » anoblissant rappelant ainsi la parenté médiévale du terme¹⁹. Cette ambivalence du texte ducharmien, à la fois fidèle et iconoclaste, rappelle la définition que Claude Abastado propose de la parodie : « [p]our qu'il y ait spécialement parodie, il faut qu'il y ait dérision, coexistence des

¹⁹ Voir la note 4, p. 55 de ce chapitre. La signification de ce verbe, emprunté au lexique québécois populaire, a été également abordée par Élisabeth Haghebaert qui propose d'ailleurs un rapprochement avec le roman *Dévadé*, dans lequel le narrateur lui-même fait le lien entre le verbe québécois et l'italien « *magagne* (tare, vice, infirmité) ». Pour nous, comme pour l'auteur de *Réjean Ducharme. Une marginalité paradoxale*, ce terme signifie « “abîmer, détériorer, maltraiter” pour désigner une opération parodique à portée carnavalesque » (nous reviendrons sur la dimension parodique dans la troisième partie de ce chapitre). Voir Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme. Une marginalité paradoxale, op. cit.*, note 1, p. 104.

marques d'imitation et des marques d'irrespect, déviance par rapport au modèle²⁰ ». Cette déviance dont parle le critique, si elle peut se manifester ponctuellement dans la matière ou l'agencement, se jouera pour l'essentiel chez Réjean Ducharme dans l'espace des mots. Dès la présentation des personnages, le ton est donné : à rebours de la distribution de l'hypotexte, le dramaturge québécois s'emploie non seulement à évoquer les figures féminines en premier, inversant ainsi l'ordre cornélien fondé sur l'importance actantielle et sociale des personnages, mais évacue également les précisions qui unissent les personnages entre eux.

La distribution des personnages devient, chez Réjean Ducharme, un classement d'ordre sexué (féminin-masculin), reposant sur une dualité fondamentale tout en évoquant sans doute également la courtoisie – et peut-être même le matriarcat de la société québécoise remplaçant l'espagnole dans le texte ducharmien –, tandis que, dans le modèle « original », le rang social plaçait bien évidemment le roi en première position, suivi de l'Infante (seul personnage féminin cité avant les personnages masculins, du fait de son rang). Cette inversion fait également signe vers le renversement axiologique auquel se livre l'écrivain québécois dans sa pièce puisque les héros cornéliens deviennent ici de piètres personnages, aussi lâches qu'opportunistes. Ainsi, les rapports de filiation permettant au lecteur de comprendre la fable, avant même son entrée dans le texte, font défaut chez Réjean Ducharme. La parodie met donc en place, avant même la lecture, puisque nous sommes encore dans l'espace paratextuel, une certaine distance avec l'hypotexte.

L'auteur opère également plusieurs rassemblements scéniques, creusant ainsi cette distance hypertextuelle. Il choisira par exemple de ne pas respecter son modèle en fusionnant les scènes 4, 5 et 6 de l'Acte I du *Cid* en une seule, réduisant le célèbre monologue de Don Diègue (« Ô rage! Ô désespoir!... ») à des considérations pour le moins triviales. L'un des monologues les plus connus de l'histoire du théâtre occidental qui suit, chez Corneille, la scène du soufflet (acte I, scène IV), est ici intégré à la même scène²¹, et la plainte du père de Rodrigue se voit ridiculisée parce

²⁰ Claude Abastado, « Situation de la parodie », *Cahiers du XX^e siècle*, n° 6, 1976, p. 21.

²¹ *CM* ; *CEAD*, Rideau III, (scène I), p. 15 ; *BAC*, Tableau III, (scène 1), p. 11.

qu'elle repose désormais sur la perte d'une perruque plutôt que sur un honneur bafoué :

DON DIÈGUE : (il se met à quatre pattes à la recherche de sa perruque)
Que c'est pas drôle d'être vieux ! Qu'est-ce qu'on a pour se consoler de plus être capable de rien faire ? Rien pas en tout ! Je vois même plus assez clair pour me rincer l'œil quand il y a une belle fille qui passe dans la rue... Il faudrait pas que j'oublie d'acheter le Playboy en revenant à la maison... Ou est-ce qu'elle est ma perruque ? (il pleure : beu beu beu...) [...]

Les stances de Rodrigue, autre morceau d'anthologie du « monument » cornélien, et moment tragique s'il en est dans le théâtre français, puisque les forces se réunissent contre le héros, en plus d'être simplifiées et réduites à une question d'image (« Mais si je tue le père de ma blonde, je passe pour un sans-cœur²² »), sont, là encore, intégrées dans un ensemble scénique plus vaste qui ne les met plus en valeur, comme c'était le cas chez Corneille²³.

En somme, les scènes qui ont fait la gloire du dramaturge français font l'objet d'une réduction aussi bien axiologique que langagière et plus largement stratégique dans le texte ducharmien. Si ce procédé caractérise ainsi expressément les scènes fortes du modèle, c'est qu'il a pour effet de noyer ces morceaux de bravoure dans un flot textuel plus large, duquel ils ressortent moins, d'autant plus qu'ils font l'objet d'une vulgarisation langagière et axiologique, en d'autres termes, d'un rabaissement radical. Il est également étonnant de constater que, d'un état textuel à l'autre, le rapport à l'hypotexte évolue. Certains passages, souvent les plus proches du texte cornélien d'un point de vue lexical et sémantique, apparaissant dans la version distribuée aux comédiens (celle du CEAD), se voient rayés dans la version de BAC.

Pour révéler cette proximité textuelle, citons ici quelques vers cornéliens (les vers 859 à 864 de l'acte III, scène 4) que nous mettrons en rapport avec la version raturée de la pièce ducharmienne :

²² *Ibid.* ; CEAD, Rideau III, scène II, p. 17 ; BAC, Tableau III, scène II, p. 13.

²³ Ces stances venaient clore le premier acte pour marquer et annoncer l'acmé des deux actes suivants.

CHIMÈNE

860 Ôte-moi cet objet odieux,
Qui reproche ton crime et à ta vie et à mes yeux.

DON RODRIGUE

Regarde-le plutôt pour exciter ta haine,
Pour croître ta colère, et pour hâter ma peine.

CHIMÈNE

Il est teint de mon sang.

DON RODRIGUE

Plonge-le dans le mien,
Et fais-lui perdre ainsi la teinture du tien.

Chez Réjean Ducharme, dans la version de BAC²⁴, on peut voir les deux dernières répliques, rayées de façon manuscrite :

CHIMÈNE : Ôte ton épée de devant ma face et va te faire griller jusqu'au sang sous le soleil radieux des plages magnifiques de la Floride !

DON RODRIGUE : Regarde mon épée comme il faut. Ça va t'exciter. Ça va te donner le courage qui te manque pour me l'enfoncer dans le corps comme je le mérite.

CHIMÈNE : Le sang sur la lame est du même rouge que mon propre sang.

DON RODRIGUE : En pénétrant dans mon sang, le sang de ton père va s'effacer. Allez ! Finis moi ! Je ne suis plus capable d'endurer de sentir que je t'ai rendue malheureuse.

Chaos référentiel et réécriture

Si la reprise d'ensemble paraissait relativement fidèle, comme on a pu le voir, Réjean Ducharme n'évite donc pas les écarts, les remaniements comme les suppressions, montrant encore une fois que l'écriture ne tient pas du pastiche mais accuse une véritable réappropriation, parfois surprenante, en ce qu'elle déjoue les attentes d'un public familier du texte cornélien, véritable modèle du genre (la

²⁴ *Ibid.* ; BAC, Tableau VII, scène IV, p. 31.

tragi-comédie). Le dénouement de la pièce sera aussi retouché puisque le dramaturge québécois mettra à mort le héros, promis pourtant au mariage dans *Le Cid* de Corneille. La didascalie ouvrant la dernière scène ducharmienne parachève en quelque sorte la ridiculisation et la prosaïsation du héros cornélien, puisque l'on retrouve « le cadavre de Rodrigue beurré de catchup, en skis et gants de boxe²⁵ ». La désinvolture vis-à-vis du modèle va même parfois jusqu'à l'anticipation, puisque Rodrigue sera appelé « Le Cid » par Chimène, lorsqu'elle le trouvera sous les jupons d'Elvire, alors qu'il n'a pas encore combattu les Maures²⁶. En attribuant à Rodrigue, avant même la bataille, ce titre honorifique (« Cid », en arabe, signifie « Seigneur »), l'auteur concède au personnage une gloire acquise pour mieux la lui confisquer par la suite, de la même façon qu'il entend reprendre le texte de Corneille pour mieux le miner de l'intérieur.

Les anachronismes dispersés ça et là dans la pièce sont à ce titre révélateurs d'une dénaturation du texte original. En témoigne ainsi l'Infante qui s'adresse à sa gouvernante et déclare : « Qu'est-ce que tu veux de plus ? Un cendrier électrique²⁷ ? », ou Don Fernand qui demande à Don Sanche d'appeler la « police²⁸ » et parle de nationaliser « Bell Téléphone²⁹ », ou encore, la mention de l'hymne national du Canada, qui date de 1880, au « [d]ernier Rideau » du texte de Réjean Ducharme³⁰. Des renvois à l'actualité politique et culturelle de l'écriture de la pièce, mêlées à des références passées (mais toutefois postérieures à la temporalité cornélienne), participent également de cette entreprise de sape du référent du XVII^e siècle.

²⁵ *Ibid.* ; Rideau XIV, scène II ; *CEAD*, p. 94 ; *BAC*, p. 59.

²⁶ *Ibid.* ; *CEAD*, Rideau VII, scène IV ; p. 46 ; *BAC*, Tableau VII, scène IV, p. 30.

²⁷ *Ibid.* ; *CEAD*, Rideau V, scène II, p. 32 ; *BAC*, Tableau V, scène II, p. 21.

²⁸ *Ibid.* ; *CEAD*, Rideau VI, (scène I), p. 33 ; *BAC*, Tableau VI, (scène I), p. 22. Notons que les premières scènes de chaque rideau ne sont jamais désignées par une mention numérique. Seule la mention d'une deuxième ou d'une troisième scène permettra au lecteur d'identifier à posteriori cette première scène. Un véritable jeu est donc instauré avec le lecteur, comme en témoignent également les didascalies ouvrant les scènes et indiquant les personnages en présence : une économie didascalique, au sens propre du terme, est ménagée par le dramaturge qui use d'humour. La scène III du Rideau (/Tableau) VII s'ouvre ainsi sur la didascalie « (Les mêmes moins Don Sanche) », obligeant le lecteur à revenir en arrière pour établir la liste des personnages présents sur scène.

²⁹ *Ibid.* ; *CEAD*, Rideau VI, (scène I), scène p. 35 ; *BAC*, Tableau VI, (scène I), p. 23.

³⁰ *Ibid.* ; Rideau XIV, scène II ; *CEAD*, p. 99 ; *BAC*, p. 61.

De « Lénine³¹ » à « Napoléon³² », sans oublier « Tarzan³³ », « Jos Monferrand », d'ailleurs mal orthographié – il manque le « t » central –, ou encore « Cassius Clay », « Fidel Castro » et « Mao-Tsé-Tong », pour ne citer que ces patronymes³⁴, les références à la culture populaire autant qu'à la culture politique, cinématographique ou sportive du XX^e siècle contribuent à brouiller la référence à la temporalité diégétique de l'Espagne médiévale.

³¹ *Ibid.*; Rideau II ; *CEAD*, p. 9 ; *BAC*, p. 7.

³² *Ibid.*; *CEAD*, Rideau III, (scène I), p. 10 ; *BAC*, Tableau III, (scène I) p. 8.

³³ *Ibid.*; *CEAD*, Rideau III, scène II, p. 15 ; *BAC*, Tableau III, scène II, p. 12.

³⁴ *Ibid.*; *CEAD*, Rideau IV, scène II, p. 23 ; *BAC*, Tableau IV, scène II, p. 16.

LA DOUBLE ÉNONCIATION ET LES EFFETS DE DÉCALAGE

Réinvestissements discursifs

Le traitement de la langue cornélienne, considérée en soi comme un monument de classicisme présent à ce titre dans les anthologies littéraires et linguistiques, participe également de ce détournement littéraire et plus largement culturel. À commencer par la vocalité évoquée dans la première didascalie de la pièce, qui annonce d'entrée de jeu une bipartition linguistique et typographique entre une prononciation « à la québécoise » et une prononciation « à la française, avec pompe », soulignée³⁵, se faisant le signe non seulement d'une double répartition phonétique et morpho-syntaxique d'une seule et même langue, mais engageant manifestement plus profondément deux manières de dire, deux styles, deux langues et donc deux cultures. Ainsi peut-on lire dans le discours de l'Infante un clin d'œil parodique aux Français qui ne peuvent s'empêcher de faire des phrases longues et alambiquées : « Je ne comprends plus ce que tu dis. Le bruit que l'image de la photo du visage de Rodrigue fait dans ma tête est trop fort³⁶. » En plus de la prononciation indiquée, la satire de l'éloquence française passe dans la surcharge hyperprécieuse et finalement ridicule des phrases.

La langue « à la française », grandiloquente, ampoulée, contraste tellement avec la langue orale québécoise qu'elle sonne faux, les phrases n'en finissant plus, n'apparaissant plus que comme un amoncellement de relatives et d'expansions, toutes plus longues les unes que les autres. Elvire lancera ainsi à Rodrigue, venu voir Chimène en cachette après avoir tué le père de celle-ci :

Est ce que ce serait pas le comte qui vivait ici que tu viens de tuer ? Il ne faut pas que tu sois gêné pour marcher si pompeusement dans le sang que tu viens de verser ! [...] Mais quand un homme a à choisir entre plusieurs maisons où trouver refuge pour échapper à la justice, il ne choisit pas celle où les murs n'ont pas fini de rendre l'écho des derniers râles de celui envers lequel il s'est rendu coupable³⁷.

³⁵ *Ibid.*; *BAC*, p. 1.

³⁶ *Ibid.*; *CEAD*, Rideau V, scène II, p. 31 ; *BAC*, Tableau V, scène II, p. 20. On aura noté ici l'allusion volontiers anachronique à la photographie.

³⁷ *Ibid.*; *CEAD*, Rideau VII, (scène I), p. 40 ; *BAC*, Tableau VII, (scène I), p. 26.

Le roi, qui vient d'écouter Chimène faire le récit de la mort de son père et Don Diègue parler de la vieillesse, s'amusera à donner des ordres « à la française » (le texte est souligné), ordres qu'il commentera immédiatement après les avoir prononcés (en québécois cette fois) :

Bon ! Les deux parties ont été entendues. Il ne me reste plus qu'à juger. Et juger vraiment prend du temps. En attendant, que Don Sanche aille reconduire Chimène à sa demeure. Don Diègue, je te garde près de moi. Allez dire à Blackie qu'il aille quérir Don Rodrigue. C'est pas bien dit ça³⁸ ?

L'antéposition de l'intensif « vraiment », les termes vieilliss (« demeure », « quérir ») et l'autosatisfaction métadiscursive : tout apparaît comme si la parodie, au-delà du détronement de la langue cornélienne, s'élargissait jusqu'à caricaturer le français, à la fois langue et figure de l'Autre. Il convient d'ailleurs de noter que la parodie langagière tient essentiellement des effets de contraste ménagés entre les deux langues. Ainsi, l'auteur a recours à la langue québécoise pour défaire les formules qui ont fait la fortune de l'écriture cornélienne : « [I]es formules célèbres frappées comme des médailles n'échappent pas au massacre iconoclaste », comme le souligne à juste titre Gilles Girard³⁹. Le « Rodrigue, as-tu du cœur ? » qui ouvre la scène 5 de l'acte I (v. 261) chez Corneille, non seulement n'ouvre plus la scène chez Réjean Ducharme (c'est l'anathème de Rodrigue, « Qu'ils viennent les maudits si c'est pas des peureux » qui inaugure la deuxième scène du Rideau/Tableau III⁴⁰), mais est remplacé par une question grotesque de Don Diègue à son fils : « Es-tu un homme, un vrai, un gorille ? », suivi d'une didascalie fort savoureuse, « (Il bat sa poitrine comme un gorille et crie comme Tarzan) ».

En réalité, si c'est le québécois et même le joul qui vient le plus souvent se mettre au service de la parodie, c'est que cette langue, volontiers orale et familière, est peut-être plus à même de mettre à mal le beau style noble. Volontiers associée à l'oralité, à l'imperfection, voire à la vulgarité, cette langue permet l'effet de

³⁸ *Ibid.*; *CEAD*, Rideau VI, scène III, p. 39 ; *BAC*, Tableau VI, scène III, p. 25.

³⁹ Gilles Girard, « Du ludique au tragique. Le théâtre ducharmien », art. cit., p. 44.

⁴⁰ *CM* ; *CEAD*, Rideau III, scène II, p. 15 ; *BAC*, Tableau III, scène II, p. 12.

burlesque⁴¹ ainsi que le réinvestissement parodique du discours cornélien. Abolition de la négation, tournures syntaxiques fautives (« Énerve-toi pas. Aie pas peur », dit l'Infante à Chimène⁴²), sont à ce titre révélatrices de l'oralité de cette langue. Le québécois de la pièce est en outre truffé d'anglicismes, entre les « O.K. » et les « knock out » qui reviennent comme autant de refrains détonants. Rodrigue, au cœur de son dilemme, se lamentera en ces termes : « Il y a pas une fille au monde qui serait “willing” de sortir avec le gars qui a tué son père⁴³. » Au Rideau V, L'Infante déclarera à Chimène « qui pleure comme une vache » : « Arrête-moi ça, Chimène. Mets les brakes⁴⁴. » On retiendra enfin le leitmotiv savoureux de Chimène : « Que je suis donc bad-lucky ! »

Et quand bien même le français « à la française » s'attaque aux répliques classiques, c'est avant tout dans un registre oral et familier. Ainsi, au céléberrime « Va, cours, vole et nous venge » cornélien (v. 290) succède, chez Réjean Ducharme, le « Vite mon fils ! Prends l'autobus, prends un taxi, prends le train, prends l'avion, vas-y, va le casser en mille miettes celui qui a passé proche de devenir ton beau-père⁴⁵ », souligné et donc à prononcer « avec pompe » ! Français et québécois alternent ainsi, sans que jamais pourtant n'émerge un style noble. Même quand Corneille est cité explicitement, le syntagme emprunté est mêlé à un flot verbal relâché, de telle sorte que l'éclat rimique et poétique que lui conférerait son contexte immédiat (l'intégralité de la réplique) est totalement évacué dans le texte ducharmien :

L'important, c'est pas ce qui se passe dans la noirceur, c'est ce qui se passe aux yeux de tout ce qui existe ! C'est pas l'amour, c'est la gloire ! On fait l'amour avec rien qu'une personne d'ordinaire. Sa gloire, on la fait parmi la création entière, au-dessus des poissons et au-dessous des oiseaux, en face des diables et des dieux ! Dis-toi ça, et

⁴¹ La dimension burlesque de la pièce a été relevée par Gilbert David, dans son analyse de la dramaturgie ducharmienne. En plus de fournir de précieux détails concernant les passages à la scène des pièces de Réjean Ducharme, cet article nous a ouvert des pistes exégétiques des plus profitables, sur lesquelles nous reviendrons en fin de chapitre. Voir Gilbert David, « Le théâtre : de “foire” et de fuite », art. cit., p. D 4.

⁴² *CM* ; *CEAD*, Rideau V, (scène I), p. 28 ; *BAC*, Tableau V, (scène I), p. 19.

⁴³ *Ibid.* ; *CEAD*, Rideau III, scène II, p. 17 ; *BAC*, Tableau III, scène II, p. 13.

⁴⁴ *Ibid.* ; *CEAD*, Rideau IV, (scène I), p. 26 ; *BAC*, Tableau IV, (scène I), p. 18.

⁴⁵ *Ibid.* ; *CEAD*, Rideau III, scène II, p. 17 ; *BAC*, Tableau III, scène II, p. 13.

tout va aller mieux, ça va rendre le « calme à tes esprits flottants » comme dirait Corneille⁴⁶.

Plus loin, c'est le Comte qui lancera à Rodrigue : « Sacre-moi ton camp d'ici, puis vite. Envoie ! Scram ! Fous-moi le camp espèce de petit con pontifiant⁴⁷ ! » Le québécois et le français sont ainsi renvoyés dos à dos, tantôt trop oraux, tantôt trop soutenus, et se voient en plus dilués dans un discours qui se fait volontiers hybride. Le texte ducharmien n'a de cesse de convoquer toutes sortes de discours, plus hétéroclites les uns que les autres, creusant davantage la distance ménagée avec l'œuvre cornélienne. La contamination discursive des références tant populaires que littéraires, musicales que politiques, déjà mentionnées, agit également au niveau de la langue des répliques ducharmiennes. Comme dans les films de gangsters américains, Rodrigue prendra le ton et les mots d'un véritable tueur à gages : « Cinquante mille ! Pas un peseta de moins ! Petit chèque certifié sur le bureau de ma chambre à neuf heures à soir ! Ou tu vas être obligé de te passer de mes services⁴⁸. » Elvire, pour parler de Don Sanche victorieux de Rodrigue, le comparera à un joueur de hockey québécois : « [...] il marche comme Geoffrion patine quand il vient de scorer⁴⁹ ».

Enfin, notons que les références à la chanson parsèment les dialogues, évoquant peut-être aussi le vaudeville français de la Monarchie de Juillet où scènes parlées et chansons alternaient. Elvire mentionne le « twist⁵⁰ » ; Rodrigue, saoul, chante Luis Mariano (« «Mexico, Mexi-i-co [...]»⁵¹ »), et au rideau final, tous les personnages se placeront autour du cadavre de Rodrigue pour chanter successivement une chanson de beuverie (« Prends un verre de bière mon minou [...] ») et l'hymne national canadien (« O Canada ! Terre de nos aïeux »), qui rappelle de façon tout à fait significative la

⁴⁶ *Ibid.* ; Rideau II ; *CEAD*, p. 8 ; *BAC*, p. 7.

⁴⁷ *Ibid.* ; *CEAD*, Rideau IV, scène II, p. 25 ; *BAC*, Tableau IV, scène II, p. 17.

⁴⁸ *Ibid.* ; *CEAD*, Rideau VIII, scène II, p. 58 ; *BAC*, Tableau VIII, scène II, p. 37. La référence à la monnaie de l'Espagne contemporaine, outre l'anachronisme évident, se charge ici, et non sans ironie, de déplacer le chronotope diégétique de l'hypotexte vers une Espagne de cartes postales, de clichés – dans tous les sens du terme –, ce qui a pour effet de ternir davantage l'image dorée de la Reconquista cornélienne.

⁴⁹ *Ibid.* ; Rideau XIII, scène II ; *CEAD*, p. 89 ; *BAC*, p. 56.

⁵⁰ *Ibid.* ; *CEAD*, Rideau VII, scène III, p. 45 ; *BAC*, Tableau VII, scène III, p. 29.

⁵¹ *Ibid.* ; Rideau XI, (scène I) ; *CEAD*, p. 78 ; *BAC*, p. 48.

clausule des *Belles-sœurs*⁵² de Michel Tremblay, jouée d'ailleurs pour la première fois la même année que le *Cid* ducharmien, et mise en scène par André Brassard (qui montera *Le Marquis qui perdit* deux ans plus tard).

L'inversion des valeurs : une axiologie de la médiocrité

Le style cornélien, ainsi rongé de toute part, ne se fait plus le véhicule des valeurs qu'il proposait originellement. Réjean Ducharme abîme donc son modèle en le privant d'une grandeur langagière, mais le vide par là même de ses enjeux idéologiques. Pour reprendre la terminologie aristotélicienne, *Le Cid maghané* semble donc renvoyer son hypotexte cornélien à la catégorie du comique⁵³, en ce que les actions nobles de la tragédie sont reléguées aux plus basses intentions. Bien plus, le dramaturge québécois fait d'une tragédie qui se termine bien (Corneille la qualifia d'abord de « tragi-comédie ») une comédie – flirtant avec la farce – qui se conclut par la mort de Rodrigue, sans que jamais la dimension tragique n'affleure. A lieu alors un véritable bouleversement dans la hiérarchie des valeurs prônées par le texte de Corneille, qui passe avant tout par une déshéroïsation des personnages.

Les stances de Rodrigue chez Réjean Ducharme réduisent le dilemme cornélien à l'interrogation vaine d'un héros antihéroïque, qui préfère tuer le « père de sa blonde » quoi qu'il en soit, pour en être débarrassé (« Je perds ma blonde “anyway”, que je tue le père de ma blonde ou que je le tue pas. Je serais bien fou de me priver de tuer le père de ma blonde ») et qui ressasse les mêmes constats (« je perds ma blonde. C'est inmanquable » ; « C'est maudiquement compliqué mon affaire⁵⁴ »). Dans ce même monologue, Rodrigue avouera que ce qui compte le plus, c'est l'image que l'on donne aux autres (« Mais si je le tue pas le père de ma blonde, je passe pour un sans-cœur »), qui prime sur l'amour ou sur l'honneur familial, évacuant ainsi tout le discours sur l'honneur qui structure pourtant les stances du texte original.

⁵² Voir Michel Tremblay, *Les belles-sœurs*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2007.

⁵³ Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996, chapitre 3, § 48a, p. 19.

⁵⁴ *CM* ; *CEAD*, Rideau III, scène II, p. 17-18 ; *BAC*, Tableau III, scène II, p. 13.

On relèvera également le chantage que fera Rodrigue à son père, puisqu'en échange de la mort du comte de Gormas, il exigera de don Diègue une voiture neuve (le « char de l'année »), étant « tanné de [s]e rendre au motel Sunset à pied tous les soirs⁵⁵ ». Comme le montrent ces quelques exemples :

[c]ontrairement aux héros de Corneille, les héros de Ducharme ne semblent avoir aucune cause à défendre, aucun idéal à proposer ou à protéger – tous les gestes sont ici posés sans qu'on sache trop pourquoi, dans une sorte de perpétuel défi enfantin. [...] Rodrigue est bien un Québécois et un Nord-Américain : ses exploits consistent à boire le plus de gin possible, à conduire sa nouvelle voiture le plus follement possible, à « faire mâcher de la gomme “balloune” aux éléphants » (Rideau XI). Inutilité, vide et dérision. Au « Cid de poche » succèdera le « Cid King's size » ; la grandeur de don Sanche repose sur le fait qu'il a réussi à tuer Rodrigue alors que celui-ci était étendu par terre, saoul⁵⁶.

Ce n'est pas sans raison qu'au rideau final, une chanson de beuverie précède l'hymne national canadien, chant patriotique qui n'en reste pas moins problématique pour le Québec de 1967 qui en fait un objet de raillerie. Le *Cid* déshéroïsé ne peut donc plus faire l'intérêt des autres personnages : « On a trouvé ça », dira l'Infante en montrant le « cadavre de Rodrigue beurré de catchup, en skis et avec des gants de boxe⁵⁷ ». Ce Rodrigue ducharmien, soulignons-le, mourra sur des skis pour avoir voulu « faire son frais » : c'est donc bien la vanité, plus que l'amour et la raison d'état ou leur conflit, qui anime le personnage.

L'« axiologie du Rodrigue nouveau genre s'articule autour du fric, de la bouteille et du sexe ; Cadillac, Rolls Royce, “Chez Ben” et le “motel Sunset” concrétisent les aspirations de ce héros du nombrilisme⁵⁸ [...] », indique Gilles Girard. Un nouveau système de valeurs, exhibant sa médiocrité, vient donc remplacer celui mis en place

⁵⁵ *Ibid.*; *CEAD*, Rideau VIII, scène II, p. 57 ; *BAC*, Tableau VIII, scène II, p. 37.

⁵⁶ Rénald Bérubé, « *Le Cid et Hamlet* : Corneille et Shakespeare lus par Ducharme et Gurik », art. cit., p. 40-41. La dimension enfantine relevée ici par Bérubé nous semble pertinente et s'inscrit dans une cohérence thématique qui dépasse bien évidemment le seul théâtre ducharmien pour circonscrire l'ensemble de la production de l'écrivain, avec plus ou moins d'intensité. Des romans de l'enfance à proprement parler aux derniers romans – qui mettent en scène des adultes mais essentiellement des marginaux, vivant dans un monde à part, et ainsi très proches des enfants de l'univers ducharmien –, en passant par le théâtre ou les scénarios de films, c'est la totalité de l'œuvre qui est baignée de cet imaginaire marqué par l'enfance, par ses rêveries autant que par sa cruauté.

⁵⁷ *Ibid.*; Rideau XIV, scène II ; *CEAD*, p. 94 ; *BAC*, p. 59.

⁵⁸ Gilles Girard, « Du ludique au tragique. Le théâtre ducharmien », art. cit., p. 45.

par Corneille, comme en témoigne cette savoureuse réplique du roi ducharmien, qui énumère ses biens, avec, dans l'ordre : « mon argent, mon palais, ma couronne, don Alonse, mon chien, mon chat, mon cheval et ma femme [...] »⁵⁹. Ce nivellement par le bas des valeurs se trouve encore mis en relief par la plainte de don Diègue, frappé d'un éclair de lucidité : « Tout est à l'envers »⁶⁰.

Dans ce monde de la médiocrité, l'échange se voit ainsi restreint à la conversation futile. Prenons pour exemple l'Infante qui tente de consoler Chimène au sujet de ses angoisses quant à son mariage avec Rodrigue. Avec une certaine fidélité, Réjean Ducharme retranscrit ce dialogue entre Chimène et l'Infante, mais pour traduire, littéralement pour ainsi dire, le texte cornélien : l'Infante, chez le dramaturge français, parle d'« orage » pour désigner la querelle entre le Comte et don Diègue (Acte II, scène 3, vers 445). L'écrivain québécois, lui, reprendra à la lettre l'idée d'une métaphore météorologique pour qualifier la querelle des deux hommes qu'il n'hésitera pas à filer, avec de nombreux adages et lieux communs tels que « Qu'est-ce qui peut y avoir après la pluie, hein ? Rien que le beau temps ! Quand il a fini de faire mauvais, il commence à faire beau »⁶¹. La banalité est le maître mot dans les dialogues, mais c'est sans compter la curiosité malsaine qui pousse don Gomès à demander à Rodrigue, de façon tout à fait grivoise : « Est-ce qu'elle est bonne dans le bed, ma Chimène »⁶² ? »

Ce monde-ci est donc bien celui des valeurs détournées, fausses. À rebours de son modèle cornélien, Chimène demandera à Rodrigue de continuer de parler, juste pour le plaisir de l'entendre, et non pour ce qu'il a à dire : « Tu parles bien. Parle encore »⁶³. Le roi, nous l'avons vu, commente ses propres ordres en demandant à son auditoire, par un subterfuge rhétorique : « C'est pas bien dit ça »⁶⁴ ? L'auteur lui-même n'hésite pas à montrer l'illusion de ce monde : en didascalie, il précise ainsi que Rodrigue « se cache sous son énorme robe [celle d'Elvire] même si c'est

⁵⁹ *CM* ; *CEAD*, Rideau X, (scène I), p. 67 ; *BAC*, Tableau X, (scène I), p. 43.

⁶⁰ *Ibid.* ; *CEAD*, Rideau III, (scène I), p. 15 ; *BAC*, Tableau III, (scène I), p. 11.

⁶¹ *Ibid.* ; *CEAD*, Rideau V, (scène I), p. 26 ; *BAC*, Tableau V, (scène I), p. 18.

⁶² *Ibid.* ; *CEAD*, Rideau IV, scène II, p. 24 ; *BAC*, Tableau IV, scène II, p. 17.

⁶³ *Ibid.* ; *CEAD*, Rideau VIII, scène IV, p. 52 ; *BAC*, Tableau VIII, scène IV, p. 33.

⁶⁴ *Ibid.* ; *CEAD*, Rideau VI, scène III, p. 39 ; *BAC*, Tableau VI, scène III, p. 25.

impossible⁶⁵ », jouant sur les limites du représentable. Les effets de mise en abyme viennent accentuer le caractère illusoire de cet univers⁶⁶, comme en témoigne l'étonnante prise de parole de l'Infante, qui abandonne, le temps d'un intermède devant le rideau, son rôle de fille du roi pour celui, plus ironique encore, de la comédienne Antoinette Buffon⁶⁷. On pourrait lire ici un clin d'œil de l'écrivain au théâtre épique brechtien – et à la vogue qu'il connaît alors dans le théâtre québécois – et à son principe de distanciation (encore appelé « effet d'étrangeté » ou « effet-V » par le dramaturge allemand) : l'exhibition de l'illusion théâtrale de cette scène évoque en effet l'idée d'un « effet de distanciation⁶⁸ » ménagé, dans la pièce de théâtre, par rapport au spectateur.

Rodrigue meurt d'ailleurs par son « goût de se donner en spectacle ; et ce goût lui-même ne fait que masquer le vide infini qui l'habite et qu'il cherche à meubler⁶⁹ ». Pour reprendre l'analyse de Gilles Girard, Rodrigue n'apparaît plus chez Réjean Ducharme que comme un héros nombriliste, « m'as-tu vu, héros nord-américain, québécois [...], héros de vitrine et de faux-semblant, de publicité, de

⁶⁵ *Ibid.*; *CEAD*, Rideau VII, (scène I), p. 41 ; *BAC*, Tableau VII, (scène I), p. 27.

⁶⁶ Les didascalies participent de cette mise en lumière du sur-jeu et du spectacle de l'univers dramatique, nous apprenant ainsi que Rodrigue « change de ton [...] [a]près avoir fait son petit numéro » et qu'il « se demande froidement si ça a marché » (*Ibid.*; *CEAD*, Rideau VII, scène IV, p. 51 ; *BAC*, Tableau VII, scène IV, p. 33).

⁶⁷ *Ibid.*; Rideau XI, scène II ; *CEAD*, p. 82 ; *BAC*, p. 51. Il s'agit, dans cette scène, d'un cas d'« adresse au public » qui désigne justement « la rupture délibérée de la fiction par un comédien s'adressant directement au public ». Voir Françoise Heulot et Catherine Naugrette, « Adresse », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁸ Par « effet de distanciation », le directeur du *Berliner Ensemble* entend la « transform[ation] [de] l'attitude approbatrice fondée sur l'identification, en une attitude critique » : ainsi, une « image distanciante est une image faite de telle sorte qu'on reconnaisse l'objet, mais qu'en même temps celui-ci ait une allure étrange ». Voir Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 1990, p. 42. À cet égard, notons que cette allusion aux principes brechtiens fait écho au théâtre québécois des années 1960 qui leur a accordé une importante place, comme le mentionnent André G. Bourassa et Gilbert David dans leurs travaux respectifs (« Premières modernités. 1930-1965 », pour André-G. Bourassa et « Un nouveau territoire théâtral. 1965-1980 » pour Gilbert David), rassemblés dans André-G. Bourassa *et al.*, *Le théâtre au Québec, 1825-1980. Repères et perspectives*, Montréal, VLB éditeur, 1988, p. 106-110, pour le premier, et p. 150, pour le second.

⁶⁹ Rénald Bérubé, « *Le Cid* et *Hamlet* : Corneille et Shakespeare lus par Ducharme et Gurik », art. cit., p. 41.

consommation, de médiocrité affichée, “Cid maghané⁷⁰” ». Tout se passe comme si cette dévaluation du héros cornélien et des valeurs qui lui ont été attribuées depuis le théâtre classique français, au-delà de son effet comique, participait d’une volonté d’actualiser et de moderniser la pièce pour faire signe vers une société où l’honneur familial et l’orgueil du patronyme ne signifient plus rien, où la vanité et la consommation remplacent toute forme de patriotisme ou d’héroïsme. En somme, pourquoi ne pas lire cette parodie cornélienne comme une critique de la société québécoise de 1967 ?

⁷⁰ Gilles Girard, « Du ludique au tragique. Le théâtre ducharmien », art. cit., p. 45.

LES LIMITES DE L'IRRÉVÉRENCE : POUR UNE CONCEPTION DUCHARMIENNE DE LA LITTÉRATURE

Parodie, autoparodie et satire : lectures du Cid « joualisé⁷¹ »

La parodie joue à plein régime dans cette récupération ducharmienne qui prive par là même l'hypotexte de toute autorité et de toute crédibilité. La référence à une matière française sur le mode ludique participe ainsi d'une volonté de souligner l'écart qui sépare la réalité française de la québécoise, comme le suggère d'ailleurs le sous-titre de la pièce (« Parodie en 14 rideaux écrite pour être jouée en costumes d'époque dans des meubles 1967 ») en précisant l'inscription de celle-ci dans une double temporalité, l'une, lointaine, floue (doit-on lire ici une référence à la présence française au Canada, celle justement du *Marquis qui perdit* ?), l'autre, particulièrement explicite et datée (le Québec de 1967). Cette parodie, à y regarder de plus près, paraît doublée d'un second degré, d'une forme de parodie de la parodie. Tout se passe comme si, en effet, le texte de Réjean Ducharme mettait en scène une complexification du régime parodique, la dérision n'épargnant personne, pas même le texte parodiant.

Ainsi l'auteur s'emploie-t-il à paraphraser l'une et l'autre des deux langues dans des répliques ou des tirades dans lesquelles il les convoque toutes deux, à tel point que, dans certaines séquences, on hésite sur l'objet de la parodie (le français ou le québécois). Si l'on se réfère au texte de Corneille, à la scène 2 de l'acte I du *Cid*, on lit dans la bouche de l'Infante : « Non, je veux simplement, malgré mon déplaisir,/Remettre mon visage un peu à loisir » (vers 139). Dans la version « maghanée⁷² », on lira : « Mes larmes ont délayé mon make-up et m'ont barbouillé la face en glissant. J'ai les cheveux droits sur la tête. Je vais me repomponner un peu avant d'y aller » (souligné et donc à prononcer « à la française »), mais suivi en québécois de : « Maudite merde !... Emmanchure maudite !... Qu'est ce que j'ai fait au Bon Dieu ? Maudit verrat !... (...) Je perds la boule à cette heure !... Maudit que ça

⁷¹ Cette formule est empruntée à Alain Pontaut et extraite de son analyse de la pièce du *Dictionnaire critique du théâtre québécois*. Voir Alain Pontaut, *Dictionnaire critique du théâtre québécois*, Montréal, Léméac, 1972, p. 44.

⁷² *CM* ; Rideau II ; *CEAD*, p. 9 ; *BAC*, p. 7-8.

va mal !... Maudit que je suis écoeurée !... Que je souffre donc ! », suivi cette fois, comme le rappelle Bernard Andrès,

d'une adresse « À Dieu » (« à la française », mais sur un énoncé québécois, ce qui opère le renversement et produit l'hésitation) : « CHRIST, est-ce que ça va finir par finir, est-ce que je vais finir par le voir le bout de ça ? ». Ainsi Corneille est-il cité ou plutôt contre-cité, contre-fait... et se trouve-t-il à parodier Ducharme ! Auto-parodie des plus subtiles où, à force d'exhiber le parodié, le parodiant se donne lui-même en spectacle et amorce sa propre dérision. [...] dérision du parodiant, auto-parodie et jusqu'à un certain point, dérision de l'auto-parodie⁷³ !

En mêlant ouvertement parodie et autoparodie, qui ont lieu d'abord dans la langue, Réjean Ducharme réactualise dans sa pièce le « conflit des codes », pour reprendre la terminologie d'André Belleau⁷⁴, en d'autres termes, l'opposition d'un code social québécois et d'un code culturel, esthétique, littéraire, français. La parodie se fait ainsi grinçante à l'égard du code linguistique français, pour se faire aussi cinglante, si ce n'est davantage, avec le code linguistique québécois revendiqué alors. Le résultat est, là encore, double et équivoque. Cette pièce permet ainsi à la fois de faire signe, tout en le montrant du doigt, vers « le relâchement du parler québécois, si souvent blâmé, bien souvent inconsciemment, et si manifestement incurable ; et [de] désacraliser la langue française hexagonale, jugée exagérément empesée, voire fasciste par sa rigidité [...]»⁷⁵. La cible de l'ironie est donc triple et concerne tant le parler français que la langue québécoise relâchée et la querelle linguistique même qui les oppose dans un débat vain et oiseux.

⁷³ Bernard Andrès, « Corneille via Ducharme », *Écrire le Québec, op. cit.*, p. 121.

⁷⁴ André Belleau, « Code littéraire et code social dans le roman québécois », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1986, p. 175-192.

⁷⁵ Pierre-Louis Vaillancourt, « L'offensive Ducharme », dans Élisabeth Nardout-Lafarge et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Réjean Ducharme en revue, op. cit.*, p. 31 (article original publié dans *Voix et images*, vol. V, n° 1, automne 1979, p. 177-185).

Le « fascisme de la langue » française ici évoqué renvoie, bien sûr, à celui proposé par Roland Barthes dans sa « Leçon inaugurale ». Voir Roland Barthes, *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, prononcée le 7 janvier 1977, Paris, Seuil, 1978, p. 14.

Réjean Ducharme s'inscrit alors dans les débats de son temps, à savoir s'il faut ou non institutionnaliser le parler québécois et l'anoblir en quelque sorte en le faisant entrer dans la littérature, tout en évoquant également probablement « une vieille tradition littéraire et critique fondée sur le redressement des torts linguistiques qui a longtemps été de mise au Québec⁷⁶ ». En ce sens, le recours à la langue québécoise parlée permet de reprendre des curiosités linguistiques et de faire illusion puisque celles-ci n'ont que « l'originalité de prononciations locales, simplement translittérées⁷⁷ ». Deux niveaux critiques se mêlent donc dans cette réécriture du *Cid* : la parodie, portant essentiellement sur l'intertexte français, mais aussi l'auto-parodie québécoise, introduisant ainsi une dimension satirique. L'écart ménagé entre les deux cultures par une transposition québécoise contemporaine de la matière française classique, s'il permet d'abord de souligner la distance vis-à-vis de la France, n'en reste pas moins, à un second niveau, une relecture du contexte québécois sur le mode satirique.

Comme le précise très justement Élisabeth Haghebaert, « [l]a comparaison du passé et du présent ne fait ressortir que la relativité de l'un par rapport à l'autre : d'un côté, le poids, les limites et les aberrations de la tradition, de l'autre, la brutalité nord-américaine moderne [...]»⁷⁸. Ce qui est dénoncé par l'écrivain, dans ce recours à l'intertexte français, c'est, semble-t-il, le refus du Québec des années soixante à assumer son héritage français. Certes, la France n'apparaît pas comme un modèle chez Réjean Ducharme, tant s'en faut, mais il n'en demeure pas moins qu'en s'y référant par la voie intertextuelle, l'auteur entend bien montrer l'impossibilité de nier l'existence d'un legs considérable, tant historique que culturel. À en croire l'écrivain québécois, ce lien ne doit cependant pas être revendiqué, dans une perspective décoloniale, mais seulement accepté, pour être mieux dépassé. En somme, cette actualisation du texte cornélien semble essentiellement présenter pour le dramaturge une occasion de se moquer du colon comme du colonisé en train de se décoloniser,

⁷⁶ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, op. cit., p. 284.

⁷⁷ Georges-André Vachon, « Note sur Réjean Ducharme et Paul-Marie Lapointe (Fragment d'un Traité du vide) », dossier « Avez-vous relu Ducharme ? », *Études françaises*, vol. XI, n^{os} 3-4, octobre 1975, p. 366.

⁷⁸ Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme. Une marginalité paradoxale*, op. cit., p. 194.

maladroitement, de façon à complexifier et à pousser le processus parodique jusqu'à son retournement.

Enjeux de la reprise et refus ducharmiens

L'intérêt de cette pièce réside donc certainement moins dans une relecture de Corneille au moyen d'une convocation de la société québécoise que dans un recours au texte cornélien afin de mieux représenter la société québécoise, l'Autre favorisant ainsi le regard sur soi. « Le théâtre, selon Ducharme, n'est que le masque dont on voudrait couvrir la cupidité d'un univers prétendument héroïque », comme le souligne à juste titre Dominique Lafon⁷⁹. Aussi l'adaptation cornélienne paraît-elle impossible : 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. Le dramaturge québécois n'affiche sa complicité avec Corneille que pour la récuser. Il n'insiste sur le "miroir", la théâtralité que pour nous renvoyer à notre propre expression⁸⁰ [...] ». Elisabeth Nardout-Lafarge, allant tout à fait dans le même sens, note en effet que

[e]n « maghanant » le texte français, Ducharme ne fait pas une adaptation, il effectue précisément l'opération inverse, il creuse la distance : maghoner lui permet de montrer 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 modèle. Position radicale, qui assume le lieu périphérique de la lecture dans la parodie et en exploite les possibilités baroques⁸¹.

Pour se libérer justement du legs aliénant de la vieille Europe, Réjean Ducharme choisit l'humour, refusant certes la dette littéraire, mais n'assumant pas moins la réalité de cet héritage. Son entreprise de sape, si elle prend pour cible Corneille, n'en vient pas pour autant à récuser la qualité de son texte, et vise avant tout à dissiper l'aura qui l'entoure et l'érige en modèle du genre. Cette entreprise d'adaptation impossible est certainement née moins d'un véritable amour pour le

⁷⁹ Dominique Lafon, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la *tag* », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, op. cit., p. 120.

⁸⁰ Laurent Mailhot, « Le théâtre de Réjean Ducharme », art. cit., p. 146.

⁸¹ Elisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, op. cit., p. 106.

texte cornélien – quoique le doute subsiste puisque, comme le suggère Roger Munier, « [p]eut-être ne peut-on traduire que ce qu'on aime⁸² » – que d'un clin d'œil, certes irrévérencieux, à un auteur qui, faut-il le rappeler, fit couler beaucoup d'encre et fut jugé pour avoir transgressé, en son temps, les codes et règles du genre théâtral hérités de la *Poétique* aristotélicienne.

Comme l'ont relevé certains commentateurs⁸³, la mise en pièces parodique réalisée ici par Réjean Ducharme participe d'une tradition de remise en cause du pouvoir des textes sacralisés tout en évoquant également la tradition potache de la parodie du classique. Pierre-Louis Vaillancourt rappelle ainsi que « [l]'offensive parodique est d'autant moins sacrilège qu'elle s'inscrit dans une tendance de fond d'en finir avec une conception étriquée et traditionnelle du théâtre⁸⁴ », à la fois française et québécoise avec, pour cette dernière, la question linguistique de l'introduction du joual sur la scène⁸⁵. Il est tout à fait intéressant de constater que l'écrivain cherche sa voix (voie) au théâtre en reprenant une matière⁸⁶ et une langue passablement connues et consacrées.

⁸² Roger Munier, « Le texte traduit, une écriture seconde », dans Jean Gattégno *et al.*, *Actes des quatrième Assises de la traduction littéraire (Arles, 1987)*, Arles, Atlas/Actes Sud, 1988, p. 34.

⁸³ On songe ici notamment aux travaux de Lolita Boudreault (dans « Sens et non-sens dans le théâtre de Réjean Ducharme », *Mémoire de maîtrise*, Montréal, Université McGill, 1994, et dans l'article « Préhistoire d'un théâtre postdaté », art. cit.) et de Pierre-Louis Vaillancourt (« Un pied de nez au théâtre », *Réjean Ducharme. De la pie-grièche à l'oiseau-moqueur*, *op. cit.*).

⁸⁴ Pierre-Louis Vaillancourt, *ibid.*, p. 163. Gilbert David rejoint ce dernier sur ce point en évoquant la « volonté de s'affranchir des modèles français dominants » des dramaturges québécois des années 1960 qui, à la suite des automatistes des années 1940, entendent « fonder ici et maintenant une théâtralité – et non seulement une dramaturgie – authentiquement québécoise ». Voir Gilbert David, « Un nouveau territoire théâtral. 1965-1980 », dans André-G. Bourassa *et al.*, *Le théâtre au Québec, 1825-1980. Repères et perspectives*, *op. cit.*, p. 151.

⁸⁵ Le critique cite alors les entreprises de sape de dramaturges contemporains de Réjean Ducharme, de Planchon à Sauvageau en passant par Gurik. À cet égard, on rappellera que Rénald Bérubé lisait (et liait) le *Cid* cornélien et le *Hamlet* de Gurik dans une perspective comparatiste des plus éclairantes. Voir Rénald Bérubé, « *Le Cid* et *Hamlet* : Corneille et Shakespeare lus par Ducharme et Gurik », art. cit., p. 35-56.

⁸⁶ En effet, comme le signale Isabelle Vodoz, c'est bien la matière linguistique du texte de théâtre qui est seule garante de sa permanence : « S'il [le texte de théâtre] demeure néanmoins, c'est qu'il est le seul à se présenter comme un matériau linguistique, ce qui lui confère une permanence qui fait défaut aux autres éléments, tous éphémères, ce qui,

On peut y voir, entre autres constantes, et d'un point de vue tant strictement linguistique que plus largement politique et culturel, une façon de se positionner par rapport à la langue française – la langue cornélienne en est peut-être le modèle séculaire le plus éminent – en tant qu'écrivain québécois. Néanmoins, il convient ici de revenir sur la véritable controverse que le dramaturge français déclencha, à la représentation de sa pièce. Corneille suscita une véritable querelle autour de son texte au sujet – notamment – de sa langue, jugée alors irrespectueuse des codes linguistiques. Ainsi, l'Académie française, créée quelques années plus tôt par le Cardinal de Richelieu (en 1634 exactement), dut intervenir dans ce qu'on appela la « Querelle du *Cid* » pour statuer sur le bien-fondé de cette pièce et sur son respect des normes dramatiques et linguistiques en vigueur. Dans la conclusion des *Sentiments de l'Académie française sur la tragi-comédie du Cid*, on lit ainsi que : « [...] le Sujet du *Cid* n[est] pas bon, qu'il pêche dans son Dénouement, qu'il [est] chargé d'Épisodes inutiles, que la bienséance y manque en beaucoup de lieux [...], et qu'il y [a] beaucoup de vers bas, et de façons de parler impures⁸⁷ [...] » (nous soulignons).

D'ailleurs, au terme de cette querelle, le dramaturge apportera de sérieuses modifications à son texte, autant linguistiques que plus proprement dramatiques⁸⁸ ou génériques⁸⁹. L'écrivain québécois « repreneur », dans sa translation (au sens de déplacement, non seulement linguistique, mais aussi historique, géographique, culturelle), s'est d'ailleurs enquis du matériel historique et critique entourant l'œuvre cornélienne. Réjean Ducharme connaît l'histoire du texte et sa critique, comme en témoigne notamment l'allusion aviaire qu'il poursuit dans le texte de présentation de

également, permet de le prendre comme objet d'étude. » Voir Isabelle Vodoz, « Le texte de théâtre : inachèvement et didascalies », art. cit., p. 96.

⁸⁷ « La Querelle du *Cid* », dans Pierre Corneille, *Œuvres complètes*, édition de Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, tome I, p. 820. Dans son « Examen » de la pièce, le dramaturge reconnaîtra d'ailleurs que « la règle des vingt et quatre heures presse trop les incidents de cette Pièce » (*ibid.*, p. 703).

⁸⁸ On sait que l'épilogue du premier *Cid*, dans un souci de respect historique, annonçait sans équivoque le mariage des amants, ce que Corneille rendra plus vague dans la dernière version de son texte – la version publiée et conservée – puisque le doute subsiste quant au fait que Chimène acceptera l'union.

⁸⁹ Le sous-titre de la pièce sera ainsi modifié, pour l'édition du premier recueil des *Œuvres* de 1648, passant de « tragi-comédie » à « tragédie ». Notons d'ailleurs que, pour cette édition, les premières scènes de la pièce seront refondues en une seule et même scène.

sa pièce (les « plumes » et le jeu sur le patronyme du dramaturge français⁹⁰) et qui revient en fait à un commentateur de Corneille, qui fut l'instigateur de cette comparaison pour le moins douteuse. Cet instigateur, Mairet, fut le premier à lancer la « Querelle du *Cid* » par une série de libelles (quatre au total) accusant le dramaturge de plagiat et dont voici un extrait, dans lequel il fait parler Guillén de Castro⁹¹, l'auteur des *Mocedades del Cid* dont s'est inspiré Corneille – mentionné d'ailleurs par l'écrivain québécois, toujours dans le même texte de présentation de la pièce – :

Ingrat ! Rends-moi mon *Cid* jusques au dernier mot,
Après tu connaîtras, Corneille déplumée,
Que l'esprit le plus vain est souvent le plus sot,
Et qu'enfin tu me dois toute ta renommée⁹².

En outre, il n'est pas anodin que cette recherche tant linguistique que plus proprement théâtrale prenne pour modèle la tragédie cornélienne qui fait autorité. Le désaveu et le reniement de cette pièce par Réjean Ducharme⁹³, au-delà de sa seule réception mitigée⁹⁴, pourraient se lire comme un refus de commencer grâce aux autres pour ainsi dire. Tout se passe comme si l'écrivain ne s'était pas autorisé à signer son texte, ce dont témoigne toujours le texte de présentation de la pièce (« le *Cid* [...] n'est pas de moi [...] »). Devant la difficulté d'assumer et d'affirmer sa propre voix, surtout lorsqu'il s'agit de la première confrontation

⁹⁰ « Je n'ai écrit qu'une pièce étant donné que le "Cid", tout maghané qu'il soit n'est pas de moi, mais d'un Castro dont j'oublie le petit nom et de Pierre Corneille (avec un nom comme cela, il a l'air de n'avoir pas dû courir loin pour se procurer des plumes). [...] », cité par Dominique Lafon, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la *tag* », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme, op. cit.*, p. 99.

⁹¹ Réjean Ducharme connaît cette Querelle, de même qu'il connaît le nom de l'écrivain espagnol dont s'est inspiré le dramaturge français. Nous renvoyons le lecteur à une tirade de la troisième version d'*Ines Pérée et Inat Tendu* (troisième acte, scène 8, p. 68), que nous citons dans son intégralité dans le troisième chapitre de cette thèse (p. 172-173).

⁹² Alain Couprie, « Commentaires », dans Pierre Corneille, *Le Cid*, Paris, Le Livre de poche, 1986, p. 159.

⁹³ Il est tout à fait étonnant de découvrir que le dramaturge français, devant le vif succès que reçut son *Cid* auprès du public, demanda à la troupe qui jouait la pièce d'augmenter sa rétribution et, ayant essuyé un refus de la part de cette dernière, décida d'éditer la pièce, permettant ainsi aux autres compagnies de théâtre l'accès à un texte jusqu'alors exclusif à celle qui l'avait mis en scène.

⁹⁴ Nous avons déjà mentionné la tiédeur des recensions critiques consacrées à ce premier texte dramatique. Pour Corneille, nous l'avons vu, la critique fut divisée devant *Le Cid*.

à une nouvelle pratique scripturaire, le recours à d'autres textes fournit à tout le moins un gage de légitimité (on pense ici aux copistes médiévaux et à leurs célèbres prologues). Pourtant, Réjean Ducharme a déjà une signature en 1968...

Le « copiste »⁹⁵

La première pièce (ré-)écrite par Réjean Ducharme prend donc tous les traits d'une réécriture, voire d'une *translatio*, dans son acception médiévale⁹⁶, en d'autres termes, d'un déplacement, historique, géographique et linguistique, d'une matière ancienne et reconnue. Au Moyen-âge, la *translatio studii* consistait en une double entreprise de traduction et de diffusion favorisant un accès à un savoir réservé jusque-là aux seuls *litterati*. C'est essentiellement pour des questions d'ordre pragmatique que l'« auteur » médiéval (avec tout l'anachronisme que ce substantif, appliqué aux lettres médiévales, comporte) reprenait une matière connue. L'autorité et la légitimité de cette matière identifiable par quelques *happy few* favorisèrent l'écriture en *roman*, cette langue « vulgaire » eu égard à la langue de référence, le latin du savoir et de l'élite. Les « copistes », ainsi nommés alors, avaient pour objectif de vulgariser⁹⁷ en quelque sorte un savoir par trop peu partagé :

⁹⁵ Cet attribut est celui que Gilles Marcotte utilisa pour qualifier le travail intertextuel ducharmien en faisant signe, sans doute, vers la poétique médiévale. Voir Gilles Marcotte, « Le copiste », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 31, automne 2000, p. 87-99.

⁹⁶ Du titre de la pièce à la fable – la Reconquista espagnole – en passant par les didascalies initiales mentionnant la pièce du « quatorzième siècle », la filiation médiévale nous a semblé constituer un terreau fructueux.

⁹⁷ Cet éclairage médiéval, fort profitable, a également été mis de l'avant par Élisabeth Haghebaert qui lit d'ailleurs la version « maghanée » du *Cid* comme un « travestissement [qui] ne modifie pas le sujet, mais [qui], comme dans certains jeux monacaux du Moyen Âge, fait tenir aux personnages un discours de style trivial et bas ». Voir Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme. Une marginalité paradoxale, op. cit.*, p. 193-194.

Qui possède un savoir sans l'enseigner ni le transmettre ne peut éviter qu'il tombe dans l'oubli, tandis qu'un savoir bien reçu germe, fleurit et fructifie. [...] Voici donc pourquoi je veux mettre tous mes efforts à commencer une histoire et mon intention, si j'en ai la capacité et la force, est de traduire du latin dans lequel je la lis, en français, afin que ceux qui ne comprennent pas le latin puissent trouver quelque plaisir dans le texte français⁹⁸. [...]

Chez Réjean Ducharme, l'intention semble être sensiblement la même puisque, comme il l'explique dans l'un des rares commentaires métatextuels du *Cid maghané* (le texte de présentation de la pièce distribué aux spectateurs lors de la première mise en scène de la pièce), il s'agit pour lui de « la rendre plus *comprenable* et plus de par ici [...] » (nous soulignons). Le barbarisme de ce texte de présentation, emprunté justement au parler populaire du Québec, qui flirte avec le malentendu, semble résumer à lui seul la totalité du projet de la pièce ducharmienne qui consiste justement à rapatrier l'hypotexte cornélien et à l'actualiser dans un chronotope québécois. Mais c'est sans compter la charge parodique de sa traduction/translation⁹⁹, que le dramaturge québécois indique d'ailleurs, toujours dans le même texte de présentation dans lequel, tel un copiste médiéval, il se dédouane de l'origine de la matière de sa pièce tout en détrônant au passage Corneille, qu'il fait devenir du même coup lui aussi un auteur-copieur¹⁰⁰.

⁹⁸ Benoît De Sainte-Maure, « Prologue », *Le roman de Troie*, édition et traduction d'Emmanuelle Baumgartner Paris, UGE, coll. « 10-18 », 1987, p. 35-36.

⁹⁹ L'idée de la traduction a d'ailleurs été proposée par Laurent Mailhot, l'un des premiers commentateurs de la pièce, qui y a vu un double procédé de « traduction » et d'« adaptation » de l'hypotexte cornélien. Voir Laurent Mailhot, « Le théâtre de Réjean Ducharme », art. cit., p. 147. Dominique Lafon le rejoint sur ce point en évoquant l'idée d'une traduction (ici au sens strictement linguistique du terme) au carré. Celle-ci précise que Réjean Ducharme a repris « la pièce d'un autre qui, lui-même, avait rendu “plus comprenable et plus de par ici (de par là-bas)” une œuvre espagnole ». Voir Dominique Lafon, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la tag », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, op. cit., p. 99.

¹⁰⁰ « [...] le *Cid*, tout maghané qu'il soit, n'est pas de moi, mais d'un Castro dont j'oublie le nom et de Pierre Corneille (avec un nom comme cela, il a l'air de n'avoir pas dû courir loin pour se procurer des plumes). Je l'ai réécrite en mes propres mots. [...] », cité par Dominique Lafon (*ibid.*, p. 99). Laurent Mailhot, qui mentionne lui aussi ce texte de présentation de la pièce, ajoute une phrase à ce paragraphe et dans laquelle l'auteur affirme que, « [a]u fond, [il] n'en [a] fait qu'une mise en scène. » Voir Laurent Mailhot, *ibid.*, p. 147.

Le « copiste » qu'est Réjean Ducharme a conscience, semble-t-il, que toute reprise est toujours déjà une redite¹⁰¹, mais que, par le déplacement tant géographique que linguistique ou historique, toute traduction s'avère en même temps une production en soi. Henri Meschonnic parle ainsi de la « production » de la traduction : « La traduction aussi est production, non reproduction¹⁰². » La distance avec le texte premier est soulignée, littéralement pour ainsi dire (voir les passages soulignés du texte, « à prononcer à la française et avec pompe »), dans le texte de Réjean Ducharme, comme pour rappeler la distance de la langue française, celle du « modèle » ici repris. C'est là d'ailleurs, nous semble-t-il, le propre de toute entreprise de traduction qui, comme le précise Michel Deguy, consiste en une « transformation réglée d'une langue par une autre ». Et Deguy d'ajouter :

[i]l s'agit moins d'annuler la distance entre un texte de départ et un texte d'arrivée [...] que de rendre manifeste cette distance comme différence dans notre langue (langue d'arrivée). Le texte d'arrivée ne cache pas qu'il est une traduction et apparaît comme il est : déplacé, hybride¹⁰³. [...]

Pour poursuivre la filiation avec la littérature médiévale introduite, entre autres constantes, par l'emploi du verbe *maghaner* dans le titre de la pièce, rappelons justement que l'attribut « *mehaigné* » caractérise, dans l'un des principaux récits médiévaux, *Le conte du Graal ou Le Roman de Perceval*, le père de Perceval qui, après avoir reçu un coup « entre les hanches », resta infirme, au même titre que ses terres, comme en témoigne le passage suivant :

¹⁰¹ Nous l'avons vu, Corneille avait été taxé de plagiat pour avoir repris d'autres textes, faisant ainsi figure de copiste, lui aussi, avant que les institutions et les siècles ne placent son texte en chef-d'œuvre. La pièce elle-même, Serge Doubrovsky l'a relevé, se présente comme une version atténuée de la précédente *Illusion comique*. Voir à ce sujet les stances de Rodrigue qui apparaissent comme une épure de Matamore, son homologue burlesque. Rappelons enfin que le texte cornélien, avant le « maghanage » ducharmien, a déjà fait l'objet de reprises – on pense au célèbre *Chapelain décoiffé* de Boileau –. Voir Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1963, p. 532.

¹⁰² Henri Meschonnic, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1973, p. 352.

¹⁰³ Michel Deguy, cité par Inès Oseki-Dépré, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U-Lettres », 1999, p. 109.

	Vostre peres, si nou savez,	Votre père, vous ne le savez pas,
408	Fu par mi les anches navrez Si que il mehaigna do cors. Ses granz avoires, ses granz tressors, Que il avoit come prodrom,	fut blessé entre les hanches, son corps en resta infirme. Ses larges terres, ses grands trésors, qu'il devait à sa valeur,
412	Ala toz a perdetiom, Si chaï en grant povreté. Apovri et desserité Et essillié furent a tort	tout partit en ruine. Il tomba dans une grande pauvreté. Appauvris, déshérités, chassés, ainsi en advint-il, contre toute justice,
416	Li gentil home après la mort Uter Pandragon, qui rois fu Et père lo bon roi Artu. Les terres furent essiliees	aux nobles familles, après la mort d'Uter Pandragon, qui fut roi et qui fut le père du bon roi Arthur. Les terres furent dévastées,
420	Et les povres genz avilliees,	et les pauvres gens, rabaisés ¹⁰⁴ [...]

Ce père n'est à vrai dire qu'un avatar des fameux « Rois pêcheurs », gardiens du Graal, « mehaignés » pour avoir transgressé l'interdit de procréation (les gardiens du Saint Graal devaient rester chastes) qui assurera pourtant la pérennité de celui-ci. Ce « coup douloureux » porté aux parties génitales évoque bien sûr la castration et l'infertilité (de l'homme et de ses terres) et, comme le note Alexandre Leupin :

le lignage des gardiens [du Graal] aura toujours déjà eu à payer le tribut d'une transgression pourtant indispensable à la transmission du legs. [...] La castration sera accompagnée, dans le cas des mehaigniés, par l'incapacité de se mouvoir par eux-mêmes : la peine [...] correspond à la gravité de la transgression qu'ils ont dû commettre pour engendrer des héritiers. Ainsi, les Riches Rois Pêcheurs sont transformés en survivants, figés dans l'attente immobile d'une rédemption¹⁰⁵.

On peut donc tout à fait s'interroger sur ces liens avec le Moyen-âge qui paraissent intéressants à plus d'un titre, d'autant que, comme l'ont relevé certains commentateurs de Réjean Ducharme, ces liens parcourent l'œuvre ducharmienne et, notamment, les romans¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Chrétien De Troyes, *Le conte du Graal ou Le roman de Perceval*, édition de Charles Méla, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres Gothiques », 1990, p. 52-55.

¹⁰⁵ Alexandre Leupin, *Le Graal et la littérature. Étude sur la vulgate arthurienne en prose*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, p. 66-67.

¹⁰⁶ Consulter les travaux d'Élisabeth Haghebaert déjà cités, l'article de Martine-Emmanuelle Lapointe sur *Va savoir*, dans lequel elle rappelle l'étymologie médiévale du patronyme du narrateur, Rémi Vavasseur (« Hériter du bordel dans toute sa splendeur. Économies de l'héritage dans *Va savoir* de Réjean Ducharme », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 84), ainsi que l'essai d'Élisabeth Nardout-Lafarge où elle rappelle que le verbe

De la translatio

L'étymologie et les récits médiévaux autorisent une réflexion sur la question de l'héritage et du legs, que pose cet acte de réécriture : Ducharme porte en effet un coup aux parties masculines des héros cornéliens qui, de virils et courageux, deviennent de lâches opportunistes. C'est donc le texte entier de Corneille qui se voit castré, émasculé chez Réjean Ducharme, mais non moins (sur-)vivant, malgré les siècles qui ont pu le figer. L'écrivain-copiste semble, par sa reprise, sauver de l'oubli un texte de moins en moins accessible (par sa langue, par son éloignement historique autant que géographique et culturel) et lui offrir par là même une mort digne et glorieuse¹⁰⁷. Du coup de grâce à la résurrection, la reprise favorise en tout cas la revitalisation, et ce, malgré l'irrévérence dont témoigne la parodie ducharmienne, d'un texte que les années et les écoles ont fossilisé, tout en permettant également de démystifier la référence aux auteurs célèbres d'une société qui prône l'imitation des classiques. Enfin, la langue de Réjean Ducharme, nous l'avons constaté, est une langue truffée de fautes et d'incorrections, autant que de termes vieillissés et de passages plus châtiés.

Cette langue hybride, imparfaite, nous pousse à croire que ce que la pièce remet en question, c'est bien aussi une certaine conception de l'œuvre d'art en tant que stylisation harmonieuse. Car ce texte, particulièrement baroque, attaque à bien des égards la notion classique du chef-d'œuvre tout en remettant en cause le classicisme même de l'hypotexte qu'elle reprend, classicisme d'ailleurs tout relatif puisque, comme on a pu le voir, la « Querelle du *Cid* » qui sévit alors autour des questions de bienséance et de vraisemblance rendit sa publication pour le moins problématique. Cette mise en pièces du classicisme de l'hypotexte se manifeste également à travers la

« enfantômer » signifie « jeter un sort », littéralement, charmer (voir Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, note 80, p. 121).

¹⁰⁷ Dans *La quête du Saint-Graal*, les rois « mehaigniés » meurent dignement et sans souffrance car ils sont sauvés et leurs blessures guéries par leur descendant élu, Galaad, qui va parvenir à découvrir les mystères du Graal. Voir *La quête du Saint-Graal*, édition de Fanni Bogdanow et traduction d'Anne Berrie, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2006, chapitre XV, § 314 et sq.

mention, plus ou moins explicite, de « sous-genres » théâtraux, comme le vaudeville¹⁰⁸.

Évidemment, la référence quasi explicite que propose le texte ducharmien au travestissement burlesque, sous-genre né d'ailleurs en plein classicisme, participe de cet ancrage du texte dans la tradition théâtrale. Par ailleurs, la référence implicite à des concepts modernes comme la distanciation brechtienne¹⁰⁹, à travers le monologue de l'Infante (qui devient, le temps d'un instant « devant le rideau¹¹⁰ », comme le précise la didascalie, Antoinette Buffon, la comédienne, s'adressant à des spectateurs), outre l'anachronisme ménagé avec l'hypotexte, contribue au détournement des contraintes de genre héritées de cette époque (illusion mimétique, importance de l'identification aux personnages, pour ne citer que les plus fortes). Cette reprise de modèle du genre que propose la première expérience dramatique de Réjean Ducharme manifeste donc un investissement auctorial singulier : l'espace didascalique, au même titre que le découpage en « rideaux » (unité de découpage créée de toutes pièces par le dramaturge¹¹¹), fait l'objet principal de ce détournement non seulement linguistique (et intertextuel) mais aussi générique.

Du jeu sur l'irreprésentable à l'humour et jusqu'au caractère métatextuel de certaines didascalies, c'est la totalité de l'espace auctorial mais surtout proscénique qui est chargée et prise d'assaut. Une véritable économie didascalique¹¹², au sens

¹⁰⁸ Certaines scènes rappellent ainsi la grossièreté autant que l'exagération des traits et des gestes du vaudeville, bien postérieur au théâtre classique, qui bannissait ces grivoiseries et autres excès. Les didascalies indiquent ainsi que les deux protagonistes se retrouvent « par terre », qu'« ils se roulent », que Rodrigue « la [Chimène] bécote, la chatouille », avant de tomber « par terre sur elle » (*CM* ; *CEAD*, Rideau VII, scène IV, p. 53 ; *BAC*, Tableau VII, scène IV, p. 34). Dans la scène précédente, Rodrigue, qui s'est caché sous la robe d'Elvire, finit par la chatouiller « avec excès » de telle sorte que celle-ci « tombe à la renverse » (*CM* ; *CEAD*, Rideau VII, scène III, p. 46 ; *BAC*, Tableau VII, scène III, p. 30).

¹⁰⁹ Voir note 68, p. 75 de ce chapitre.

¹¹⁰ *CM* ; Rideau XI, scène II ; *CEAD*, p. 82 ; *BAC*, p. 51.

¹¹¹ Ce choix du rideau a été adopté dans la version du *CEAD*, alors que la version de *BAC* porte les traces d'une hésitation entre l'unité, plus classique, du « tableau » (Rideaux III à VII), et le « Rideau » (à compter du Rideau VII).

¹¹² Le texte cornélien, il faut le noter, ne comportait pas non plus d'espace didascalique très investi par le dramaturge et contenait aussi une part d'irreprésentabilité, posant notamment des problèmes de vraisemblance, pointés du doigt par les adversaires de Corneille lors

propre du terme, caractérise cette première expérience scripturaire. Certaines scènes s’ouvrent ainsi sur des didascalies volontiers incomplètes ou partielles. Pour ne citer que cet exemple, la mention de la scène IV du Rideau VII est immédiatement suivie d’une didascalie – comme l’annonce la parenthèse ouverte – présentant les personnages en présence par un syntagme aussi évasif qu’incomplet : « (Les mêmes)¹¹³ ».

Comme nous avons pu le voir, le lecteur, qu’il soit le praticien ou le lecteur de la pièce, est contraint de revenir en arrière, d’inverser le sens de sa lecture : on peut y voir un jeu de l’écrivain d’aller à rebours des normes attendues. Car ce sont bien les contraintes, propres au genre théâtral, d’efficacité, de clarté et de prise en charge de la scène, dans l’espace didascalique, qui sont ici mises à mal, au même titre que les règles héritées justement du classicisme (bienséance, règles des trois unités), également ébranlées, comme nous avons pu le voir, entre autres constantes, à travers les allusions grivoises, le mélange des registres de langue et le réinvestissement axiologique de la fable.

Il faut rappeler enfin que si la rareté didascalique¹¹⁴ distingue cette première expérience dramatique, le peu de prévisions scéniques porte essentiellement sur la

de la « Querelle du *Cid* ». Motivé moins par la volonté de calquer son hypotexte que par le désir d’ébranler les normes et les attentes du lecteur (comme du spectateur), Réjean Ducharme a peut-être néanmoins conscience, comme Bernard Dort, de l’ouverture du texte corné-lien comme de sa potentialité scénique remarquable :

les plus grands textes de théâtre, ceux qui ont suscité, à travers les âges, le plus d’interprétations scéniques, et les plus différentes entre elles, sont [...] ceux qui, à la lecture, nous semblent les plus problématiques [...]. Un texte clos sur lui-même, qui contient expressément une réponse aux questions qui y sont formulées, a peu de chances d’être jamais repris. [...] En revanche, un texte ouvert, qui ne répond aux questions que par de nouvelles questions et qui prend délibérément le parti de son propre inachèvement, a toutes les chances de durer. C’est qu’il fait appel à la scène, qu’il la provoque et a besoin d’elle pour prendre consistance.

Voir Bernard Dort, « Le texte et la scène : pour une nouvelle alliance », dans *Le spectateur en dialogue. Le jeu du théâtre* ; cité par Jean-Pierre Sarrazac dans « Devenir scénique », dans *Poétique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 40.

¹¹³ *CM* ; *CEAD*, Rideau VII, scène IV, p. 46 ; *BAC*, Tableau VII, scène IV, p. 30.

¹¹⁴ Nuançons toutefois notre propos puisque la version de *BAC* porte les traces d’une plus grande prise en charge de la scène et de sa prévision, comme en témoignent plusieurs ajouts manuscrits propres à cet état du texte. Ainsi, pour ne citer que cet exemple, en marge de la première scène du Tableau IV, la mention « en criant vers la coulisse » (*ibid.* ; *BAC*, Tableau

diction, la prononciation, les effets de voix, d'intonation, de mimique ou de gestuelle. Le jeu des personnages, incarnés par les acteurs de la représentation (à venir), est ainsi doublé en ce que ceux-ci deviennent eux-mêmes des acteurs à l'intérieur de la fable, et fait l'objet de commentaires métadiégétiques de la part du dramaturge. Cela reviendrait à dire que le seul espace vraiment investi par l'écrivain susceptible d'orienter les choix pragmatiques du praticien de théâtre est celui de la parole, avec cette insistance, au sein même de la diégèse, sur la diction, le jeu et donc la mise en scène¹¹⁵. Tout se passe comme si l'écrivain, ayant misé l'essentiel sur la voix et le jeu (de comédiens) pour la scène qu'il dessine du même coup – une scène reposant sur les mots –, laissait par là même d'autres espaces de liberté pour la scène des metteurs en scène.

IV, scène I, p. 13) révèle, sinon une évolution de l'investissement auctorial, du moins une plus grande prise en charge de la scène dans l'espace du texte.

¹¹⁵ Réjean Ducharme qualifiait d'ailleurs son texte de « mise en scène » dans la présentation de la pièce. Ainsi, certaines scènes sont à ce titre révélatrices d'un procédé de théâtre dans le théâtre puisque, en plus de citer quasiment *stricto sensu* des passages de la pièce de Corneille, les personnages lisent ses citations (la didascalie l'indique : « il lit ») devant les autres personnages qui se constituent en spectateurs lançant un « bravo » après chaque lecture. Voir *CM* ; *CEAD*, Rideau X, (scène I), p. 67 ; *BAC*, Tableau X, (scène I), p. 42. « [F]orme ludique par excellence où la représentation est consciente d'elle-même et s'auto-représente par goût de l'ironie ou de recherche d'une illusion accrue », le théâtre dans le théâtre autorise ainsi une « réflexion et une manipulation de l'*illusion* [...] » passant par un « redoublement de la théâtralité », comme l'indique Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*. Voir Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit. p. 365.

Chapitre 2

Le marquis qui perdit ou le refus des modèles

Comme le *Cid maghané*, *Le Marquis qui perdit* comporte deux états textuels différents, tous deux datés de 1969, mais laissant à penser que chacun correspond à deux moments d'écriture bien distincts. Pour ne citer que cet exemple, le sous-titre de la pièce, placé entre parenthèses (« (Tableaux de la fin de la domination française) »), figure seulement dans la version disponible à la Théâtrothèque du CRILQ (Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises) de Montréal. Cet état du texte est daté, comme on peut le constater en dernière page, du « 31 octobre 1969 », et porte le sceau du TNM (Théâtre du Nouveau Monde) de Montréal, dont l'adresse figure d'ailleurs en-dessous, et comprend 110 pages¹. Le deuxième état de ce texte, datant de la même année, se trouve quant à lui dans le Fonds Réjean-Ducharme de Bibliothèque et Archives Canada, à Ottawa : il s'agit là de la version photocopiée d'un dactylogramme portant le tampon du CEAD (Centre d'essai des auteurs dramatiques) de Montréal, non daté de façon explicite, contenant 96 pages². Ce deuxième état génétique de la pièce, c'est là une hypothèse que l'analyse devra confirmer, nous semble constituer le dernier état du texte.

En effet, aucun commentaire manuscrit (ni autographe ni même allographe) n'apparaît dans ce tapuscrit qui porte en outre les traces d'une réduction de la matière scripturale. Par exemple, le tableau IX, intitulé « MONTCALM³ », se voit ainsi abrégé de manière substantielle dans la version de BAC, et les tableaux IX et X de la version du CRILCQ fusionnent en un seul et même tableau dans la version de BAC.

¹ En réalité, cet état textuel ne comporte que 101 pages car la pagination fait défaut : les pages 73 à 78 sont manquantes, mais la diégèse ne s'en trouve pas affectée (lorsque l'on compare cet état à celui du Fonds Réjean-Ducharme). Désormais, toutes les références à cet état de la pièce seront indiquées par le sigle *MQP*, suivi de *CRILCQ*, suivis du titre du tableau et du numéro de la page.

² Voir la chemise 2 de la boîte 11 du Fonds Réjean-Ducharme, n° 1986-5 (LMS 0130) des Archives Nationales du Canada de Bibliothèque et Archives Canada. Toutes les citations renvoyant à cet état textuel seront dorénavant signalées par le sigle *MQP*, suivi de *BAC*, accompagnés du titre du tableau ainsi que du numéro de la page.

³ Dans les deux états génétiques, la totalité du texte didascalique, comprenant donc autant les ordres de régie que les intitulés des tableaux, figure en lettres moulées, ce qui permet une lecture aisée des deux parties constitutives du texte de la pièce (ce qui n'était pas le cas pour *Le Cid maghané*), comme si une prise de conscience avait poussé Réjean Ducharme à mettre plus nettement en valeur la « partition spectaculaire » de son texte, pour reprendre un syntagme emprunté à Bernard Martin. Voir Bernard Martin, « Dramaturgie et analyse drama-turgique », art. cit., p. 87.

De même, le monologue de Montcalm de ce même tableau est, dans cette dernière version, largement écourté. Étant donné la perspective génétique qui est la nôtre, nous nous efforcerons de rester au plus près de chacun des états de la pièce que nous aurons d'abord collationnés⁴.

Tout se passe comme si ce deuxième état de la pièce correspondait au dernier tapuscrit revu et corrigé par le dramaturge, peut-être à la suite de la mise en scène d'André Brassard⁵. Là encore, l'épreuve de la scène semble avoir donné lieu à une nouvelle épreuve génétique et à une réécriture (c'était déjà le cas pour *Le Cid ducharmien*). Cette hypothèse nous paraît d'autant plus justifiée que, d'une part, la version du CRILCQ correspond à celle jouée au TNM, théâtre qui a accueilli la mise en scène de Brassard en 1970, et que, d'autre part, les critiques se sont tous référés à cette version, peut-être plus accessible, de la pièce. Ainsi, l'analyse de Gilles Girard mentionne les « dix-neuf tableaux⁶ » de la version jouée au TNM, quand la version de BAC n'en comprend plus que dix-huit⁷.

Si *Le Marquis qui perdit* constitue en réalité, selon la diachronie, la troisième pièce écrite par le dramaturge, on peut néanmoins l'étudier parallèlement au *Cid ducharmien* puisque ces deux créations dramatiques se rejoignent à bien des égards. Seules deux années séparent l'écriture de ces deux textes parodiques qui demeurent inédits. Jouée pour la première fois en janvier 1970⁸, au TNM de Montréal, dans une

⁴ Dans la terminologie génétique, le verbe *collationner* signifie « comparer et noter les différences entre deux [...] états génétiques ou deux [...] versions imprimées d'un texte ». Voir Almuth Grésillon, « Glossaire de critique génétique », dans *Éléments de critique génétique*, op. cit., p. 242.

⁵ Les critiques de la pièce, comme en témoigne notamment la recension journalistique de Michel Bélaïr, avaient mis l'accent sur sa littéarité autant que sur ses lourdeurs et ses longueurs (Bélaïr parle d'une représentation de « deux longues heures »). Voir Michel Bélaïr, « Réjean Ducharme au TNM. Est-ce bien le marquis qui perdit ? », art. cit., p. 10.

⁶ Gilles Girard, « Du ludique au tragique. Le théâtre ducharmien », art. cit., p. 46.

⁷ Voir note 13, p. 5.

⁸ La pièce a également été reprise sept ans plus tard par les « finissants de l'option-théâtre du Collège régional Bourchemin de Saint-Hyacinthe », dans une mise en scène de Gaétan Labrèche. Voir Adrien Gruslin, « Quand Réjean Ducharme fait un pied-de-nez à l'histoire », *Le Devoir*, mardi 7 décembre 1976, p. 12.

mise en scène d'André Brassard, la pièce reçoit, comme lors de la création du *Cid* ducharmien, un accueil pour le moins réservé⁹.

Reprenant en effet « la technique du dédoublement déphasé et décanté spécifique à la parodie¹⁰ », s'inscrivant ainsi sur le même terrain (de jeu ?) que son *Cid*, Réjean Ducharme s'écarte néanmoins de la relation intertextuelle et essentiellement littéraire afin de prendre ici pour cible l'Histoire, avec une majuscule. Si *Le Cid maghané* constituait une parodie de la pièce cornélienne sur le mode québécois, en ce que la langue et le discours tenaient essentiellement, comme nous avons pu le constater, du ressort québécois, *Le marquis qui perdit*¹¹ puise sa source diégétique directement au Québec, comme le précise le sous-titre de la pièce (il s'agit des « [t]ableaux de la fin de la domination française »). Ainsi, *Le marquis qui perdit* s'apparente à une revisite de l'histoire du Canada français, celle de la « fin de la domination française », en d'autres termes, de la fin de la Nouvelle-France¹².

En revenant aux origines, au temps de la « blessure originelle¹³ », pour reprendre les termes de Fulvio Caccia, l'écrivain propose ici une lecture iconoclaste

⁹ Michel Bélair, dans son compte-rendu journalistique de la pièce, ira jusqu'à affirmer que *Le marquis qui perdit* « n'est pas une pièce de théâtre », mettant l'accent sur son excès de littérarité qui en fait, selon lui, « une pièce qui ne devrait pas dépasser le niveau de la lecture ». Les choix de mise en scène et de distribution sont également commentés dans cet article volontiers acerbe, qui fustige l'absence de théâtralité de la pièce. Voir Michel Bélair, « Réjean Ducharme au TNM. Est-ce bien le marquis qui perdit ? », art. cit., p. 10. Pour de plus amples informations concernant les choix de distribution, lire également l'article, entièrement rimé, de Martial Dassylva intitulé « L'Histoire du Marquis de Montcalm telle que la raconte Réjean Ducharme », dans *Un théâtre en effervescence. Critiques et chroniques (1965-1972)*, Montréal, Éditions La Presse, 1975, p. 77. Nous proposons un inventaire de ces choix de mise en scène dans l'annexe III de cette thèse, p. XIII.

¹⁰ Gilles Girard, « Du ludique au tragique. Le théâtre ducharmien », art. cit., p. 46.

¹¹ Ce chapitre est une version revue, corrigée et augmentée d'un article intitulé « Du “maghanage” : la re(-)présentation de l'Histoire dans *Le marquis qui perdit* de Réjean Ducharme », paru dans le dossier « L'Amérique francophone pièce sur pièce : dramaticité innovante et dynamique transculturelle » de *L'Annuaire théâtral*, n^{os} 50-51, automne 2011-printemps 2012, p. 103-113.

¹² Adrien Gruslin, l'un des principaux commentateurs journalistiques de la dramaturgie ducharmienne, résumera d'ailleurs cette pièce à une tentative comique passant par « une vaste entreprise d'évacuation de l'histoire du Québec ». Voir Adrien Gruslin, « La quête théâtrale de Réjean Ducharme à la NCT », *Le Devoir*, 16 octobre 1976, p. 19.

¹³ Fulvio Caccia, « L'Altra Riva », *Vice Versa*, n^o 16 (octobre-novembre 1986), p. 45 ; cité par Julie Berrier, dans « Les paradoxes de l'écriture migrante : paradoxes de réception, de

et « maghane » une histoire éminemment connue. Car cette révision de l'Histoire passe par une subversion particulièrement affichée des faits historiques, le tout sur un mode parodique des plus appuyés. Prenant à contre-chant (c'est là un des sens que propose Genette pour la parodie¹⁴) la perspective héroïque qui caractérise traditionnellement l'Histoire (avec une majuscule) du Canada français et ses grandes dates, Ducharme pose ici un acte des plus désinvoltes en revenant sur un moment éminemment sensible de l'histoire de son pays. La dramaturgie se fait ainsi crépusculaire puisque centrée sur cette période de rupture, cet entre-deux que représente la période privilégiée dans ce texte dramatique (la fin de la présence française au Canada et le début de la Conquête britannique), ce que vient d'ailleurs rappeler le titre de la pièce.

Il est en effet particulièrement significatif que l'écrivain, dans un jeu d'allitérations et d'assonances somme toute assez léger (« Le Marquis qui perdit »), choisisse le titre nobiliaire (« Le Marquis » pour Montcalm) et surtout la périphrase (« qui perdit ») pour annoncer le ton de la pièce. Le titre glisse ainsi volontiers vers le commentaire métatextuel sur la fable puisqu'il l'inscrit dans une veine téléologique, l'issue, tant de la pièce que de l'histoire (avec et sans majuscule) elle-même, étant offerte d'avance au lecteur/spectateur dans l'espace paratextuel. Il est également intéressant de relever, pour rester dans le paratexte, que le syntagme « domination française » du sous-titre oriente la lecture (ou le spectacle). En effet, le choix d'un tel substantif pose les termes d'un rapport apparemment conflictuel, à tout le moins problématique, à la présence française de la période historique représentée, tant il s'agit bien là d'une représentation, nouvelle (parce qu'elle présente à nouveau) et orientée.

datation, de nomination », dans Marc Arino et Marie-Lyne Piccione (dir.), *1985-2005. Vingt années d'écriture migrante au Québec. Les voies d'une herméneutique*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Eidolon, n° 80, 2007, p. 81.

¹⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 17.

Nous verrons ainsi dans quelle mesure le rapport à une altérité (française) est présenté et mis en scène par cette (re)visite en dix-neuf tableaux¹⁵ de l'Histoire du Canada, puisque cette mise à distance de l'Autre se fait explicite. En partant du postulat que l'on retrouve dans cette pièce bien des manifestations d'un rapport conflictuel à l'Autre (qu'il soit Canadien ou Français), il s'agira de montrer que les enjeux de l'écriture de Réjean Ducharme débordent la seule bipolarité culturelle, pour souligner que ce qui est finalement en jeu ici (et dans tous les sens de ce terme, qu'il s'agisse du jeu théâtral, du ludisme de la parodie et de l'auto-parodie, comme de l'enjeu latent de la pièce), ce n'est pas tant la fin d'une histoire conflictuelle entre deux cultures qu'une lecture critique de l'Histoire dans tout ce qu'elle peut comporter d'officiel, d'institutionnel et de sclérosant.

¹⁵ Comme nous l'avons déjà relevé, la version de BAC ne comporte plus que dix-huit tableaux. En effet, à compter du tableau IX intitulé « MONTCALM », la numérotation implicite des tableaux – doit-on lire ici une volonté de la part du dramaturge de ne pas structurer sa pièce et de faire travailler ainsi son lecteur ? – des deux états du texte s'en trouve décalée. En réalité, dans la version de BAC, ce sont les tableaux IX (« MONTCALM », p. 53-56) et X (« CHEZ VAUDREUIL », p. 57-61) de la version du CRILCQ qui se voient fondus en un seul et même tableau, ce qui explique le décalage paginal existant entre les deux états du texte.

REPRÉSENTATIONS INTERCULTURELLES : LA DUALITÉ COMME RESSORT DRAMATIQUE

Pour une linguistique des rapports interculturels

La pièce, dans ses deux états génétiques, semble construite sur un modèle binaire, et tout se passe comme si elle ne pouvait être lue que sous le paradigme de la dualité. Cette inscription du double dans la pièce paraît être d'abord une question de mots, la dualité se matérialisant avant tout dans la langue. Le dialogue théâtral justifie cette prégnance de la langue puisque le personnage de théâtre n'est que le « sujet d'un discours¹⁶ ». Chez Réjean Ducharme, cette langue repose sur une série d'antithèses et d'oppositions mises en rapport les unes avec les autres. Ainsi, pour ne citer que les niveaux de langue, on passe allègrement dans *Le Marquis qui perdit* du « faux style noble et précieux aux rimettes libres où “la mort” rime avec “crash, boum, pow”, de la grandiloquence affectée des alexandrins au joul anachronique des “stock up” et “C'é too much¹⁷” ».

D'un extrême à un autre, du français châtié au « canayen », les niveaux de langue s'entremêlent pour faire de cette pièce une véritable cacophonie. La langue vulgaire, orale et presque uniquement phonétique (essentiellement celle du personnage de Rigaud) apparaît ainsi mise en contraste avec la langue littéraire, poétique et éminemment soutenue (celle de Montcalm), en accord avec l'apriori réciproque qui frappe les deux cultures. Pour le Québécois, la langue française est certes correcte, mais volontiers ampoulée et suspectée de beau style et, à contrario, pour le Français, la langue québécoise, largement dénaturée par les anglicismes, rejoint l'oralité familière et populaire.

Ainsi, à partir du seul traitement langagier, on peut affirmer que toute la pièce est structurée sur un paradigme mettant en scène une altérité oppositionnelle, voire conflictuelle. Dès la première scène, par exemple, le lecteur/spectateur assiste à la toute première rencontre entre Montcalm et Vaudreuil, les deux rivaux de la pièce, et

¹⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op. cit., p. 116.

¹⁷ Gilles Girard, « Du ludique au tragique. Le théâtre ducharmien », art. cit., p. 46.

ne peut que remarquer le décalage mis en scène entre la langue (en alexandrins) de Montcalm – qui a d’ailleurs le quasi-monopole de la parole – et celle de Vaudreuil, dont le relâchement vient renforcer cette idée de décalage déjà présente dans le fait qu’il ait un temps de parole plus succinct que celui de Montcalm. Au « Allez ailleurs offrir ces services, et vite, ou je vous fais botter le derrière ! » de Vaudreuil succède la réplique, soutenue de Montcalm :

Oui ? Par qui, je vous prie ? Puis-je être un peu narquois ?
Il ne se trouve ici d’hommes servant le Roi
Qui ne doivent respect à des ordres de moi
Je suis leur supérieur et votre commandant¹⁸ [...]

Il est, de plus, significatif que les personnages féminins de la pièce s’adressent à Montcalm sur le même registre langagier que lui et que, lorsque le « [C]anayen » (Rigaud) entre sur scène pour la première fois, celles-ci soient nettement moins prolixes, comme le souligne la didascalie « IL [Rigaud] ENTRE ; ACCUEILLI PAR DES AH INFINIMENT DÉÇUS¹⁹ », comme si cette langue abîmée – « maghanée » dirait Réjean Ducharme – plaçait les personnages dans une sorte de mimétisme, puisque la langue des dialogues et donc de l’écriture même devient essentiellement onomatopéique et orale. On ne citera que la réplique de Rigaud qui suit la didascalie mentionnée : « T’é pas r’cevante le yabl’ ! É-tu gênée par’cequ’y a du mond’ ? Serr’-moé don’ ein p’tit peu. »

L’effet de contraste entre les deux niveaux de langue est ainsi ménagé de telle sorte que l’opposition entre deux mondes et deux cultures paraît évidente, d’autant plus lorsque l’un des protagonistes décide de singer le registre langagier de l’autre, le mettant ainsi à distance. Rigaud, toujours dans le deuxième tableau, se mettra à la hauteur du Français (Montcalm), comme en témoigne le « “enchanté²⁰” », placé entre guillemets, comme pour montrer l’effort de distinction de Rigaud pour « faire français » et se faire comprendre.

¹⁸ *MQP*, « ARRIVÉE DE MONTCALM À MONTRÉAL » [Tableau I] ; *CRILCQ*, p. 5 ; *BAC*, p. 2-3.

¹⁹ *Ibid.*, « UNE RÉCEPTION APRÈS LA VICTOIRE D’OSWÉGO » [Tableau II] ; *CRILCQ*, p. 9 ; *BAC*, p. 7.

²⁰ *Ibid.*, *CRILCQ*, p. 12 ; *BAC*, p. 10.

Mais la langue participe essentiellement de la dualité en ce qu'elle sert le conflit : les représentations interculturelles, marquées du sceau de la relation oppositionnelle, sont ainsi l'objet de duels, de joutes verbales. Dans un conflit avant tout langagier, Rigaud et Montcalm, les deux figures antithétiques de la pièce, s'affrontent quant à la bataille d'Oswégo : Rigaud devient prolixe tandis que Montcalm s'occupe à jouer sur les mots et les effets. Montcalm fait ainsi le récit de la bataille, mais d'une bataille aux contours imprécis, où seuls les effets sur l'auditoire semblent primer : on note, outre l'hypotypose, l'utilisation d'un présent de narration à valeur poétique, qui confère à l'élément convoqué une actualisation et une puissance évocatrice (« ... Les canailles m'ont vu. Les canailles me voient./La peur les fait trembler²¹ »).

Rigaud, quant à lui, et dans une langue tout orale, démonte les effets produits par le discours emphatique de Montcalm en invalidant le bien-fondé et la cohérence de ses propos : il propose ainsi un rapport certes moins structuré et éloquent, mais non moins révélateur du versant officieux de la réalité de la bataille, la victoire tenant d'après lui du hasard et certainement moins des Français que des Canadiens. Ce discours du Canadien offre également une représentation du Français peu élogieuse, le montrant à la fois lâche, précieux (les Français envoient les Canadiens se battre pour eux parce que l'étoffe de leurs « costum's²² » – à noter qu'il n'est pas question d'uniforme, mais de costumes – ne saurait flotter), et mauvais soldat (les Français ne savent même pas reconnaître un des leurs). Mais, et de façon tout à fait intéressante, le fin mot de l'histoire reviendra au Français – à Montcalm – qui tirera son épingle du jeu en déplaçant le propos et en plaçant Rigaud en position de faiblesse, lui reprochant le timbre de sa voix.

L'altérité se fonde donc ici, et d'entrée de jeu, sur l'opposition. Cette mise à distance de l'Autre, du Français en l'occurrence, se retrouve dans le discours du même Rigaud, qui va jusqu'à faire le lien – péjoratif – entre la langue française et la

²¹ *Ibid.*, « UNE RÉCEPTION APRÈS LA VICTOIRE D'OSWÉGO » [Tableau II] ; *CRILCQ*, p. 13 ; *BAC*, p. 11 (nous soulignons).

²² *Idem.*

déformation physique du visage qu'elle entraîne : en désignant explicitement Montcalm, Rigaud déclarera que « C'é irenqu'bon pour parler avec la bouch'en cul d'poule²³ ! » Le rapprochement entre langue et identité est d'ailleurs mis en valeur par une réplique – savoureuse – de Vaudreuil, qui, répondant aux avances grandiloquentes d'une femme tentant de le manipuler (il s'agit de Pénissault), se définira par la négative, en dénonçant l'association douteuse qui rapproche le pays (la France) de sa langue (le français) : « Je ne suis pas poète, moi, je suis canadien²⁴ ! »

Cet effet de contraste entre les deux niveaux de langue se voit néanmoins perturbé par les femmes qui jouent de tous les registres de la langue pour arriver à leurs fins : ainsi, dans un même discours, la langue peut osciller entre la correction la plus soignée et l'oralité la plus relâchée. C'est le cas de Péan qui, s'adressant à son amant Bigot, le met à la porte de chez lui – et non de chez elle – (« Ite missa est ! Je ne peux plus te voir !!! Sacre ton camp²⁵ !! »), mêle ici un latin des plus macaroniques, un français correct, et ce que l'on pourrait aujourd'hui appeler, non sans quelque anachronisme, un « québécisme ». Cette perturbation du conflit bipolaire se trouve également dans la présence d'un troisième paradigme linguistique, l'anglais, qui vient interférer dans la relation bilatérale²⁶ : c'est ainsi que, suite à la révolte des femmes²⁷, le personnage le plus authentiquement canadien, Rigaud, fait dans le bilinguisme, en ayant recours à l'anglais. On notera toutefois que, même en anglais, Rigaud reste grossier puisque, se réveillant (à moitié soûl) après avoir été assommé par les femmes, il jure en anglais : « Shut up ! I want to sleep, understand²⁸ ? »

²³ *Ibid.*, « SUR LE CHAMP DE BATAILLE DE CARILLON (LOIN) » ; [Tableau XIII] *CRILCQ*, p. 84 ; [Tableau XII], *BAC*, p. 72.

²⁴ *Ibid.*, « CHEZ PÉNISSAULT » [Tableau VII] ; *CRILCQ*, p. 43 ; *BAC*, p. 41.

²⁵ *Ibid.*, « RÉCEPTION AU PALAIS DE L'INTENDANCE » [Tableau VIII] ; *CRILCQ*, p. 47 ; *BAC*, p. 44.

²⁶ Notons cependant qu'aucun patronyme anglais n'est cité dans la pièce : aucun personnage ne vient en effet incarner « l'ennemi », comme si le sujet même de la pièce était subverti, et les attentes du lecteur/spectateur déjouées.

²⁷ *Ibid.*, « LA RÉVOLTE GRANDILOQUENTE DES FEMMES AVANT CARILLON » ; [Tableau XIII] *CRILCQ*, p. 70-82 ; [Tableau XII], *BAC*, p. 64-70.

²⁸ *Ibid.*, « LA RÉVOLTE GRANDILOQUENTE DES FEMMES AVANT CARILLON » ; [Tableau XIII] *CRILCQ*, p. 82 ; [Tableau XII] *BAC*, p. 70.

À partir de cette scène, Rigaud devient ouvertement bilingue ; ce tableau prend dès lors une valeur programmatique en ce qu'il annonce l'issue, tant de la fable que de son référent (la victoire des Anglais). Les phrases en français puis en anglais se succèdent ainsi à l'intérieur d'un même discours, comme le montre le récit d'une autre bataille, celle de Carillon, que fait Rigaud à Lévis :

Where is Montcalm ? Où's'qu'i'é ? I want to talk to him ! J'ai quèqu'chose à gui dir' ! J'en ai plein mon cass' de lui ! My hat is full ! I'va manger mon poing su'a gueul' ! He will eat my fist, under-stand ? J'su' tanné d'lui ! I am tired of him²⁹ !

Rigaud se fera même polyglotte lorsqu'il s'empressera de mettre bout à bout dans une même phrase des clichés langagiers empruntés à différentes langues, comme pour mieux montrer la relativité de la relation bipolaire : « That's enough ! C'é trop ! Vinceremos ! Olé³⁰ ! », procédé auquel Réjean Ducharme a fréquemment recours, notamment dans ses romans, que l'on songe au « Vaya con Dios my dear Fraulein³¹ ».

Duos-duels en scène

Néanmoins, cette relativisation de la bipolarité linguistique n'est que partielle puisque, à y regarder de plus près, la dualité régit, à bien des égards, la structure même de la pièce. L'altérité oppositionnelle – voire polémique – mise en scène ici est d'autant plus remarquable que du modèle actantiel à la fable, et jusqu'à la structure dramatique, tout se passe comme si le double constituait la clé de voûte de l'écriture de Réjean Ducharme dans cette pièce. Le modèle actantiel³², assez simple, met ainsi en opposition un sujet (Montcalm), un objet (la guerre contre les Anglais et surtout la possession du Canada), un opposant (Vaudreuil) et un adjuvant (Lévis), les figures

²⁹ *Ibid.*, « SUR LE CHAMP DE BATAILLE DE CARILLON (LOIN) » ; [Tableau XIV] *CRILCQ*, p. 84 ; [Tableau XIII] *BAC*, p. 72.

³⁰ *Idem.*

³¹ *AA*, p. 57.

³² Nous nous référons ici au modèle « actantiel » tel que défini par Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre I* (*op. cit.*, p. 37), et qui fait référence au modèle proposé par Greimas dans *Sémantique structurale*. Voir Algirdas Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.

féminines se faisant tantôt adjuvant (dans le conflit contre Vaudreuil), tantôt opposant (par rapport à la guerre).

À cette dualité déjà présente dans la fable s'ajoute une autre manifestation du double puisque chacun des personnages de la pièce est presque toujours présenté dans son rapport avec un autre, en comparaison avec un autre ou avec un groupe de personnages : dès la liste des personnages en effet, cette omniprésence du double semble notable. Dans un jeu d'oppositions et de rapprochements, les personnages apparaissent ainsi tantôt en couples – plus ou moins officiels d'ailleurs – (Marie-Louise/Vaudreuil, Péan/Bigot, Pénissault/Lévis, Beaubassin/Montcalm), tantôt en opposition. On note d'ailleurs la bipartition sexuelle qui place les femmes après les hommes et, d'une manière tout à fait sexiste, présente les femmes seulement dans leur relation aux hommes (« épouse de... », « maîtresse de... », « favorite de³³ ... », etc.).

S'ajoutent à cette distinction d'autres différenciations intéressantes : les hommes, dans cette présentation des personnages, sont comparés entre eux, de façon implicite, selon leur taille et leur poids (« petit », « grand », « gros » et « mince »). Les femmes, quant à elles, sont mises en rapport les unes avec les autres au moyen de comparatifs, Barantes et Beaubassin étant chacune « plus jeune et plus belle... » qu'une autre. Notons toutefois que le personnage de Marie-Louise fait exception dans le tableau féminin puisque, en plus d'être la seule nommée par son prénom, elle reste l'unique personnage féminin à être décrite de la même façon que le sont les personnages masculins. Figure charnière entre les personnages masculins et féminins, cette « épine sans rose » se voit donc attribuer une description à mi-chemin entre celles des hommes et celle des femmes, puisque sa première caractérisation consiste en réalité en une féminisation du syntagme introductif réservé aux hommes (« petite, vieille et grosse »), tandis que la deuxième renvoie à la position maritale attribuée uniquement aux femmes. À cette exception près, la présentation des personnages paraît tout de même parfaitement symétrique puisqu'aux cinq personnages masculins

³³ *MQP*, « LES PERSONNAGES » ; *CRILCQ*, p. 2 ; *BAC*, p. i.

correspondent les cinq personnages féminins.

Cette symétrie entre également en ligne de compte en ce que les personnages fonctionnent surtout en couples, et qu'à ces couples sont généralement associées des idées : des femmes aux hommes, du matriarcat à la misogynie, du dominant au dominé, du Canadien au Français, autant de couples antithétiques mis en parallèle dans un jeu spéculaire des plus riches. Ainsi, à la misogynie apparente de Montcalm³⁴, correspond, dans un jeu de miroirs assez manichéen, la figure matriarcale de Marie-Louise qui, possédant les caractéristiques de la mère-femme « forte et ambitieuse », unissant « la règle de l'institutrice et la matraque du policier », apparaît davantage comme une « structure sociale³⁵ » que comme une femme à proprement parler.

Le rapport dominant/dominé, que nous avons déjà pu étudier dans la relation langagière, met également en parallèle certains couples : de la relation Péan/Bigot³⁶ à la relation Vaudreuil/Marie-Louise³⁷ (les relations les plus significatives à ce sujet), l'homme y apparaît toujours en position de faiblesse, soumis aux caprices féminins

³⁴ Voir notamment le dialogue savoureusement misogyne entre Montcalm et Lévis (« MONTCALM MALADE » ; [Tableau XII], *CRILCQ*, p. 66-69 ; [Tableau XI], *BAC*, p. 60-63), ainsi que la réplique de Montcalm (à Marie-Louise) :

Tu es une obstineuse, une maîtresse en gueule;
Tu n'es rien que cela et tu n'es pas la seule.
J'en ai connu des cents, des femmes comme toi.
Le genre énergumène est, plus que tu ne crois,
Répandu, populaire, affirmé, féminin.

MQP, « CHEZ VAUDREUIL » ; [Tableau XVI] *CRILCQ*, p. 94 ; [Tableau XV], *BAC*, p. 81.

³⁵ Laurent Mailhot, « Le théâtre de Réjean Ducharme », art. cit., p. 152.

³⁶ Pour houleuse qu'elle soit, cette relation vient illustrer le pouvoir de domination exercé par les femmes puisque, au tableau VIII, Bigot se fera chasser de chez lui par sa maîtresse. Voir *MQP*, « RÉCEPTION AU PALAIS DE L'INTENDANCE » [Tableau VIII] ; *CRILCQ*, p. 47 ; *BAC*, p. 44.

³⁷ De nombreux tableaux de la pièce accusent là encore la soumission d'un homme à une femme, comme en témoigne notamment le « Je dis toujours à tous ce que tu dis de dire » de Vaudreuil, qui revient comme un leitmotiv tout au long de la pièce. Un autre exemple, tout aussi éclairant, se trouve dans la scène de rédaction de la fausse lettre pour Montcalm, dans laquelle cette soumission paraît manifeste (« CHEZ VAUDREUIL » ; [Tableau X] *CRILCQ*, p. 57-61 ; « MONTCALM », [Tableau IX], *BAC*, p. 50-51 et p. 54-55). Nous l'avons déjà signalé, c'est précisément ce tableau qui distingue les deux états de la pièce.

sur lesquels il ne semble avoir aucun ascendant. Pour ce qui est du couple Canadien/Français, il repose lui aussi sur un jeu d'antithèses, comme en témoigne le discours de Péan, la « leader des “belles” », qui entend mener le mouvement féminin³⁸, et qui fonde son argumentation sur une série d'oppositions symétriques entre la France et le Canada : à l'« incivilité des [C]anadiens³⁹ » est préférée l'élégance française, à la « mélasse » canadienne le « homard » français, à l'étoffe rugueuse, la « soie », et ainsi de suite⁴⁰...

La dualité touche également une autre catégorie textuelle de la pièce, l'objet⁴¹ : souvent associé à un personnage en particulier, chaque objet possède une réelle valeur identitaire puisque sa mention en didascalie vient annoncer, avant même l'acte de parole, quel personnage va parler. Ainsi, par synecdoque identifiante, chaque personnage possède son objet distinctif, l'objet venant en quelque sorte résumer un trait de caractère ou un vice. Lévis apparaît toujours sur scène avec des drapeaux qu'il ne cesse d'enflammer ; Montcalm (le lâche) sort une épée de plus en plus ébréchée à chaque fois qu'il dégaine ; Bigot, le « prévaricateur », ne sort jamais sans son « vaporisateur » de parfum, Rigaud, jamais sans sa bouteille ; Marie-Louise est annoncée par une « sonnette agressive », etc.

En outre, cette symétrie structurante est à l'œuvre dans la répartition scénique du texte puisque, à maintes reprises, des scènes se répondent. Du point de vue de la

³⁸ Comme son titre l'indique assez, un tableau entier est consacré à « LA RÉVOLTE GRANDILOQUENTE DES FEMMES AVANT CARILLON » ([Tableau XIII] *CRILCQ*, p. 70-82 ; [Tableau XII] *BAC*, p. 64-70). Malgré la différence paginale apparente, ces deux tableaux sont identiques d'une version à l'autre, du point de vue de la répartition de la matière dialogique et didascalique ; l'état du texte du *CRILCQ*, nous l'avons noté précédemment, contient en effet un problème de pagination étant donné que la numérotation passe de la page 73 à la page 78, sans que l'intégralité du texte ne soit pour autant remise en question.

³⁹ *MQP*, « UNE RÉCEPTION APRÈS LA VICTOIRE D'OSWÉGO » [Tableau II] ; *CRILCQ*, p. 9 ; *BAC*, p. 7.

⁴⁰ Nous renvoyons le lecteur au tableau intitulé « LA RÉVOLTE GRANDILOQUENTE DES FEMMES AVANT CARILLON » (*ibid.*).

⁴¹ Pour Umberto Eco, l'objet de théâtre est « un texte » à part entière, comme le précise Anne Ubersfeld dans son article « Pédagogie du fait théâtral », publié dans André Helbo *et al.* (dir.), *Théâtre : modes d'approche*, Bruxelles, Méridiens Klincksieck/Labor, 1987, p. 176.

répartition paginale des tableaux (le dramaturge a en effet préféré une division en tableaux au traditionnel découpage en actes et en scènes), on remarquera simplement que tous les tableaux possèdent peu ou prou un nombre identique de pages, la moyenne avoisinant les quatre pages. Néanmoins, et à rebours de la structure traditionnelle en tableaux dans laquelle, selon Patrice Pavis, le tableau constitue « une unité thématique et non actantielle » et, au contraire de l'acte qui est « fonction d'un découpage narratologique strict, [...] un anneau dans la chaîne actantielle », le tableau « est une surface beaucoup plus vaste et aux contours imprécis⁴² », la structure en tableaux chez Réjean Ducharme témoigne d'un souci chronologique puisque, de façon diachronique, la pièce débute avec l'« ARRIVÉE DE MONTCALM À MONTRÉAL » et se clôt sur « LA MORT DE MONTCALM, LE 13 SEPTEMBRE 1759 ».

Mais, et pour revenir plus expressément sur les échos entre les tableaux, les jeux de miroirs paraissent nombreux, tant entre les tableaux qu'au sein même de ceux-ci. Ainsi, à l'intérieur d'un tableau sont ménagés des effets de symétrie, comme c'est le cas, dans le deuxième (« UNE RÉCEPTION APRÈS LA VICTOIRE D'OSWÉGO »), où deux séries d'entrées de personnages paraissent mises en contraste. Barantes et Pénissault voient ainsi arriver sur scène Rigaud et Lévis (le premier, mal accueilli, le second, guère mieux), pour voir ensuite entrer Montcalm puis Vaudreuil. La construction d'une large majorité de tableaux repose également sur un face-à-face ou sur une succession de chassés-croisés laissant rarement plus de deux personnages sur scène⁴³, rappelant aussi bien le théâtre moliéresque que la « farce du vaudeville⁴⁴ », en somme, deux des principaux modèles du genre comique.

⁴² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 345-346. Il est également intéressant de noter que le choix du tableau autorise une insistance sur le geste plutôt que sur l'action à proprement parler, permettant également de mettre l'accent sur l'aspect passé de la fable représentée, comme le précise Mireille Losco : « [...] par la mise en exergue du geste, le tableau donne à regarder un passé révolu et exemplaire ». Voir l'article consacré au « Tableau » dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 121-122. Dans ce texte dramatique, il est évident que c'est justement par un excès d'accentuation que l'exemplarité perd de sa vigueur et de son poids moral.

⁴³ Comme c'est le cas au tableau intitulé « MONTCALM CHEZ VAUDREUIL » ([Tableau XI] *CRILCQ*, p. 62-65 ; [Tableau X] *BAC*, p. 52-59), où l'on voit tantôt Vaudreuil

Ces effets de miroir sont également manifestes entre les tableaux puisque, à bien des égards, des situations se répondent : à la lettre de l'oncle de Montcalm, ridicule, succède par exemple la fausse lettre de Vaudreuil⁴⁵, et à une scène féminine (celle de « LA RÉVOLTE GRANDILOQUENTE DES FEMMES AVANT CARILLON »), répond son pendant masculin (la « CONFÉRENCE AU SOMMET »). Par conséquent, le renversement de situation apparaît comme le procédé idoine pour cette pratique du double diffusée à tous les niveaux du texte dramatique, y compris dans la fable. C'est ainsi que Montcalm, triomphant lorsqu'il entre pour la première fois chez Vaudreuil, se voit rapidement contraint d'obéir à son rival et mis en position de faiblesse, comme l'indique de façon plus qu'explicite la didascalie : « [IL] TOMBE ASSIS PAR TERRE⁴⁶ [...] ».

De l'Autre au Même

La dualité ne saurait toutefois toucher que la seule facture de la pièce ; cette présence du double affecte jusqu'à la lecture même du *Marquis qui perdit* et de son discours car, comme le rappelle Anne Ubersfeld, le théâtre est le lieu de la « double énonciation⁴⁷ » et, dans le discours du personnage, se lit en filigrane un autre discours, celui du « je » écrivant. Un deuxième niveau de lecture mérite donc d'être dégagé, qui laisserait entrevoir une prise de position auctoriale. Ainsi, aucune norme, qu'elle soit langagière, culturelle ou idéologique ne semble prévaloir sur une autre : les deux réalités conflictuelles présentées, la canadienne et la française, offrent en effet toutes deux leur lot de clichés et de limites, ce que vient rappeler le traitement subversif dont elles font chacune l'objet.

en compagnie de Montcalm, tantôt Vaudreuil avec Marie-Louise, un personnage sortant, l'autre entrant.

⁴⁴ Gilles Girard, « Du ludique au tragique. Le théâtre ducharmien », art. cit., p. 46.

⁴⁵ Voir les tableaux « MONTCALM » ([Tableau IX] ; *CRILCQ*, p. 53-56 ; *BAC*, p. 50-56), « CHEZ VAUDREUIL » ([Tableau X] *CRILCQ*, p. 57-61) et « MONTCALM CHEZ VAUDREUIL » ([Tableau XI] *CRILCQ*, 62-65 ; [Tableau X], *BAC*, p. 57-59).

⁴⁶ *MQP*, « UNE RÉCEPTION APRÈS LA VICTOIRE D'OSWÉGO » [Tableau II] ; *CRILCQ*, p. 5 ; *BAC*, p. 3.

⁴⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I, op. cit.*, p. 134.

Du point de vue du traitement de l'altérité sur le plan linguistique, chaque norme repose sur des rigidités et des décrets pour le moins figés (le français littéraire apparaissant comme vieilli et loin d'être adapté à la réalité, et la langue canadienne, tout aussi porteuse de clichés), l'absence de prise de position en est donc la conséquence logique. Aucune norme n'est donc privilégiée et toutes deux sont poussées chacune à sa limite et ridiculisées l'une et l'autre par leur proximité. Réjean Ducharme entend ainsi, pour reprendre les termes d'Élisabeth Nardout-Lafarge, « montrer les conformismes que produit l'anticonformisme, [...] rejeter le purisme ainsi que toute forme d'admiration fétichiste pour les curiosités de la langue⁴⁸ ».

Dans une volonté ludique affichée, l'auteur vient par là ridiculiser les deux systèmes (de langue, de culture, d'idéologie) reposant chacun sur des formes figées, des aprioris et des conceptions toutes faites. C'est ainsi que, dans un jeu prenant à rebours un cliché contemporain, Montcalm, que vient d'embrasser « goulûment » Beaubassin (comme le précise la didascalie), s'étonne de l'aspect « baveux » du baiser qu'il vient de recevoir : « Dans les baisers, ici, la bave, c'est inclus⁴⁹ ? », interrogeant ainsi le cliché du « french kiss », dans lequel la « bave » est effectivement incluse. La parodie touche autant le Canada que la France : si, aux yeux de Pénissault (née au Canada), le Canada, n'est que l'« étable » de la France, qu'un pays de « cochons », la France n'a pas le fin mot de l'histoire pour autant puisque, dans un jeu savoureux sur la polysémie du verbe « empirer », pour elle, « ce que fait la France ici s'appelle empirer et non construire un empire⁵⁰ ». Si le Français est arrogant et fier, le Canadien, lui, n'en demeure pas moins un grossier personnage qui n'hésite jamais à profiter de la situation pour pincer les fesses des dames.

La pratique du double utilisée ici par Réjean Ducharme rejoint la formule, déjà citée, de Gilles Girard, celle du « dédoublement déphasé et décanté spécifique à la parodie⁵¹ », la parodie étant avant tout déplacement sémantique, contextuel,

⁴⁸ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, op. cit., p. 285.

⁴⁹ *MQP*, « UNE FÊTE CHEZ BIGOT » [Tableau III] ; *CRILCQ*, p. 24 ; *BAC*, p. 22.

⁵⁰ *Ibid.*, « LES FEMMES APRÈS WILLIAM-HENRY » [Tableau V] ; *CRILCQ*, p. 33 ; *BAC*, p. 31.

⁵¹ Gilles Girard, « Du ludique au tragique. Le théâtre ducharmien », art. cit., p. 46.

introduisant un deuxième niveau de lecture, dans une visée dépréciative. La parodie, arme utilisée essentiellement contre la France, paraît avoir d'autant plus de retentissement qu'elle est mise en rapport, dans un jeu spéculaire, avec une autoparodie des plus cinglantes. L'attitude désinvolte à l'égard de la France, le rejet de la langue et des manières françaises sont également une façon de faire référence au contexte de Réjean Ducharme, celui du Québec de la fin des années 1960, contexte dans lequel on tente d'invalider le recours à la France et aux modèles français.

On pourrait lire en filigrane de ce recours à la France sur le mode parodique une autre parodie, celle de ce Québec qui, en recherche d'une « québécoïté », en vient à refuser son héritage, sans pouvoir toutefois empêcher les clichés et les représentations figées qui sont par ailleurs dénoncés et rejetés. L'entreprise de liquidation ducharmienne s'en prend donc tant à la France et à son « francocentrisme » qu'à la politique identitaire alors en vogue de la « québécoïtude » (ou « québécoïtude⁵² », pour reprendre un néologisme de Mille Milles, le narrateur du *Nez qui voque*) qui prône, entre autres constantes, le joual comme langue littéraire, et s'applique à mettre en lumière leurs conventions respectives et leur arbitraire. Le caractère ostentatoire de la parodie contre le Français (dans toutes ses réactions impulsives, son goût pour les beaux mots, son inconsistance) masque en réalité un autre spectacle : celui de ce Canadien qui apparaît comme un personnage épais – dans toutes les acceptions de ce terme –, buveur et coureur de jupons, ou encore soumis à un matriarcat écrasant auquel il n'ose s'opposer.

Ainsi la parodie fonctionne-t-elle si bien que l'on ne sait plus toujours qui est le parodiant et qui est le parodié. Citons par exemple deux scènes particulièrement évocatrices de cette dualité parodique et critique. Dans un premier tableau, le parodié (ou l'autoparodié), qui n'est autre que Vaudreuil, est mis en scène dans sa relation à Marie-Louise, figure matriarcale par excellence, ce que rappelle son « J'ai mis dix ans à l'élever⁵³ ». Cependant, dès la scène suivante, ce même Vaudreuil se verra

⁵² *NQV*, p. 104.

⁵³ *MQP*, « CHEZ VAUDREUIL » [Tableau X], *CRILCQ*, p. 59 ; « MONTCALM » [Tableau IX], *BAC*, p. 53.

désormais parodiant : il jouera en effet, dans le but de persuader Montcalm de rentrer en France pour le laisser agir à sa guise, sur une représentation clichée du Français en faisant référence au gallocentrisme de son rival, affirmant que « le plus beau coin du monde est un coin de la France⁵⁴ ». Mais le parodiant est lui-même parodié en ce qu'il répète, en bon perroquet, les propos dictés par sa femme. Ainsi, bien souvent dans la pièce, la parodie de l'Autre vient à être discréditée et relativisée par une parodie du Même.

Réjean Ducharme sait ainsi poser sur son propre pays un regard critique éminemment subversif : le Canada catholique et pieux de la fable fait autant l'objet de la parodie que la France de Louis XV, si l'on en croit les représentations particulièrement dysphoriques de ces sociétés qu'offre la pièce. C'est encore une fois Marie-Louise, figure morale de la pièce, qui fait l'objet de l'ironie du dramaturge puisqu'elle « se signe », comme le mentionne la didascalie⁵⁵, reproche aux autres personnages leur manque de foi (manger du « civet » en temps de Carême⁵⁶), mais en fervente croyante venant prêcher la bonne parole, elle n'hésite pourtant pas à rabaisser continuellement son mari, à être « méchante⁵⁷ » et dédaigneuse avec lui.

La parodie et l'autoparodie paraissent ainsi inextricablement liées l'une à l'autre, les deux mondes étant renvoyés dos-à-dos successivement ou simultanément dans un jeu grotesque de face-à-face. Dans cette société de faux-semblants dans laquelle seuls le jeu et l'intérêt personnel semblent primer, et dans laquelle même les plus authentiquement canadiens sont lâches et antipatriotiques (Rigaud fera, comme Pénissault et Vaudreuil, ses valises en laissant un pays en ruines), il n'y a ni gagnant ni perdant. À rebours d'une conception manichéenne, le dramaturge nous offre plutôt

⁵⁴ *Ibid.*, « MONTCALM CHEZ VAUDREUIL » [Tableau XI], *CRILCQ*, p. 63 ; [Tableau X], *BAC*, p. 57.

⁵⁵ *Ibid.*, « CHEZ VAUDREUIL » [Tableau X], *CRILCQ*, p. 57 ; « MONTCALM » [Tableau IX], *BAC*, p. 51.

⁵⁶ *Ibid.*, « UNE RÉCEPTION AU PALAIS DE L'INTENDANCE » [Tableau VIII] ; *CRILCQ*, p. 51 ; *BAC*, p. 48.

⁵⁷ Comme le précise la didascalie (« CHEZ VAUDREUIL » [Tableau X], *CRILCQ*, p. 54 ; « MONTCALM » [Tableau IX], *BAC*, p. 50).

à voir une représentation interculturelle iconoclaste, le soupçon semblant peser autant sur l'Autre que sur le Même.

Ce texte dramatique apparaît ainsi non pas tant comme une diatribe anti-française ou procanadienne que comme la satire de ces deux cultures qui ont fait entrer en ligne de compte un troisième paradigme culturel, l'anglais. Tout se passe comme si, en effet, la question soulevée par Réjean Ducharme ici pouvait se résumer ainsi : comment la colonie passe-t-elle du joug français au joug anglais ? À cet égard, Laurent Mailhot explique le détour parodique adopté par le dramaturge comme suit :

[c]e texte véritablement dramatique comporte une double observation et une contradiction fondamentale : les Français nous aliènent ; isolés, nous ne bougeons pas, nous mourons. Le « ridicule » jeté par *Le Marquis qui perdit* sur les principaux acteurs de la défaite de 1759 – sur Montcalm, Lévis et Vaudreuil autant que sur Bigot et sa cour – est une autre façon de dire, par antiphrase, comme pour conjurer le sort : « Il n'y a rien de grave. »

À la pitié et au mélodrame complaisant Réjean Ducharme a préféré la dure catharsis de la parodie. Le procédé vient d'une admiration déçue ; il est l'envers d'un amour. Ducharme n'en veut pas au marquis d'avoir été ce qu'il a été, mais seulement d'avoir *perdu*.

De même qu'il aime et déteste à la fois le personnage savoureux de Rigaud. C'est finalement leur départ plutôt que leur retour (récent) que Ducharme ne pardonne pas aux Français et aux Canadiens qui leur ressemblent⁵⁸.

⁵⁸ Laurent Mailhot, « Le théâtre de Réjean Ducharme », art. cit., p. 149.

L'ENVERS DU DÉCOR

Héros « maghanés »

La parodie paraît servir un enjeu dépassant la seule farce vaudevillesque en s'attachant, bien plus qu'à une simple dénonciation sur le mode comique des tares françaises, à retourner aux origines mêmes de l'histoire du Canada. En filigrane, le ton se fait donc plus sérieux et l'enjeu de la parodie semble aller au-delà de la simple peinture d'époque (on se rappellera ici du choix du tableau comme découpage scénique). En réalité, en revenant sur cet épisode fâcheux, la parodie semble participer d'une entreprise de dévalorisation et de désacralisation du rôle de la France puisque, en reprenant des noms historiques, elle s'emploie à rejeter ouvertement la faute sur les Français, en les montrant, en les re(-)présentant comme de piètres figures militaires et humaines, les privant par là de toute contribution héroïque.

Mais, comme on a pu le voir, la parodie touche également les Canadiens, les « habitants » déjà bien installés au moment de la fin de la colonisation. Les Français, comme les Canadiens, aux yeux de Ducharme, n'ont en effet, et à rebours de la lecture historiographique de cette période, aucun mérite ni aucune justification pour avoir laissé la colonie aux mains des Anglais. Ces deux formes parodiques paraissent ainsi dirigées essentiellement contre l'Histoire, rationalisée, telle que l'on peut la trouver dans les manuels scolaires. Car si cet épisode ne fait pas partie intégrante de l'Histoire nationale glorieuse, contrairement à la révolte des patriotes de 1837-1838, pour ne citer que cet exemple, il est présenté par les historiens de telle sorte que les soldats paraissent s'être battus jusqu'à la dernière heure pour conserver la colonie hors de portée anglaise.

Malgré une fidélité indéniable à l'égard de l'onomastique, de la toponymie jusqu'à la datation des batailles – fidélité qui témoigne d'une lecture particulièrement documentée et minutieuse –, certains détails de l'Histoire sont délibérément occultés dans la réécriture ducharmienne⁵⁹. L'auteur fait ainsi mourir Montcalm quatre jours

⁵⁹ Notons à ce titre que malgré la fidélité patronymique envers les personnages historiques canadiens et français, à aucun moment cependant, le dramaturge ne mentionne de noms

avant la date attestée (Montcalm est mort le 17 septembre 1759, non le 13⁶⁰), le fait « octogénaire » alors qu'il est censé n'être âgé que de quarante-sept ans en 1759. Lévis, qui paraît être le personnage le plus âgé, sénile et hystérique, doit être, si l'on en croit sa biographie, plus jeune que Montcalm. Selon une association d'idées des plus théâtrales, la vieillesse est un prétexte pour mieux montrer encore l'aspect mortifère, moribond et suranné que donne l'Histoire à ces hommes.

Enfermés dans des livres, dans des représentations schématiques ou encore dans des querelles d'historiens (à savoir lequel des deux, de Montcalm ou de Vaudreuil, s'est montré le plus héroïque), ces personnages historiques sont soit oubliés, soit placés sur un piédestal et idéalisés. Ce dont Réjean Ducharme semble vouloir nous faire prendre conscience en choisissant de ne prendre parti ni pour Montcalm ni pour Vaudreuil, c'est bien que la lecture à posteriori de l'histoire n'est jamais qu'une lecture subjective, orientée (par les siècles, les idéologies, mais aussi par les modes) et toujours partielle – et partiale. Aussi, pour rester dans la logique du dramaturge, tout discours, quel qu'il soit, peut avoir droit de cité puisque, par définition, il s'avère incomplet et arbitraire. Le dramaturge peut bien jouer alors sur la traditionnelle nostalgie qui entoure cette période douloureuse sur le mode parodique et satirique, priver Montcalm d'une fin décente, le dépouiller (au sens fort du terme) de son attirail honorifique (c'est bien ce dont il est question lorsque Lévis retire le drapeau recouvrant la dépouille du Marquis⁶¹), et le laisser seul devant la mort.

En le montrant également soucieux de son image, uniquement préoccupé des grands discours mais peu prompt à l'héroïsme, l'auteur fait de Montcalm un personnage ridicule, un pantin sans honneur ni conscience patriotique, réduit par exemple à son goût pour le détail vestimentaire, détail qui prend autant d'importance que le haut fait militaire raconté : « [...] mon habit de major/Était d'un bleu très pâle

anglais : ni de général Wolfe, de Amherst ou de Murray, comme si l'essentiel de l'Histoire s'était joué entre les cousins.

⁶⁰ Voir le dernier tableau, « LA MORT DE MONTCALM, LE 13 SEPTEMBRE 1759 » ([Tableau XIX], *CRILCQ*, p. 107-110 ; [Tableau XVIII], *BAC*, p. 93-96), dont le titre, fort ironique, met en valeur ce détournement significatif de la vérité historique.

⁶¹ *MQP*, « LA MORT DE MONTCALM, LE 13 SEPTEMBRE 1759 » ; [Tableau XIX], *CRILCQ*, p. 110 ; [Tableau XVIII], *BAC*, p. 96.

et me moulaît le corps⁶² ». D'une même veine parodique, la lettre envoyée par l'abbé de Bernis au Marquis témoigne de ce souci de déshistoricisation et de dédramatisation. Elle jette le ridicule tant sur Montcalm que sur l'auteur du courrier lui-même. En effet, l'absence de questions relatives aux batailles et à la situation militaire, le caractère grotesque de la préoccupation de l'Abbé (une dizaine de syntagmes se rapporte au régime alimentaire et à l'embonpoint de Montcalm), auxquels s'ajoutent les clichés français sur le Canada (« Iroquois » rime ainsi avec « carquois⁶³ »), contribuent à faire des deux personnages des figures farcesques.

Cette déshéroïsation⁶⁴ de Montcalm, qui passe également par un « maghanage » généalogique (à en croire la présentation burlesque du lignage du Marquis, dans laquelle « Charles VII » rime avec « débarbouillette » et « toilette⁶⁵ »), et militaire (Montcalm est toujours absent du champ de bataille), serait dès lors à lire moins comme un pamphlet antifrançais que comme la manifestation iconoclaste d'un point de vue historique refusant de lire un souvenir peu glorieux sous les paradigmes du pathos. Réjean Ducharme s'en prend ainsi dans cette pièce au caractère écrasant et séculaire d'une société hantée par les grands noms (qu'ils soient historiques ou littéraires⁶⁶) et, s'il ne rejette pas forcément les faits historiques en tant que tels, il refuse toutefois de les ériger en références incontournables.

⁶² *Ibid.*, « UNE RÉCEPTION APRÈS LA VICTOIRE D'OSWÉGO » [Tableau II] ; *CRILCQ*, p. 12 ; *BAC*, p. 10.

⁶³ Seule la version du *CRILCQ* opère un tel rapprochement, qui n'a pas été conservé dans l'état génétique de *BAC*. Voir « MONTCALM » [Tableau IX], *CRILCQ*, p. 54.

⁶⁴ Lolita Boudreault résume cette déshéroïsation, dont Montcalm n'est d'ailleurs pas le seul à faire les frais, en ces termes : « Les héros du *Marquis* n'ont d'héroïque que le personnage historique qui leur sert de prête-nom ». Voir Lolita Boudreault, « Préhistoire d'un théâtre postdaté », art. cit., p. 84.

⁶⁵ *MQP*, « ARRIVÉE DE MONTCALM À MONTRÉAL » [Tableau I] ; *CRILCQ*, p. 4 ; *BAC*, p. 2.

⁶⁶ On mentionnera ici la référence parodique à la dramaturgie classique française qui joue des clins d'œil et des citations tronquées avec, notamment, une fausse attribution : Montcalm recommandera ainsi la lecture de *Britannicus* en l'attribuant délibérément à Corneille (« Lisez “Britannicus” ! Connaissez-vous Corneille ? »), qu'il fait d'ailleurs naître à « Montpellier » plutôt qu'à Rouen. Voir le tableau « CHEZ VAUDREUIL » ([Tableau XVI], *CRILCQ*, p. 95 ; [Tableau XV], *BAC*, p. 81). Une véritable autotextualité se dessine en filigrane de la pièce qui, en plus de reprendre l'association douteuse déjà présente dans le *Cid*

Dans *Le marquis qui perdit*, Réjean Ducharme ne refait pas l'Histoire, il la banalise, il la dépoussière en la privant de son caractère canonisant, il la décontextualise, l'« anecdotise » en en proposant une vision moins policée, mettant sur un même pied le haut fait et le fait divers. On comprend mieux dès lors l'enjeu d'une telle entreprise de déshistoricisation qui vise essentiellement à déstabiliser l'apriori que l'on a volontiers sur l'Histoire comme progrès dialectique et vectorisé. Là où le positivisme historique dialectise même les événements les plus désastreux en les inscrivant dans une perspective ascendante, Réjean Ducharme, à contrario, réinvestit cet épisode volontiers occulté au profit d'autres plus glorieux, montrant ainsi l'impossibilité d'un tel progrès. Il s'agit, à travers cette réécriture de l'Histoire, de montrer l'absence de tout recours au progrès de l'Histoire, qui plus est à propos d'un épisode qui, quelle que soit la focale adoptée (celle du littérateur ou celle de l'historien), restera toujours un échec.

Bien plus, l'image d'une Histoire construite en termes de causes et d'effets est mise à mal par l'impression d'aléatoire qui ramène tout événement au concours de circonstances. Loin de toute conscience historique, les personnages agissent au gré de leurs plus basses intentions : aussi le destin de la colonie est-il expliqué par les aléas d'une relation amoureuse. Bigot, dénué de conscience patriotique, préfère réduire la colonie à la misère pour le bonheur d'une femme et pour son bien-être personnel plutôt que de contribuer au salut du Canada⁶⁷. Par ailleurs, le choix de la structure en tableaux est tout à fait révélateur de cette volonté de dédramatiser l'Histoire, en ce que le dramaturge ne se focalise plus sur une crise, mais choisit plutôt de décomposer une durée en proposant des fragments d'un temps discontinu. L'accent est mis non

maghané sur le patronyme du dramaturge (qui devient l'oiseau), fait signe vers le premier texte dramatique de Réjean Ducharme.

⁶⁷ Le troisième tableau de la pièce montre ainsi Bigot d'une extrême cruauté et d'un égocentrisme sans précédent. Il déclare ainsi à Péan, sa maîtresse :

Je fais pourrir la viande; arroser les biscuits ;
Les ravitaillements sont retardés, remis ;
Des colons décharnés, j'ai confisqué le riz ;
La solde de l'armée est réduite à demie !
Que demander de plus, mon amour, mon amie ?

MQP, « UNE FÊTE CHEZ BIGOT », Tableau III, *CRILCQ*, p. 18 ; *BAC*, p. 16.

plus sur l'action ou sur le long développement, mais sur les ruptures mêmes de l'action, sur les marges des grandes lignes historiques, sur le quotidien d'une époque.

En somme, ce que semble vouloir nous faire comprendre le dramaturge, c'est bien que les « prévaricateurs⁶⁸ », pour reprendre ce substantif vieilli, ne sont pas le lot de notre seul monde contemporain mais restent des réalités que même les faits les plus héroïques ne doivent pas faire oublier. De même que les éclats de la parodie ne doivent pas faire oublier les faits, c'est-à-dire les batailles, les vies offertes et les actes de bravoure, de même l'histoire, comme discipline, ne doit pas oblitérer pour autant le caractère aléatoire de tout événement. En réalité, Réjean Ducharme accuse, par ce « maghanage » de sa propre histoire, le paradoxe d'une identité qui, en 1970, se veut libérée de tout héritage et de toute filiation, mais qui ne peut s'empêcher de mentionner une origine idéalisée, une sorte d'âge d'or correspondant à la période prébritannique et donc à la « domination française ». Ce qui est ici montré du doigt, c'est donc bien à la fois le recours inéluctable à la France, à ce « cousin éloigné⁶⁹ » (recours qui est à l'origine de l'idéologie de la survivance⁷⁰) et le désir d'émancipation identitaire et culturelle qui implique nécessairement un refus de la dépendance et de la référentialité.

⁶⁸ On trouve le substantif « prévarication » dans la bouche de Pénissault, qui parle d'ailleurs de son mari et de celui de Péan en des termes bien peu élogieux : « Certes. Pénissault et Péan sont séniles et affreux mais leur prévarication les fait rouler sur l'or et ils ne manquent pas de distinction ». Voir « UNE RÉCEPTION APRÈS LA VICTOIRE D'OSWÉGO » [Tableau II] ; *CRILCQ*, p. 8 ; *BAC*, p. 6.

⁶⁹ Voir à ce propos le monologue de Lévis sur les « canayens », truffé de clichés et d'aprioris sur le Canada :

Il faut flatter ces fous, se dire leur égal
Leur cousin éloigné par un petit peu d'eau [...] vous attendez des fêtes,
Des baisers, des bravos, on vous lance à la tête
Le Christ et son Église, étole, hostie, burette,
En vous administrant cent vilains sacrements.

MQP, « SUR LE CHAMP DE BATAILLE DE CARILLON (LOIN) » ; [Tableau XIV], *CRILCQ*, p. 85 ; [Tableau XIII], *BAC*, p. 73.

⁷⁰ Laurent Mailhot, en 1970, voyait d'ailleurs en Rigaud le personnage de la survivance : « Drôle et agile comme un singe, fier de ses calembours, fataliste et pragmatique, il se prépare à la survivance en tâtant du bilinguisme et des livres sterling » (« Le théâtre de Réjean Ducharme », art. cit., p. 152).

De l'Histoire à l'histoire

Le paradoxe de l'écriture ducharmienne consiste ici à se jouer de l'Histoire en même temps qu'elle la convoque : le travail de dévaluation historique auquel se livre l'écrivain dans ce texte se double en effet d'une omniprésence du fait historique et de son discours. Montcalm, dans un clin d'œil particulièrement savoureux aux historiens, s'adressera ainsi à la postérité en se prenant pour le nouveau Messie et, faisant allusion à la propension « canonisante » de la lecture historique, proclamera : « Historiens, en avant : débouchez vos stylos/Ouvrez les yeux, peuchère! À l'égout, les romans :/Qu'on écrive au plus tôt mon Ancien Testament⁷¹. » Ce discours, explicitement désinvolte, fait allusion au devoir de mémoire qui, en tant que concept séculaire, fige la société dans une position passéiste, de même qu'il dissimule, derrière les traits héroïques et les grandes figures, une réalité moins glorieuse. Cette satire antihistorique, au mépris de la réalité, ne donne délibérément aucun renseignement sur les faits, et prend tous les traits d'un règlement de comptes « avec l'enseignement classique perpétuant une forme de colonialisme français⁷² ».

Stigmatisant cette prépondérance aliénante puisque essentiellement fétichiste et mortifère, le discours sur l'Histoire ne peut donc se faire que sur un mode parodique et désacralisant. La défaite de 1759 tient par conséquent chez Réjean Ducharme du seul ressort des individus et, comme vient le rappeler le double jeu des personnages féminins, la guerre ne peut qu'être perdue d'avance, les femmes n'étant préoccupées que par leur bien-être social et leur confort matériel. Pénissault jouera ainsi de son pouvoir fiduciaire pour payer la défaite militaire (elle tentera de soudoyer Montcalm en le mettant en garde contre son rival⁷³), et toutes les femmes, menées par Péan, useront de la force pour convaincre les hommes de perdre cette guerre⁷⁴. Le besoin de mémoire et de héros, caractéristique de nos sociétés du souvenir (la devise

⁷¹ Ce discours délectable est à retrouver au tableau intitulé « LES FEMMES APRÈS WILLIAM-HENRY » ([Tableau V] ; *CRILCQ*, p. 30 ; *BAC*, p. 28).

⁷² Dominique Lafon, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la *tag* », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, *op. cit.*, p. 99.

⁷³ *MQP*, « CHEZ PÉNISSAULT » [Tableau VII] ; *CRILCQ*, p. 42-43 ; *BAC*, p. 39-41.

⁷⁴ *Ibid.*, « LA RÉVOLTE GRANDILOQUENTE DES FEMMES AVANT CARILLON » ; [Tableau XIII], *CRILCQ*, p. 70-82 ; [Tableau XII], *BAC*, p. 64-70.

du Québec vient rappeler ce besoin), est ainsi mis en scène de façon grotesque dans un discours sur l'Histoire et la pérennité, comme en témoigne une réplique du monologue de Lévis : « [...] que l'on me fonde en bronze, et que l'on m'ait juché/Sur un socle géant pas très loin d'un marché⁷⁵ », la précision toponymique venant annuler l'effet grandiose et édifiant de la statuaire. Ce discours sur l'Histoire, en filigrane de l'histoire, celle de la pièce, participe d'une volonté de désacraliser un référent historique parmi les plus signifiants, permettant une relecture de cette période charnière par le biais du théâtre.

Le ton peut donc bien se faire satirique, éminemment corrosif et outrancier, les figures historiques n'apparaissant plus que comme des êtres de papier, des personnages théâtraux et donc illusoire, invraisemblables. Loin de contribuer à les édifier, la satire théâtrale qui est ici en jeu les re-présente, les présente à nouveau, mais sous des traits plus humains, presque trop humains, allant à l'encontre de l'imaginaire qui entoure traditionnellement ces figures historiques. À rebours des principes érigés par le classicisme français, du vraisemblable à ce que l'on appellerait aujourd'hui le « politiquement correct », mais également à contre-sens tant de la réalité historique que des grands récits, le théâtre que propose Réjean Ducharme ici nous laisse entrevoir la position du dramaturge tant sur la question historique que sur la question générique.

[L]'acte théâtral est mimétique : non qu'il livre le réel (comment le pourrait-il, alors que tous les modes d'expression dont nous disposons sont inajustables au monde, par pléthore ou par infirmité de sens ?), mais il le re-présente et il le re-produit, activement et concrètement, dans un espace et un temps singuliers⁷⁶.

Car on assiste bien ici, pour reprendre la terminologie de Gilles Girard, à une véritable « relecture à la fois amère et folâtre des dernières pages de l'histoire de la Nouvelle-France⁷⁷ », « amère » en ce qu'elle vient remplir l'espace occulté par le discours historisant et édifiant, et « folâtre » en ce que cette relecture de la défaite de

⁷⁵ *Ibid.*, « SUR LE CHAMP DE BATAILLE DE CARILLON (LOIN) » ; [Tableau XIV], *CRILCQ*, p. 85 ; [Tableau XIII], *BAC*, p. 73.

⁷⁶ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, p. 19.

⁷⁷ Gilles Girard, « Du ludique au tragique. Le théâtre ducharmien », art. cit., p. 46.

1759 a lieu dans un contexte grotesque, tenant de la farce et du vaudeville. Condamnés à ne constituer que de piètres personnages théâtraux, les grands noms de cette période perdent sous la plume de Réjean Ducharme leur auréole héroïque et historique pour ne ressembler qu'à des masques (c'est là, comme le rappelle Robert Abirached, l'étymologie de *persona* qui signifie « masque » en grec⁷⁸), caricaturaux, l'outrance et la grossièreté des traits n'étant que le résultat logique d'une volonté de désacralisation⁷⁹. A donc lieu ici une sorte de mise en abyme de la *persona*, puisque le personnage, autant que l'acteur qui le campe, sont mis à distance au moyen de la satire :

Persona, d'abord, c'est le masque. Voilà qui témoigne, à l'origine, d'une pratique théâtrale passée de Grèce à Rome et retrouvée aux XVI^e et XVII^e siècles, par exemple, dans les divertissements élisabéthains et dans la commedia dell'arte : oublié et s'oubliant derrière son personnage, l'acteur perd alors son identité pour devenir tout entier comme un idéogramme en mouvement ; son masque, beaucoup plus qu'un emblème d'illusion, s'offre au spectateur pour le signe d'une réalité différente de la vie quotidienne, débridée jusqu'à la grimace dans la comédie⁸⁰ [...].

⁷⁸ Robert Abirached, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁹ C'est justement cette outrance qui fut reprochée au dramaturge, tant par ses commentateurs journalistiques (Adrien Gruslin souligne, entre autres constantes, la « démesure » de l'entreprise, dans sa recension critique intitulée « Quand Réjean Ducharme fait un pied-de-nez à l'histoire », art. cit.) que par les critiques qui se sont attelés à l'analyse de sa production. Gilles Girard explique ainsi l'échec relatif de cette pièce en soulignant que « [l']outrance dans la typification des personnages entraîne une réduction certaine dans l'efficacité dramatique » (voir Gilles Girard, « Du ludique au tragique. Le théâtre ducharmien », art. cit., p. 46), ce que vient également suggérer Laurent (« Le théâtre de Réjean Ducharme », qui lit le manque d'entrain de la critique à la lumière d'un « comique ici [...] ou gommé, uniforme, ou trop appuyé [...], figé » (voir Laurent Mailhot, « Le théâtre de Réjean Ducharme », art. cit., p. 154). Lolita Boudreault, elle, se demandera si « l'accusation ducharmienne ne développe [...] pas un plaidoyer trop appuyé par le geste [...] » (voir Lolita Boudreault, « Préhistoire d'un théâtre postdaté », art. cit., p. 85). Enfin, sur ce point, Alain Pontaut rejoindra ce consensus critique, quoique de manière plus dépréciative encore, qualifiant ce texte dramatique de « mauvais ballet de marionnettes », ou encore de « brouillon de caricature historique exprimé[e] en alexandrins compassés qui, au lieu de véhiculer le rire, empêchent l'échange en l'enfermant dans un carcan » (voir Alain Pontaut, *Dictionnaire critique du théâtre québécois*, *op. cit.*, p. 46), tandis que Dominique Lafon, tout aussi critique, y verra davantage le résultat d'une absence de construction qui ne laisserait plus, dès lors, que la place pour les seuls « calembours et [les] scènes de beuverie » (voir Dominique Lafon, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la *tag* », dans Pierre-Louis Vaillancourt [dir.], *Paysages de Réjean Ducharme*, *op. cit.*, p. 104).

⁸⁰ Robert Abirached, *ibid.*

Privant les patronymes de toute épaisseur héroïque, dissolvant le personnage historique présenté traditionnellement comme un bloc en en montrant les multiples facettes, Réjean Ducharme fait donc ici état d'une vision éminemment satirique⁸¹. Les personnages sont ainsi caricaturés, montrés dans leur grossièreté et leur humanité la plus triviale, comme l'illustre de façon exemplaire la présentation des personnages dans laquelle ceux-ci sont décrits selon leurs vices. Tous vieux (l'âge moyen des personnages masculins se situe autour de soixante-dix ans), les hommes sont également tous « gros », si l'on excepte Lévis, mince mais néanmoins gâteaux et pyromane. Pour reprendre l'analyse de Gilles Girard :

[I]es traits de chacun, peu nombreux, accentués et durables, les figent dans les stéréotypes de la caricature ; ainsi Montcalm octogénaire, « vain et velléitaire », est « fou », séducteur malgré lui et poltron malgré la fanfaronnade de son leitmotiv [...] : « J'attaque et hop là boum⁸² ».

Bigot aurait à peine besoin d'être caricaturé : « sa perruque pâle, son teint fardé, son ventre énorme, ses exactions illustrent tous les manuels⁸³ », comme si Réjean Ducharme mettait en scène, représentait ici sa propre parodie, en reprenant par l'humour ce que précisément il rejette. L'hypertrophie est également le lot des personnages féminins, mais en sens inverse, en ce qu'elles sont toutes jeunes et belles (si l'on excepte Marie-Louise). Pour autant, les femmes – pas plus que les hommes – ne semblent constituer, aux yeux du dramaturge, une gent meilleure en ce qu'elles collaborent, d'une manière peut-être plus sournoise encore, à la fin d'un monde.

⁸¹ À ce titre, on peut très bien avancer que Réjean Ducharme partage la même conception de la comédie que Molière qui, dans sa célèbre préface au *Tartuffe*, faisant référence à l'adage latin (*castigat ridendo mores*), tente de lui rendre ses lettres de noblesse :

Si l'emploi de la comédie est de corriger les vices des hommes, je ne vois pas pour quelle raison il y en aura de privilégiés. Celui-ci est, dans l'État, d'une conséquence bien plus dangereuse que tous les autres; et nous avons vu que le théâtre a une grande vertu pour la correction. Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la satire; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts.

Molière, Préface du *Tartuffe*, dans *Œuvres complètes*, édition de Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, t. I, p. 885.

⁸² Gilles Girard, « Du ludique au tragique. Le théâtre ducharmien », art. cit., p. 46.

⁸³ Laurent Mailhot, « Le théâtre de Réjean Ducharme », art. cit., p. 151.

La propension de ces personnages au double jeu participe également de la satire historique. Éminemment théâtraux, ces personnages jouent un rôle à l'intérieur de leur propre rôle, puisque l'on assiste bien souvent dans la pièce à un revirement de situation. Le mensonge et la feinte règnent en effet en maîtres dans cette société du faux-semblant : chaque personnage, à un moment ou un autre dans la pièce, joue un double jeu en même temps qu'il tient un double discours⁸⁴. Le fait théâtral se trouve donc souligné, le double jeu faisant alors signe vers le procédé du théâtre dans le théâtre.

Ainsi, bien que la caricature fige les personnages en êtres de papier, la prépondérance accordée au jeu par Réjean Ducharme nous pousse à croire que cette fixité n'est qu'apparente. Par l'aspect virtuel que contient le texte de théâtre et par sa vocation à la représentation (qu'elle soit scénique ou encore imaginaire), ces êtres de papier, qui ne sont en définitive pas plus figés dans cette pièce que dans les représentations historiques et livresques qu'on en fait, reprennent vie et consistance par le seul travail de l'imaginaire du metteur en scène ou du lecteur qui mettent un corps, une voix et une présence sur un nom. Dans un tel contexte, la fiction créée de toutes pièces par le dramaturge, aussi grotesque qu'invraisemblable et caricaturale, paraît autant légitime que la fiction créée par la société sur ces personnages.

Un théâtre des mots ou comment en finir avec les chefs-d'œuvre

Les grands noms de l'Histoire peuvent bien être caricaturés, puisque le seul intérêt de leur mise en scène et de leur re-présentation (contraire à celle des manuels et d'une prétendue vérité historique) réside justement dans le fait qu'ils sont dépoussiérés, ramenés à la vie par le seul pouvoir des mots. Les personnages historiques, ces noms désincarnés, se voient donc libérés par là même du poids des années

⁸⁴ Notons que les femmes sont les grandes partisans du mensonge : le double jeu dont elles font preuve à la « Réception au palais de l'Intendance » ([Tableau VIII] ; *CRILCQ*, p. 46-52 ; *BAC*, p. 43-49), successivement envers Montcalm et envers Vaudreuil, est en ce sens significatif. Pour leur part, les hommes, de Montcalm à Vaudreuil en passant par Bigot, paraissent d'autant plus mesquins qu'ils jouent les héros sans en être réellement.

et des récits. La théâtralisation, si elle peut paraître de prime abord artificielle et grossissante, permet pourtant à l'auteur d'incarner ces patronymes, de les faire revivre par les mots. La revitalisation parodique et satirique passe essentiellement par la langue, la boursoflure et la parodie jouant à plein régime, à commencer par l'onomastique, comme le remarque Dominique Lafon :

Dans *Le Marquis qui perdit*, les personnages [sont] affublés de patronymes qui [sont] autant de calembours : la maîtresse de Bigot, qui pue, s'appelle Madame Péan, une autre, Madame Pénissault, une autre Madame Beaubassin (nom authentique, celui-là, mais inscrit ici pour sa valeur parodique). L'énoncé de ces noms *propres* souligne assez les allusions grivoises sous-jacentes pour qu'il soit inutile d'en analyser la subtilité. Le fait que ces noms soient attribués à des femmes relève moins de la misogynie que de la nécessité historique. Il était difficile de rebaptiser Montcalm, Rigaud ou Vaudreuil. Mais le nom propre du héros est fréquemment soumis au plaisir du calembour qui joue sur l'homonymie Montcalm/mon calme. Le patronyme est le lieu d'un exercice discursif ludique dont [...] les romans sont également nourris⁸⁵.

Faisant le lien entre les univers romanesque et dramatique de Réjean Ducharme, la critique montre comment, d'un genre à un autre, l'esthétique ducharmienne témoigne d'un ludisme exacerbé et d'une veine subversive. Mais ce qui frappe dans cette analyse de la pièce, c'est bien le fait que l'arme utilisée par l'auteur pour s'en prendre à son histoire et à sa société soit une arme linguistique et poétique. C'est ainsi avant tout dans la langue qu'a lieu le réinvestissement historique chez l'écrivain, la dramaturgie se faisant ainsi un véritable théâtre des mots⁸⁶.

La langue, au même titre que l'Histoire, fait l'objet de cette entreprise de déstabilisation : pour ne citer qu'un exemple, on mentionnera le « Ave! Allô! Bonsoir⁸⁷! » de Bigot, qui n'hésite pas à joindre en une seule et même phrase les trois langues qu'il connaît, le latin, le « québécois » et le français, sans pour autant en conserver la hiérarchie traditionnelle. Le latin constituait alors la langue du savoir et

⁸⁵ Dominique Lafon, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la *tag* », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, op. cit., p. 112.

Pour une étude plus fouillée de l'onomastique ducharmienne, nous renvoyons le lecteur à la note 1, p. 51 de notre thèse.

⁸⁶ Pierre-Louis Vaillancourt souligne à cet égard le « comportement [...] théâtral et verbeux [...] des responsables de la défaite de la colonie ». Voir Pierre-Louis Vaillancourt, « Un pied de nez au théâtre », *Réjean Ducharme. De la pie-grièche à l'oiseau-moqueur*, op. cit., p. 168.

⁸⁷ *MQP*, « UNE FÊTE CHEZ BIGOT », Tableau III ; *CRILCQ*, p. 24 ; *BAC*, p. 21.

il est significatif que l'écrivain ait placé le « québécois » en seconde position, alors qu'il semble entamer un nivellement par le haut, reléguant le français à la troisième et dernière place. Enfin, les leitmotifs des protagonistes viennent souligner l'aspect figé de toute langue, comme le rappellent le « J'attaque et hop là boum » de Montcalm, le « Je dis toujours à tous ce que tu dis de dire » de Vaudreuil, ou encore le « On sonne. Allez ouvrir! », qui revient de manière récurrente dans la pièce⁸⁸.

La prégnance du double, que nous avons pu relever, et qui structure tant la langue que le discours latent de la pièce, apparaît comme la conséquence logique d'un travail de dévalorisation et de dévaluation qui a lieu essentiellement dans les mots. Tout ici est placé sur le même pied, tout a la même valeur (ou rien n'a de valeur) : les discours d'entrechoquent, les mots résonnent comme autant de bruits, et les discours se mêlent dans un brouhaha cacophonique. Les critiques de la pièce ont souvent reproché à Réjean Ducharme le recours abusif, parce que systématique, à la caricature et aux calembours, ne percevant dans *Le marquis qui perdit* qu'un défoulement lexical et théâtral éminemment grossier.

Pourtant, le ludisme et le jeu de mots participent de l'entreprise de sape contribuent, à contrario, au « maghanage » historique dont ces éléments favorisent, par leur puissance évocatrice et leur dynamique comique, la réussite. La satire a donc d'autant plus d'impact qu'on la retrouve à tous les niveaux de la pièce, tant au niveau diégétique qu'au niveau énonciatif ou linguistique. Le titre est en cela tout à fait révélateur, à en croire le ridicule jeté sur le « marquis » par les effets allitératifs et assonantiques déjà évoqués. La satire ducharmienne, essentiellement servie par la langue, et loin de toute visée édificatrice, témoigne moins d'une volonté de l'auteur de corriger les mœurs par le rire, pour reprendre l'adage latin, que d'un souci de montrer les écueils du discours historique qui demeure aussi sclérosé qu'aliénant.

⁸⁸ Au même titre, la répétition et les multiples les jeux sur la synonymie (« [...] tout de suite, aussitôt, maintenant », voir « CHEZ PÉNISSAULT » [Tableau VII] ; *CRILCQ*, p. 43 ; *BAC*, p. 40) sont autant de manifestations de cette entreprise de sape de toute norme. Car ce travail de déstabilisation a pour matériau la langue : le dramaturge la réinvestit, la travaille, la détourne, la retourne pour mieux en montrer les limites, comme celles de tout système figé.

La pièce sacrifie tout au plaisir : de lire, de voir, d'entendre, d'opposer, de comparer l'ancien et le nouveau, d'admirer comment on fait du neuf avec un vieux marquis. L'assaut n'est pas lancé contre l'ennemi, le conquérant, ou le colonisé qu'il réveille en nous, mais contre le patrimoine, historique et littéraire, culturel et scolaire. Le plaisir vient de l'offense qu'on ose enfin faire à ce dépôt sacré, consacré et toujours à reconduire⁸⁹.

Comme avec *Le Cid maghané*, il semble qu'il s'agit surtout d'en finir avec les monuments, quels qu'ils soient, de fustiger « cette idolâtrie des chefs-d'œuvre⁹⁰ » caractéristique, selon Antonin Artaud, du conformisme bourgeois. Cette pièce paraît constituer autant l'occasion pour le dramaturge de briser les statues que de réinvestir les blancs de l'histoire, en somme, de montrer que toute reproduction, même la plus fidèle apparemment à une source (ici historique), est toujours production, créatrice d'un sens neuf.

⁸⁹ Pierre-Louis Vaillancourt, « Un pied de nez au théâtre », *Réjean Ducharme. De la pié-grièche à l'oiseau-moqueur*, *op. cit.*, p. 169.

⁹⁰ Antonin Artaud, « Le théâtre et son double », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 73-74.

Loin de la captation (reprise sur le mode respectueux), la première phase de l'écriture ducharmienne pour le théâtre prend toutes les apparences d'une subversion et témoigne surtout d'un refus de certaines façons de faire du théâtre. Comme nous avons pu le voir, il convient de rappeler que la subversion ne sert pas seulement un règlement de comptes entre le Québec et la France : elle participe davantage de la lecture d'un contexte sociopolitique que de la diatribe idéologico-culturelle. Aussi la parodie n'exclut-elle pas l'hommage oblique à un texte ou un temps (encore que texte et temporalité soient inextricablement liés) qui n'est pas l'unique cible de la plume de Réjean Ducharme. Certes, incarnant un passé canonisé et lourd d'autorité que lui confère la sédimentation référentielle et historique souvent mortifère, l'« hypotexte » corné-lien comme la Nouvelle-France de la Conquête échappent chez le dramaturge au cadre scolaire. Bien plus, en les convoquant pour mieux lire le contexte qui est le sien, l'auteur fait ressortir du même coup la richesse de la matière.

Avec *Le Cid maghané*, en reprenant à qui reprend, à rebours de l'idée d'originalité et de propriété littéraire, Réjean Ducharme nous propose sa vision de la littérature, sans hiérarchie ni maîtres, l'écrivain ne pouvant trouver sa place en littérature, semble-t-il, qu'en intégrant le déjà-là des textes. C'est bien ce que rappelle cet emprunt à celui qui emprunte. Il y a chez l'écrivain une conscience de la nécessité de reprendre l'existant pour le dépoussiérer, lui redonner la forme et le sens que les années et les sacralisations ont figés, conscience dans laquelle

[L]iberté et innovation sont [...] liées directement à cette situation où le nouveau apparaît [...], beaucoup plus comme une découverte de nouvelles connections, de rapprochements interparadigmatiques que comme une création vraiment inédite. [...] Générer des énoncés « nouveaux » ne devient pas complètement problématique, mais dépend hautement d'un passé, d'un au-delà qui doit être assimilé, rejeté et ultimement transformé⁹¹.

⁹¹ Patrick Imbert, *Roman québécois contemporain et clichés*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, « Cahiers du Centre de recherche en civilisation canadienne-française », n° 21, 1983, p. 155-156.

Cette remarque vaut également pour *Le marquis qui perdit* puisque tout se passe comme si, en définitive, le recours à l'altérité permettait ici à Réjean Ducharme de mieux lire un contexte sociopolitique qu'il semble considérer comme désastreux, l'altérité apparaissant comme le miroir de l'identité. Sans perdants ni vainqueurs, sans héros ni méchants, et à rebours de toute hiérarchie lénifiante, l'Histoire, avec une majuscule, et même le théâtre, ne sauraient être lus dans une perspective manichéenne. La parodie et les multiples manifestations de l'irrévérence sont également une façon de contourner l'héritage en le vidant de son autorité et de son poids écrasant, sans pour autant constituer un refus en soi. Néanmoins, à en croire la conception ducharmienne de la littérature autant que de l'Histoire, l'hommage oblique ne saurait participer ni de la sacralisation du texte ni de la mythification de la période historique (sacralisation par ailleurs dénoncée).

La résistance à la scène de ces textes, chargés en effets visuels et littéraires, truffés de jeux de mots uniquement perceptibles à la lecture, outre l'emprunt de leurs sujets, constitue-t-elle la pierre d'achoppement de ces premiers morceaux de l'édifice dramaturgique de Réjean Ducharme ? Est-ce l'outrance du geste décriée par la critique qui a poussé l'écrivain à désavouer ces deux premières pièces ? La reprise de modèles du genre, avec l'idée sous-jacente que ces textes constitueraient (c'est là un reproche récurrent des lecteurs-spectateurs de ces textes) moins des créations « originales » que des emprunts, somme toute assez potaches – participant d'une longue tradition de réinvestissements successifs –, a pu être à l'origine du refus de l'écrivain de les publier.

DEUXIÈME PARTIE

S'APPROPRIER LE THÉÂTRE

À compter de la deuxième « phase » dramaturgique proposée par Réjean Ducharme, que *Ines Pérée et Inat Tendu* vient augurer, le dramaturge s'approprie de plus en plus les contraintes génériques du théâtre, ce que viennent attester les dossiers génétiques des deux dernières pièces. Tout se passe en effet comme si, au fur et à mesure du processus scripturaire et de la confrontation à la scène, une « ducharmisation » des textes avait lieu. En témoignent par exemple les corrections apportées pour la version « short and sweet » d'*Ines Pérée et Inat Tendu*, où les références à l'actualité de la fin des années soixante des premiers états de la pièce tendent à s'effacer au profit du « monde intérieur de Ducharme¹ ». Des personnages aux décors, du réinvestissement onomastique au retour au réalisme de la dernière pièce, inflexions qui ne sont pas sans évoquer à la fois les premiers romans (pour *Ines Pérée et Inat Tendu*) et les derniers (pour *HA ha !...*), l'empreinte, et donc la signature de Réjean Ducharme, se fait davantage sentir, donnant à penser que le dramaturge s'approprie de plus en plus l'écriture pour le théâtre.

Pour preuve également, les nuances du rire qui se complexifie, se faisant de plus en plus grinçant, moins évident, flirtant sans cesse avec la limite du tragique. Cette ambiguïté du rire, relevée d'ailleurs par la critique², évoque, nous semble-t-il, sinon une maturation, du moins une évolution qui atteste d'un rapport plus nuancé au genre dramatique et aux possibilités qu'il offre. Les deux dernières pièces se situent ainsi sans cesse au seuil de la tragédie et de la comédie, sans que jamais aucun de ces registres, qui sont aussi, rappelons-le, des sous-genres théâtraux, ne l'emporte sur l'autre. Car le dramaturge laisse volontiers la place à l'interprétation, propose plus qu'il ne prescrit, de façon plus ou moins claire, laissant une marge de manœuvre de plus en plus importante aux praticiens de la scène.

¹ Denis Saint-Jacques, « Ines Pérée et Inat Tendu de Réjean Ducharme », *Lettres québécoises*, n° 5, 1977, p. 20.

² Voir Jean Siag, « *Ines Pérée et Inat Tendu* : Inha bituel », *Le Soleil*, 24 février 2012 (URL : <http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201202/24/01-4499334-ines-peree-et-inat-tendu-inha-bituel.php>).

Les deux dernières pièces du parcours dramaturgique de Réjean Ducharme sont enfin remarquables par la remise en question du théâtre comme genre qu'elles proposent, que ce soit en jouant sur les limites du processus d'identification (avec des personnages farfelus et déroutants), ou en détournant, davantage encore que dans les premiers textes, des contraintes de genre, notamment en ce qui a trait au partage de l'autorité et à l'investissement de l'espace didascalique. Un jeu avec le lecteur, d'ailleurs amorcé dans la première phase de sa dramaturgie, semble plus poussé dans ses deux derniers textes, qui rendent compte d'une plus grande maîtrise des règles de l'art dramatique. C'est bien ici le théâtre comme genre qui est revisité par l'écrivain qui joue des possibilités qu'il offre, donnant à voir une surthéâtralité qui finit par menacer le genre lui-même, comme c'est le cas dans *HA ha !...*, nous le verrons.

Chapitre 3

Ines Pérée et Inat Tendu : l'investissement progressif de la scène

Ines Pérée et Inat Tendu, bien qu'écrit très probablement en 1967, selon une datation que nous nous sommes efforcée d'établir, fut d'abord joué au Festival de théâtre de Sainte-Agathe, en juillet 1968, un mois à peine après les premières représentations du *Cid maghané*. On recense deux mises en scène de ce texte « premier » : celle d'Yvan Canuel au Théâtre de la Sablière de Sainte-Agathe¹, le 31 juillet 1968, et celle de la reprise de la pièce, sous un nouvel intitulé – *Prenez-nous et aimez-nous* –, par Germain-Guy Beauchamp de l'Organisation Ô, au Théâtre de La Main, en mai 1976, soit presque une décennie plus tard. Ce texte sera remanié, dans une version dite « short and sweet² », comme le précise le sous-titre de la pièce révisée qui donnera lieu à une publication – fait suffisamment rare chez Réjean Ducharme pour être souligné³ – ainsi qu'à quatre mises en scène principales.

Claude Maher de la NCT (Nouvelle Compagnie Théâtrale) montera ainsi la nouvelle pièce au Gesù à l'automne 1976. Quinze ans plus tard, Lorraine Pintal, au TNM (Théâtre du Nouveau Monde), reprendra ce texte, à l'automne 1991, peu de temps avant d'assumer d'ailleurs la direction du théâtre. Enfin, la mise en scène de Jean-Pierre Ronfard⁴ au Théâtre du Trident, en mars 1999, ainsi que celle de Frédéric Dubois, au Théâtre des Fonds de Tiroirs de Québec, à l'été 2010, et au Théâtre d'Aujourd'hui, à Montréal, à l'hiver 2012, remettent le texte à l'honneur, en en faisant le texte dramatique ducharmien le plus joué, avec sept mises en scène au total⁵.

¹ Rappelons que c'est ce même metteur en scène, Yvan Canuel, qui monta pour la première fois *Le Cid maghané*, un mois plus tôt, dans le cadre du même festival.

² On trouve cette appellation empruntée à l'anglais dans le sous-titre donné à la pièce par le dramaturge, figurant entre parenthèses, dans le cinquième état génétique du texte. Dans cette version, il convient d'ailleurs de noter que le titre de la pièce figure dans une graphie différente, la pièce étant alors intitulée « Inespérée et Inattendu ». Voir la cinquième chemise du dossier génétique déposé par l'écrivain à Bibliothèque et Archives Canada, boîte 12, Fonds Réjean-Ducharme, p. 1.

³ La pièce fera l'objet d'une double publication aux éditions Leméac et Parti pris à la fin de l'année 1976.

⁴ Notons que Ronfard sera le premier à monter *HA ha !...* – d'ailleurs alors orthographiée *AH! AH!...* – pour le TNM, en mars 1978.

⁵ La pièce a été également montée par la Troupe des Treize de l'Université Laval, en novembre 2008, dans une mise en scène d'Alexandre Gilbert-Vanasse. Notons aussi que,

À cette richesse scénique répond une abondance génétique : en effet, cette pièce a donné lieu à six états génétiques distincts⁶ qui portent tous les traces d'un travail laborieux de réécriture, de ratures et d'ajouts. Ces six versions du texte s'étendent sur près d'une décennie et nous pouvons penser que les différentes mises en scène – et, à fortiori, les diverses réceptions critiques – de la pièce ne sont pas sans rapport avec ce remaniement de longue haleine. En effet, la réception critique demeurera plutôt froide, surtout en ce qui concerne les deux premières mises en scène – celle de Canuel et celle de Beauchamp. Ainsi, en 1968, Martial Dassylva, dans une recension journalistique consacrée à la mise en scène de Canuel, va même jusqu'à s'interroger sur les qualités dramaturgiques de l'écrivain :

le 13 janvier 2006, un extrait de la pièce avait été lu par Gilles Provost, le directeur artistique du Théâtre de l'Île de Gatineau, en lever de rideau. Pour plus de détails concernant les différents choix de distribution des mises en scène de la pièce, on peut consulter les divers articles journalistiques qui ont recensé les diverses interprétations et choix de mises en scène que nous avons synthétisés (voir notre annexe III, p. XIII). Les articles de Martial Dassylva (« L'amour des calembours lourds... », *Un théâtre en effervescence. Critiques et chroniques [1965-1972]*, Montréal, La Presse, 1975, p. 71-73, article d'abord paru dans *La Presse* le 5 août 1968, p. 8 ; « Ducharme, son génie, ses lubies et ses scories », *La Presse*, 15 novembre 1976, p. A12), d'Adrien Gruslin (« Intéressant mais interminable Ducharme », *Le Devoir*, 4 mai 1976, p. 11 ; « La quête théâtrale de Réjean Ducharme à la NCT », *Le Devoir*, 16 octobre 1976, p. 19 ; « La belle histoire d'Inès et Inat », *Le Devoir*, 25 octobre 1976, p. 10), ou encore de Jean O'Neil (« On n'a pas le droit de faire du beau théâtre au Québec », *La Presse*, 4 mai 1976, p. C 12), constituent à ce titre de précieux outils. Pour les mises en scène plus récentes, voir les articles de Louise Vigeant (Louise Vigeant, « Le rêve inassouvi : *Ines Pérée et Inat Tendu* », *Jeu*, n° 92 [3], 1999, p. 35-37), de Josianne Desloges (« *Ines Pérée et Inat Tendu* revivent au Théâtre des Fonds de Tiroirs », *Le Soleil*, 20 juillet 2010 [URL : <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/theatre/201007/19/01-4299610-ines-peree-et-inat-tendu-revivent-au-theatre-des-fonds-de-tiroirs.php>]) et « *Ines Pérée Inat Tendu* : comme un feu de Bengale », *Le Soleil*, 22 juillet 2010 [URL : <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/theatre/201007/21/01-4300222-ines-peree-inat-tendue-comme-un-feu-de-bengale.php>]), et de Jean Siag (« *Ines Pérée et Inat Tendu* : Inha bituel », *Le Soleil*, 24 février 2012 [URL : <http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201202/24/01-4499334-ines-peree-et-inat-tendu-inha-bituel.php>]).

⁶ C'est, en tout cas, ce que laisse à penser le dossier archivistique de la pièce déposé à Bibliothèque et Archives Canada. Dorénavant, les six états de la pièce seront indiqués par l'acronyme *IPIT*, suivi du numéro de l'état et de celui de la page, entre parenthèses. Dans ces six versions différentes sont compris les cinq états qui composent le dossier génétique de la pièce (chemises 1 à 5 de la boîte 12 du Fonds Réjean-Ducharme déjà mentionnée) et la version publiée du texte, parue chez Leméac et Parti pris.

Cette pièce, qu'on aurait tort de porter aux nues comme d'ailleurs de vouer aux gémonies, prouve au moins une chose : que le calembour lourd joue certainement de vilains tours à un écrivain certes fort doué, mais encore aux prises avec les difficultés d'un métier qu'il ne maîtrise pas tout à fait et encore trop enclin à céder à la tentation de l'esbroufe mystificatrice⁷.

Martine Corriveau rappelle, pour sa part, dans un article consacré d'ailleurs au *Cid* ducharmien, que les premières réalisations scéniques d'*Ines Pérée et Inat Tendu*, correspondant aux premiers états scripturaux du texte, furent tièdement accueillies : « [à] l'époque, "Ines Pérée..." avait été plutôt froidement reçue, mais les gens de théâtre et les critiques la préféraient au "Cid"⁸ ». Nous reviendrons sur ces questions de réception afin de mieux éclairer un processus scripturaire relativement complexe.

La spécificité de ce texte eu égard aux autres écrits dramatiques de l'écrivain nous paraît double. D'une part, du fait qu'il s'agit du premier texte dramatique de Réjean Ducharme (alors tout juste reconnu pour sa production romanesque), cette pièce de théâtre, qui porte les traces d'un univers reconnaissable, que l'on qualifiera plus tard de « ducharmien », a suscité un intérêt renouvelé tant de la part des praticiens que des critiques, surtout à compter des mises en scène de la version « short and sweet ». D'autre part, pour ses qualités génétiques, cette pièce, qui ne comprend, nous l'avons mentionné, pas moins de six états génétiques différents, mérite que l'on s'y attarde. L'analyse nous permettra de rendre compte de la complexité d'une gestation textuelle qui mènera à la publication. Car le dramaturge revendiquera ce texte, près de dix ans après sa création, en acceptant de le soumettre – et surtout de se soumettre – à la publication.

Joué à plusieurs reprises, *Ines Pérée et Inat Tendu* a pu à la fois rassurer l'auteur sur les qualités de son texte et le passage de la pièce à la scène a favorisé, selon toute vraisemblance, une réécriture quasi-totale de la part du dramaturge. Nous sommes ici confrontés à un texte multiple, repris et raturé, marqué par un travail de longue haleine. Nous souhaiterions montrer, par l'étude de cette pièce et de ses différents

⁷ Martial Dassylva, « L'amour des calembours lourds... », art. cit., p. 73.

⁸ Martine Corriveau, « Yvan Canuel et la folie du *Cid* "maghané" par Réjean Ducharme », *Le Soleil*, 19 février 1977, p. D 2.

états génétiques, l'évolution d'un texte qui va vers une réduction conséquente de la matière dialogique ainsi que vers une concentration considérable du sens et des effets. Il s'agira de sonder ce que l'on pourrait appeler, faute de mieux, l'excédent textuel, en d'autres termes, ce qui aura été retiré, retranché. Dans une visée macropoétique, nous pourrions ainsi nous demander si ce retour incessant de l'écrivain sur son texte ne sous-entend pas une plus grande prise en charge auctoriale de celui-ci et si, outre un sujet et un univers plus facilement identifiables (comparativement aux textes parodiques déjà étudiés), le long processus d'écriture de la pièce n'est pas aussi l'occasion d'une plus grande prévision scénique, en somme d'une dramaturgie dont les contours se préciseraient au fil des états du texte. Le respect initial des contraintes du genre théâtral⁹ cède vite la place, à mesure que l'on avance dans les états de la pièce, à un investissement pour le moins singulier de l'espace didascalique.

Si les dialogues sont remaniés en vue d'une plus grande efficacité dramatique (rythme, effets de stichomythie notamment), les didascalies, elles, se trouvent de plus en plus altérées et dénaturées au fil des versions, témoignant d'un investissement progressif de l'espace paradialogique, c'est-à-dire du texte encadrant les répliques des personnages et comprenant tant le paratexte de la pièce que le texte didascalique à proprement parler. Il nous faudra donc dresser une sorte d'état des lieux génétique et paratextuel afin de mieux replacer la pièce dans son contexte de création, qu'il s'agisse des premiers temps de l'écriture ou de celui des modifications, des retours et des ratures. La version publiée de la pièce, qui correspond à celle mise en scène par Claude Maher en 1976 à la NCT, soit huit ans après la première mise en scène d'Yvan Canuel au Festival de Sainte-Agathe, témoigne d'une réduction textuelle qu'il s'agira d'interroger et que la collaboration avec les praticiens a dû (c'est là une hypothèse à confirmer) susciter.

Le dossier génétique de cette pièce nous donne à voir le travail souterrain qui a pu mener le texte vers la publication, et ses cinq états, auxquels s'ajoute le texte arrêté – celui de la pièce publiée –, nous permettent de découvrir les temps de l'écriture et

⁹ L'investissement auctorial de l'espace didascalique reste très relatif et très discret dans les premiers états du texte : nous y reviendrons plus en détails dans cette analyse.

de la réécriture correspondant à une réduction de la masse scripturaire et à ce que l'on pourrait appeler une « dramatisation » du texte. Alain Pontaut, à cet égard, explique dans sa préface de la pièce :

[p]ar rapport au texte présenté à Sainte-Agathe, cette version “short and sweet” ramasse et synthétise (on le regrette un peu d’abord) certains développements lyriques qui, remarquablement condensés, donnent à l’ensemble plus d’efficacité scénique¹⁰.

Partant du postulat que les différents états génétiques de la pièce portent les traces d’une prise en charge de la scène de plus en plus importante, nous tenterons d’examiner, au moyen d’une étude comparative de ces états, l’investissement progressif de la scène dans l’espace textuel. Ce cas de réécriture en vue de la publication, inouï pour Réjean Ducharme qui s’est jusque-là refusé à livrer ses pièces à un éditeur, signale à tout le moins un échange entre l’auteur et les praticiens. Le dernier état du texte prend certainement en compte les remarques issues du travail collectif des premières mises en scène qui ont pu pousser l’écrivain à revenir sur son texte, à l’alléger et à le modifier.

Par ailleurs, l’étude successive et comparée du seul traitement réservé dans ce texte à l’onomastique, lieu par ailleurs très investi par Réjean Ducharme – les travaux critiques déjà cités¹¹ consacrés à cette question nous fourniront de précieux outils pour l’analyse de cet objet –, nous permettra de rendre compte d’un travail complexe et dont les contours se précisent au fur et à mesure que le texte évolue. En effet, cette pièce se distingue considérablement des deux textes parodiques que nous venons d’étudier, d’un point de vue non seulement diégétique (le sujet d’*Ines Pérée et Inat Tendu* paraît plus « ducharmien », et ce, à plus d’un titre¹²), mais également

¹⁰ Alain Pontaut, « Pour une place sur la terre », dans *IPIT*, p. XVIII.

¹¹ Voir note 1 p. 51 de notre thèse.

¹² On pense ici, bien entendu, aux deux protagonistes de la pièce, qui sont deux enfants marginaux et en demande d’amour, faisant en cela écho aux couples des enfants-héros romanesques, que l’on songe à Bérénice et Christian, à Mille Milles et Chateaugué ou à Iode Ssouvie et Inachos. La ridiculisation des pôles parentaux, à tout le moins des figures de l’autorité adulte, à laquelle s’ajoute un thème récurrent de l’œuvre romanesque, celui du désir d’autoengendrement des personnages, participent également de cette « ducharmisation » du sujet de la pièce et évoque aussi les romans de l’enfance de Réjean Ducharme, d’ailleurs écrits peu de temps avant ou après *Ines Pérée et Inat Tendu*. Cette parenté des

thématique et générique, en ce qu'il s'agit du premier texte dramatique dont le sujet n'est pas emprunté aux canons littéraires (*Le Cid maghané*) ou aux événements historiques (*Le marquis qui perdit*). Ces considérations nous pousseront ensuite à nous interroger sur la question des contraintes génériques liées à l'écriture dramatique et sur la façon dont cette question est appréhendée et revisitée par le dramaturge à mesure que le texte prend forme.

personnages dramatiques avec le personnel romanesque ducharmien a été signalée à plusieurs reprises par la critique du théâtre de Ducharme : Adrien Gruslin lit ainsi « l'errance de Inat Tendu et Inès Pérée » à la lumière du couple romanesque du *Nez qui voque* et considère d'ailleurs le duo dramatique comme le « pendant théâtral parfait à la quête délirante de Mille Milles et Chateaugué » (voir Adrien Gruslin, « Intéressant mais interminable Ducharme », art. cit., p. 11). Celui-ci rappelle cette parenté du théâtre et des romans de Réjean Ducharme dans un autre article intitulé « La quête théâtrale de Réjean Ducharme à la NCT » (art. cit., p. 19), qu'il termine d'ailleurs par une référence à la présentation de *L'Océantume*, roman avec lequel il rapproche autant la thématique que les personnages de cette pièce. La critique universitaire a elle aussi mis l'accent sur la ressemblance de ces deux univers : de Laurent Mailhot à Dominique Lafon en passant par Pierre-Louis Vaillancourt ou par François et Andrée Mercier, la proximité de ces deux univers de création est mise de l'avant. Voir Laurent Mailhot, « Le théâtre de Réjean Ducharme », art. cit. ; Dominique Lafon, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la *tag* », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, op. cit. ; Pierre-Louis Vaillancourt, « Un pied de nez au théâtre », *Réjean Ducharme. De la pie-grièche à l'oiseau-moqueur*, op. cit., et François Dumont et Andrée Mercier, « Genres du jeu et jeu des genres dans *HA HA !...* de Réjean Ducharme », dans René Audet et al. (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, op. cit.

ÉTAT DES LIEUX GÉNÉTIQUE

Une pièce dans tous ses états

Il s'agit, dans un premier temps, de dresser en quelque sorte les contours d'un dossier génétique abondant, à la chronologie pour le moins floue, et qui demeure à ce jour inexploré. En premier lieu, il convient de décrire succinctement ce dossier qui comporte essentiellement des épreuves annotées par l'écrivain, avec des nuances quantitatives selon les états en ce qui a trait aux ratures et aux diverses manifestations de suppressions ou de substitutions, principalement manuscrites¹³. Il est significatif, à ce titre, que ce dossier génétique ne soit, d'une part, pas véritablement daté : aucune mention de date ne permet en effet au lecteur de se faire une idée précise du calendrier de création ni de la durée d'écriture de chaque état génétique, ce qui pose le problème de la situation de chacun dans une chronologie qui ne soit pas hasardeuse. D'autre part, et cette remarque est liée à la précédente, la nature de ces états étant identique (il s'agit de dactylogrammes¹⁴ annotés de façon manuscrite, pour la plupart, ou tapuscrite, dans certains cas), et le dossier de ce texte ne comportant aucune trace de plan ni d'ébauche, l'identification temporelle de chaque état demeure problématique.

¹³ Nous rappelons ici que le dossier génétique de cette pièce n'est pas un cas isolé et que l'ensemble des manuscrits des textes de Réjean Ducharme demeure marqué par une complexité génétique singulière. Comme le rappelle à ce titre Monique Ostiguy, en charge du Fonds Réjean-Ducharme à Bibliothèque et Archives Canada, les textes romanesques témoignent eux aussi d'un même appareil de correction :

[p]armi toutes les archives littéraires de langue française conservées à Bibliothèque et Archives Canada, le Fonds Réjean Ducharme est celui dont les manuscrits sont le plus travaillés. Chaque état d'écriture des romans constitue une véritable réécriture de l'œuvre tant les feuillets sont chargés de ratures, d'ajouts, de substitutions, de corrections, de transformations.

Voir Monique Ostiguy, « Le Fonds Réjean Ducharme », dans Marie-Andrée Beudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Présences de Ducharme*, op. cit., p. 35.

¹⁴ En critique génétique, le dactylogramme constitue l'« état dactylographié d'un texte en devenir [...] généralement situé vers la fin de l'élaboration textuelle [...] ». Voir Almuth Grésillon, « Glossaire de critique génétique », dans *Éléments de critique génétique*, op. cit., p. 242 (pour le glossaire, se reporter aux pages 241 à 246).

« [E]ntre une composition toujours provisoire et une reconstitution toujours possible¹⁵ », c'est la création de la pièce, dans ses avancées, ses stagnations et ses retranchements que l'écrivain a livrée dans ce dossier génétique, sans nous en donner ni les ébauches ni les copies au net non raturées. Nous pouvons imaginer que la teneur de ce dossier génétique a été délibérément choisie par l'écrivain qui, même dans le cas d'un texte publié, refuse de donner à son lecteur toutes les clés menant à une totale élucidation de son processus scriptural. En somme, c'est bien à des *versions* à part entière, c'est-à-dire à des états relativement achevés que nous avons affaire, bien plus qu'à de simples ébauches lacunaires. Réjean Ducharme, en définitive, a décidé de ne dévoiler des traces de la création de ce texte dramatique que les temps déjà heureux et féconds que constituent ces six versions, geste paradoxal s'il en est d'un écrivain qui décide par ailleurs de rendre publique l'intimité de son rapport singulier à l'écriture¹⁶.

Ce qui est en jeu ici, dans la confrontation de ces différentes versions, c'est donc justement « la variation des états, [...] la confrontation d'une œuvre avec tous les possibles qui la composent, en amont comme en aval, [...] la mobilité complexe et la stabilité précaire des formes¹⁷ », pour reprendre les propos de Jacques Neefs. Il n'est pas question pour autant de chercher à distinguer quelque « meilleur » texte à travers l'étude de ces différents états génétiques, mais bien de chercher à « connaître,

¹⁵ Jacques Neefs, « L'écriture du scénarique », dans Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine (dir.), *Mimèsis et semiosis : littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, Paris, Nathan, 1992, p. 121.

¹⁶ Almuth Grésillon analyse d'ailleurs ce rapport résolument problématique de l'écrivain à ses dossiers génétiques, rapport qui serait, à l'en croire, le signe d'un « désir ambivalent et masqué de rétention et d'exhibition » dans la mesure où il s'agit de « garder ces bribes les plus à soi de l'écriture, [de] conserver pour une gloire posthume incertaine ces témoins de la solitude créatrice, ces signes du risque absolu, de l'erreur, de la rature et des ratés. » Voir Almuth Grésillon, « Glossaire de critique génétique », dans *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes, op. cit.*, p. 3-4.

¹⁷ Jacques Neefs, « La critique génétique : l'histoire d'une théorie », dans Almuth Grésillon (dir.), *De la genèse du texte littéraire. Manuscrit, auteur, texte, critique. Actes du Colloque franco-soviétique : Institut des textes et manuscrits modernes, CNRS (Paris), Institut Gorki de littérature mondiale, Académie des sciences (Moscou), Paris, INALCO, 8-9 octobre 1987*, Tusson, Du Lérot, 1988, p. 16.

analyser, interpréter et éditer les mécanismes et cheminements de la genèse¹⁸ » de ce texte dramatique. Pour le dire autrement, et avec Almuth Grésillon, qui s'est efforcée de définir les objectifs et les outils de la génétique littéraire :

[c]e n'est pas l'écrit final qui est au centre de l'intérêt, mais l'écriture en train de se faire, avec ses infinies mouvances, avec ses pertinences comme avec ses imperpertinences. Ce n'est ni la psychologie de l'auteur ni la biographie de l'œuvre dont il s'agirait de faire le récit, mais un avant-texte, avec l'ensemble des traces conservées qu'il s'agit d'établir. À partir de là, le généticien [...] construira des hypothèses sur la trajectoire scripturaire du dossier en question¹⁹.

Nous entendons ainsi mettre à jour la « fabrique²⁰ » de cette pièce de théâtre, ce qui ne va pas sans une remise en cause, à tout le moins une révision de notions aussi fondamentales que celles de texte, d'écriture, d'auteur comme de destinataire de l'écriture. L'objet de cette analyse génétique consiste non seulement en une tentative de circonscrire à la fois le « texte », fini et arrêté, en d'autres termes, celui que nous trouvons dans le livre, matériel, dans lequel il est publié, mais aussi chaque moment, indéfini, des avant-textes portant les traces de réinvestissements auctoriaux dans les espaces de la marge ou des interlignes. Ce que le dossier génétique de cette pièce nous révèle, ce sont bien les contours tumultueux d'un parcours scripturaire pour le moins tortueux.

Attachons-nous maintenant à décrire un peu plus ce dossier : cet état des lieux génétique sera pour nous l'occasion de tenter une hypothèse de chronologie que l'étude plus exhaustive et comparée des états de ce dossier viendra confirmer. Les deux premiers états génétiques de la pièce²¹, tous deux des dactylogrammes comportant des annotations manuscrites autographes (des ratures autant que des ajouts), affichent une même disposition paginale ainsi qu'un texte sensiblement analogue, à

¹⁸ Almuth Grésillon, « La critique génétique française : hasards et nécessités », dans Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc Adine (dir.), *Mimèsis et semiosis : littérature et représentation*, *op. cit.*, note 4, p. 125.

¹⁹ *Ibid.*, p. 127.

²⁰ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 368.

²¹ Dorénavant, ces deux états seront mentionnés par les sigles *IPIT 1* et *IPIT 2*, suivis du numéro de la page entre parenthèses. Pour ces deux avant-textes, nous préciserons également le numéro de l'acte et de la scène dont seront extraites les citations. Nous rappelons que ces deux versions sont conservées dans les chemises 1 et 2 de la boîte 12 du Fonds Réjean-Ducharme.

quelques ratures près, et ne comportent aucune date, même si, de toute évidence, ils doivent avoir été écrits avant 1968, date de la première mise en scène de la pièce par Canuel. Initialement contenu dans un cahier dont on ne trouve plus que la couverture comportant un titre manuscrit à l'encre bleue, le premier état du texte comprend 119 pages réparties en trois actes à peu près équivalents (proposant entre douze et quinze scènes chacun). Le deuxième état de la pièce s'étend lui aussi sur 119 pages également réparties en trois actes : comme dans la première version, le premier acte compte 15 scènes numérotées (les numéros figurant entre parenthèses), quand le deuxième en contient 13 et le troisième 15.

Le troisième état de la pièce se distingue nettement des deux premiers, d'une part à cause de sa disposition scénique et paginale²² (les trois actes sont ici répartis différemment – 16 scènes pour le premier acte, 16 pour le second et 14 pour le dernier – et ne figurent plus que sur 74 pages plus condensées) et, d'autre part, par les changements qu'il comporte. On peut d'ores et déjà affirmer qu'il s'agit là de la version qui comporte le plus de différences, et par rapport aux deux premières, et par rapport aux trois suivantes. Également non daté, cet état de la pièce témoigne d'un investissement auctorial conséquent que l'on peut attribuer à l'épreuve de la représentation et aussi peut-être à une réception mitigée pouvant être à l'origine de ces modifications substantielles. Les praticiens ont pu faire part à l'écrivain de suggestions et de commentaires sur un texte jugé alors trop « long » et trop « écrit²³ ».

²² Cet état du texte sera désormais signalé par la mention *IPIT 3* suivie du numéro l'acte ainsi que de celui de la page entre parenthèses. Dans cette version – que l'on retrouve dans la troisième chemise de la boîte 12 du Fonds Réjean-Ducharme –, le découpage scénique est également indiqué par des numéros de scènes que nous mentionnerons entre le numéro de l'acte et celui de la page.

²³ Adrien Gruslin, pour la deuxième mise en scène de la pièce de Germain-Guy Beauchamp (intitulée *Prenez-nous et aimez-nous*), de 1976, mentionne ainsi les longueurs d'une pièce qui, à l'en croire, aurait mérité « un bon coup de ciseau », dans un article au titre fort évocateur à ce sujet : « Intéressant mais interminable Ducharme » (art. cit., p. 11). Jean O'Neil, pour *La Presse*, vante les mérites de cette même mise en scène et termine sa recension par les propos suivants : « Tant pis si ça dure trois heures. » (« On n'a pas le droit de faire du beau théâtre au Québec », art. cit., p. C 12). Martial Dassylva, dont la critique sera consacrée à la troisième mise en scène de la pièce par Claude Maher, à la NCT (Nouvelle Compagnie Théâtrale), relèvera les « longueurs » et les « platitudes » d'un texte pourtant révisé par Ducharme et raccourci (il s'agit de la version « short and sweet » publiée chez

Le quatrième état correspond peu ou prou à un retour aux deux premiers, si ce n'est que, dans cette version, le premier acte ne comporte plus que 14 scènes²⁴ au lieu des 15 des deux premiers états. Il s'agit néanmoins du manuscrit le plus raturé ; il s'étend seulement sur 54 pages, moins aérées et plus ramassées. Comme les versions précédentes, celle-ci ne contient aucune indication temporelle qui nous permette de la dater précisément : elle pourrait d'ailleurs tout à fait avoir été écrite après les deux premières et avant la troisième. La chronologie sur laquelle repose la numérotation des différents états de ce texte dramatique reste donc largement hypothétique : nous nous sommes fondée sur celle proposée par Bibliothèque et Archives Canada, qui ne tente d'ailleurs jamais d'identifier expressément chaque version, mais propose plutôt une diachronie volontiers imprécise²⁵.

Quant au cinquième²⁶ (et dernier) état du dossier génétique – si l'on excepte, nous l'avons vu, la version arrêtée du texte, publiée²⁷ –, il présente l'essentiel des modifications et retraits de la version finale, la version « short and sweet », dont il porte d'ailleurs le sous-titre. Abondamment retouché, comportant un nombre de ratures considérable, apportées essentiellement de façon manuscrite, cet état de la pièce, long de 80 pages, n'indique plus aucun découpage scénique. Éminemment

Leméac). Voir Martial Dassylva, « Ducharme, son génie, ses lubies et ses scories », art. cit., p. A 12.

²⁴ Dans cette version, indiquée dorénavant par le sigle *IPIT 4*, suivi du numéro de l'acte et de la page, entre parenthèses, le découpage scénique est indiqué de façon largement manuscrite – si l'on excepte les trois premières scènes du premier acte –. Il faut noter que les cinquante-deux pages de cet état figurent dans un dossier rigide, de couleur jaune, sur lequel sont collés deux dessins naïfs, découpés d'une feuille blanche : celui d'un garçon debout, derrière lequel se tient un homme (sur la page de garde), et celui d'une petite fille (au verso du dossier). Voir la chemise 4 de la boîte 12 du Fonds Réjean-Ducharme.

²⁵ Dans l'inventaire du Fonds Réjean-Ducharme de Bibliothèque et Archives Canada, la même date figure après la mention de chaque état, entre crochets : il s'agit de l'année de publication du texte qui indique évidemment sa stabilité, à tout le moins l'arrêt de l'écriture. Ainsi, après chaque version, on peut lire la formule suivante : « [avant 1976] ».

²⁶ Désormais, nous ferons référence à cet état génétique de la pièce – dont le titre présente d'ailleurs une graphie inédite (« Inespérée et Inattendu ») – en ayant recours au sigle *IPIT 5*, suivi du numéro de l'acte et de la page.

²⁷ Cette version fixée de la pièce, que l'on indiquera au moyen du sigle *IPIT 6*, suivi du numéro de l'acte et de la page, entre parenthèses, comporte 119 pages réparties en un « Premier rake », suivi d'un « deuxième » puis d'un « troisième make[s] », pour reprendre la terminologie ducharmienne.

proche de la version publiée, il permet de constater les corrections et les ajouts apportés aux versions précédentes et, ainsi, de mieux sonder le travail considérable de réduction qui s'opère en vue de la publication. Il est d'ailleurs intéressant de noter dès à présent que l'essentiel des modifications apportées touchera, outre la suppression de certaines scènes, le paratexte de la pièce ainsi que sa constitution didascalique.

Des paratextes

Gérard Genette, dans son projet de typologisation des relations existant entre les textes, propose un certain nombre de concepts dont l'efficacité n'est plus à prouver. Dans cette typologie, la notion de paratextualité permet d'étudier la relation entre un texte publié et l'ensemble des éléments qui l'entourent, matériellement ou non. Cet entourage de l'œuvre est de nature discursive car, comme le rappelle le poéticien, le paratexte est constitué par l'ensemble des discours qui accompagnent le texte ou le livre : « le paratexte [...] est un discours fondamentalement hétéronome, auxiliaire, voué au service d'autre chose qui constitue sa raison d'être, et qui est le texte²⁸ ». Genette distingue deux sortes de paratexte regroupant des discours et des pratiques hétéroclites émanant de l'auteur (paratexte auctorial) ou de l'éditeur (paratexte éditorial).

Il s'agit d'étudier d'une part le paratexte situé à l'intérieur du livre, ce que le critique nomme « péri-texte²⁹ » (le titre, les sous-titres, les intertitres, les noms de l'auteur et de l'éditeur, la date d'édition, la préface, les notes, les illustrations, la table des matières, la postface, la quatrième de couverture...) et, d'autre part, le paratexte extralivresque, l'« épitexte³⁰ » (entretiens et interviews donnés par l'auteur avant,

²⁸ Gérard Genette, *Seuils, op. cit.*, p. 16.

²⁹ Le péri-texte est défini par le critique comme ce que l'on trouve « autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes [...] ». Voir Gérard Genette, *ibid.*, p. 10.

³⁰ « Autour du texte encore, mais à distance plus respectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens) ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres). » *Ibid.*, p. 10-11.

après ou pendant la publication de l'œuvre, sa correspondance, ses journaux intimes...). À ces distinctions terminologiques renvoyant à des réalités bien distinctes s'ajoutent des différences de nature, pour ainsi dire, puisque le critique dissocie le paratexte auctorial de l'éditorial, permettant ainsi d'identifier ce qui relève de l'auteur de la production et l'ensemble des discours résultant d'un consensus éditorial à proprement parler (couvertures, jaquettes, prières d'insérer, mais aussi publicités). Toujours « transitoire parce que transitif³¹ », le paratexte constitue un lieu privilégié d'analyse, surtout lorsque l'on affine à Réjean Ducharme qui, radicalement absent de l'épître, n'a de cesse, tout au long de son œuvre, d'investir, et peut-être proportionnellement, le péri-texte et ses espaces anté- ou post-textuels³².

Il nous faut maintenant définir l'objet de cette étude paratextuelle appliquée à *Ines Pérée et Inat Tendu* : pour ce faire, nous nous consacrerons uniquement au péri-texte auctorial, en somme, au péri-texte d'ordre purement textuel³³. L'épître auctorial, quant à lui, sera l'objet d'une attention toute particulière, puisque nous reviendrons sur le « programme » rédigé par l'auteur qui propose un intéressant commentaire métatextuel de la pièce. Enfin, l'épître éditorial ne constituera pas un élément d'analyse pertinent puisqu'il renvoie essentiellement aux stratégies

³¹ *Ibid.*, p. 375.

³² Le titre, la dédicace, l'épigraphe autant que les notes de bas de page, pour ne citer que ces exemples, constituent pour l'écrivain un espace privilégié d'investissements de tous ordres : ces prises de positions paratextuelles ont d'ailleurs été recensées dans l'ouvrage très complet et fort éclairant à ce titre d'Hélène Amrit. Voir Hélène Amrit, *Les stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme*, *op. cit.* Signalons également l'analyse de Marie-Andrée Beaudet (« Entre mutinerie et désertion. Lecture des épigraphes de *L'hiver de force* et *Le nez qui voque* comme prises de position exemplaires de l'écrivain périphérique » (2001), dans Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge [dir.], *Réjean Ducharme en revue*, *op. cit.*) et de Yannick Resch (« Le brouillage du lisible : lecture du paratexte de *L'hiver de force* », art. cit.).

³³ À ce propos, les dessins réalisés par le dramaturge, que l'on retrouve dans la quatrième version de la pièce, et représentant, sur deux feuillets séparés, une petite fille et un garçon placé devant ce qui a tout l'air d'être un homme, adulte – si l'on en juge par les différences de tailles des deux figures représentées –, s'ils constituent pourtant un discours métatextuel en soi (on imagine que les deux enfants représentent les deux protagonistes de la pièce éponyme), ne feront pas pour nous l'objet d'une analyse plus poussée puisqu'ils dépassent le fait littéraire et nos compétences critiques. Notons quand même leur parenté avec le dessin de Mille Milles en petite fille dans le manuscrit du *Nez qui voque* conservé dans le Fonds Réjean-Ducharme (voir la deuxième chemise de la boîte 2).

éditoriales ménagées autour de la parution et de la promotion du livre. Notons tout d'abord que, contrairement aux deux premiers textes parodiques, *Ines Pérée et Inat Tendu* ne comporte aucun sous-titre identifiable venant éclairer l'intitulé de la pièce, sauf dans les deux derniers états du texte (*IPIT 5* et *IPIT 6*) où la mention « version short and sweet » pourrait faire office de sous-titre. Fait notable, dans ce texte dramatique, cette fonction métatextuelle est plutôt assurée par la phrase introduisant la présentation des personnages, qui prend dès lors l'allure d'un commentaire méta-fictionnel de l'écrivain³⁴. Ainsi, du premier état du texte à sa version arrêtée pour la publication, cette périphrase introductive fait office de sous-titre métadramatique³⁵. En outre, chaque état génétique suit le même schéma paratextuel : ce pseudo sous-titre métatextuel est suivi, à chaque fois, d'une présentation des personnages, puis d'une dédicace auctoriale. Ces commentaires de l'auteur varient d'une version à l'autre, mais restent tous fondés sur cette même structure même si, nous y reviendrons, un déplacement progressif de la production textuelle vers sa scène à venir a lieu à mesure que l'on avance dans les états génétiques.

La première dédicace de la pièce, prévue dans le premier état du texte, vient ainsi encadrer la présentation des protagonistes de la pièce pour en constituer son métatexte :

³⁴ Ces indications varient d'ailleurs selon les états génétiques de la pièce : ainsi, pour les quatre premiers états du texte, cette phrase introductive figure sur la même page que le titre général de la pièce (sous des formes différentes) ; pour la cinquième version, on la retrouve à la page suivante quand, pour la version publiée, il faut attendre une dizaine de pages (treize exactement), correspondant à la préface critique de la pièce (écrite par Alain Pontaut), pour lire ce commentaire auctorial.

³⁵ La propension du théâtre de Réjean Ducharme à la « métadramaticité » a été également relevée par Marie-Élaine Boucher, dans son mémoire de maîtrise, qui étudie, au moyen d'une approche sémiologique, les personnages des pièces de Réjean Ducharme dans le rapport au jeu dont ils témoignent tous. Voir Marie-Élaine Boucher, « L'hyper-théâtralité du personnage dans la dramaturgie de Réjean Ducharme », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2006.

INES PEREE ET INAT TENDU

Très bonne pièce en trois actes dont les personnages sont :

Ines Pérée
Inat Tendu
Madame Isalaide L'Eussiez-Vous-Cru
Une infirmière ou Pauline-Emilienne
Mario Escalope
Sœur Saint-New-York de Russie
Pierre-Pierre Pierre
Aidez-Moi L'Eussiez-Vous-Cru

que je dédie aux comédiens qui auront l'infortune de l'aimer et le malheur de la jouer,

et dont je suis l'auteur³⁶. (*IPIT I*, p. 1)

Non seulement les personnages ne sont que nommés dans cet état du texte, mais le découpage scénique en « actes », forme conventionnelle par excellence, est précisé explicitement ici. En ce qui concerne la dédicace de la pièce à proprement parler, notons que la mention des praticiens de la scène est prévue dès le début du processus scripturaire qui paraît laborieux à en croire l'auteur qui le commente ici de façon passablement péjorative. L'inscription de la première personne du singulier, suffisamment rare chez Réjean Ducharme pour être relevée, s'accompagne du complément d'objet auctorial, là encore inouï chez l'écrivain, témoignant d'un investissement de l'espace paratextuel de la pièce digne d'être signalé. D'autant que c'est précisément ce statut d'auteur que le dramaturge se refusait dans ses deux pièces parodiques.

La dédicace de la version publiée de la pièce diffère considérablement de celle de la première en ce que, tout d'abord, elle figure sur une page différente de celle de la présentation des personnages et, si elle consiste toujours en une adresse aux comédiens, le « je » auctorial paraît sensiblement plus distant³⁷ :

³⁶ On retrouve rigoureusement le même paratexte dans le deuxième état de la pièce.

³⁷ Notons à ce titre le jeu sur la première personne du singulier dont témoigne cette dédicace peu conventionnelle.

Et que je dédie aux comédiens qui la joueront par-dessus la jambe sans se casser la tête comme si ce n'était pas leurs affaires, avec des blancs de mémoire de toutes les couleurs, avec maudit que j'ai hâte que ça finisse pour aller m'en jeter un derrière la cravate avec mes petits copains et à YVAN CANUEL. (IPIT 6, p. 5)

Si le nom du premier metteur en scène est ici souligné par les capitales, la même légèreté de ton et le détachement affiché – et même souhaité – par le dramaturge pour ce texte restent de mise, comme si, des premières ébauches à la version « short and sweet », un difficile processus de signature n'avait pu se réaliser, ce dont témoigne de façon étonnante le paratexte du troisième état du texte. Largement investi, l'espace paratextuel est, dans ce troisième état, le lieu d'un métatexte particulièrement éloquent : on y trouve une première phrase commentative qui constitue un jugement de valeur de l'auteur sur son texte autant qu'une prescription scénique (« Pièce en trois actes qui a l'air médiocre et qui devra avoir l'air d'être mal jouée »), suivie d'une pseudo-citation que l'auteur, dans un jeu onomastique des plus explicites, raye de façon manuscrite :

« Rien de ce que font une pierre, un arbre, un animal ou une machine n'est médiocre. Seul l'homme a le choix entre le médiocre et le ~~xxx~~ meilleur. Trop souvent il a choisi le ~~xxx~~ meilleur. (~~Myself Me~~)³⁸ »

La quatrième version de la pièce reprend sensiblement la même présentation que celle du deuxième état du texte, à ceci près que l'adverbe d'intensité « très », à valeur méliorative, se voit redoublé – et donc ironique car surenchéri – (« Très très bonne pièce en trois actes dont les personnages sont : [...] que je dédie aux comédiens qui auront la faiblesse de l'aimer et la force de la jouer, et dont je suis l'auteur 39 »), reprise d'ailleurs conservée dans l'état arrêté du texte publié. Néanmoins, la description succincte des personnages qui ne sont qu'évoqués ici permet d'identifier cet état du texte comme effectivement antérieur à la version « short and sweet » : les détails vestimentaires sont fournis dans une sorte d'introduction à la première scène de l'acte I, et donc non plus dans l'espace paratextuel

³⁸ Nous retranscrivons ici, autant que faire se peut, les ratures qui sont d'ailleurs tapuscrites. Notons également que les guillemets sont de Réjean Ducharme. Voir *IPIT* 3, p. i.

³⁹ *IPIT* 4, p. 2.

mais dans le corps même du texte. Le cinquième état de la pièce reprend ce redoublement de l'intensif introductif mais affiche un ton résolument désinvolte par l'introduction de la graphie phonétique du substantif théâtral par excellence : les « actes » des versions précédentes deviennent ici les « zakes » de la version publiée de la pièce, que cet état annonce, nous l'avons vu, par son sous-titre.

L'empreinte ducharmienne se lit d'entrée de jeu puisque le terme générique annonçant le découpage scénique se voit littéralement réinvesti par une orthographe fautive parce qu'orale. Par cette révision orthographique du lexique dramatique, Réjean Ducharme joue sur les effets de la liaison orale (avec l'apocope du *t* final), qui fait signe vers la langue québécoise populaire, en même temps que sur une graphie anglophone, se réappropriant jusqu'aux conventions les plus élémentaires du genre théâtral, nous y reviendrons. Il convient également de noter que, à bien des égards, ce quatrième état textuel affiche une proximité avec le texte arrêté : mis à part le choix orthographique de l'onomastique (dans cet état du texte, les noms et prénoms des deux protagonistes se voient collés, ce qui donne le « Inespérée et Inattendu » du titre, repris à la page suivante dans la présentation des personnages – *IPIT* 5, p. 2 –), la présentation des personnages précède la dédicace, comme dans la version publiée du texte, et les renseignements fournis sont littéralement identiques.

Néanmoins, dans cet état de la pièce, après quelques-uns des résumés de présentation des personnages, on trouve, entre parenthèses, des noms de comédiens manuscrits, témoignant de la scène envisagée par Réjean Ducharme. Ainsi, pour le personnage d'Ines, le dramaturge propose Louise Rinfret ; pour celui de Pauline-Émilienne, Margaux Hemingway (d'ailleurs fautivement orthographié « Hemmingway »), l'actrice américaine – et petite-fille de l'écrivain – ; pour Mario Escalope, Louis de Santis⁴⁰ ; pour Pierre-Pierre Pierre, Claude Préfontaine et pour Aidez-Moi Lussier-Voucry, une certaine « Athalie Hood⁴¹ ». À la fois totalement

⁴⁰ Louis de Santis a déjà joué dans *Le Cid maghané*, en 1968, à Sainte-Agathe ; il jouera encore cette pièce au Trident en 1977, à chaque fois dans des mises en scène d'Yvan Canuel.

⁴¹ Devrait-on lire dans ce patronyme inventé de toutes pièces celui, très proche phonétiquement, de Natalie Wood, l'actrice américaine récompensée maintes fois pour ses rôles dans *La fureur de vivre* (aux côtés du non moins célèbre James Dean) ou dans *West*

plausible et grotesque (surtout en ce qui concerne les actrices américaines), cette suggestion de comédiens indique en tout cas une prévision scénique de la part de l'écrivain qui flirte ici avec le fantasme⁴². En somme, et pour en revenir aux différentes dédicaces dont font état les archives de la pièce, pour ironiques qu'elles soient, elles n'en restent pas moins la preuve que le dramaturge a conscience des difficultés que pose son texte pour les acteurs. On constate aussi que ces difficultés, qui pourraient passer pour des limites, ont été intentionnellement conservées, même dans la version « raccourcie » pour la publication de la pièce. En définitive, tout se passe comme si à chaque fois l'auteur cherchait une façon de se dédouaner d'un texte à la construction pour le moins laborieuse⁴³.

Pour conclure sur ces multiples investissements paratextuels, citons le texte-programme de la pièce, écrit de la main de l'auteur et distribué en 1968, à Sainte-Agathe, qui fut l'occasion pour Réjean Ducharme de proposer un autre commentaire métatextuel autant qu'une revendication de filiation dramaturgique, le tout sur un ton de nouveau désinvolte :

Je n'ai écrit qu'une chose pour le théâtre, et elles vont être toutes les deux montées [...].

Je n'ai écrit qu'une pièce étant donné que le « Cid », tout « maghané » qu'il soit n'est pas de moi, mais d'un Castro dont j'oublie le petit nom et de Pierre Corneille. [...]

On relèvera bien évidemment l'incohérence de la première phrase du programme, l'écrivain, nous l'avons vu, ayant vraisemblablement en tête les éléments de la « Querelle du *Cid* » et les questions de droits d'auteur qu'elle a pu engendrer et qu'il poursuit non sans humour ici. Puis, il revient sur la première pièce qu'il endosse :

Side Story ? La référence au personnage biblique éponyme de la tragédie racinienne, moins encensée, rappelons-le, que d'autres de ses textes, est également évidente.

⁴² On retrouvera une même suggestion d'acteurs et d'actrices dans une version du scénario de film des *BD*. Voir la chemise 4 de la boîte 14 du Fonds Réjean-Ducharme.

⁴³ Il faut, à ce sujet, rappeler que, à compter de la version « short and sweet », la langue de la pièce est malmenée, abîmée (une anglicisation du texte a également lieu qui participe de ce « maghanage », nous y reviendrons).

[q]uant à *Ines Pérée et Inat Tendu*, elle a presque failli être escaladée (synonyme de « montée ») par une compagnie de théâtre canadienne [...] prestigieuse entre un Pirandello et un Claudel... ce qui n'est pas peu dire... ce qui prouve que j'ai porté un jugement juste en affirmant que c'est une très, très bonne pièce⁴⁴...

En ce qui a trait à la description des personnages, autre élément de l'espace paratextuel de la pièce, notons que, pour *Ines Pérée et Inat Tendu*, quelle que soit la version, les précisions données quant aux personnages semblent plus étoffées que celles des deux premières pièces. L'accent est ici mis davantage sur les objets, les costumes, et le ton se fait plus prescriptif : Réjean Ducharme paraît prévoir davantage la scène de son texte. Dans les deux premiers états du texte, la présentation des personnages semble avoir une fonction essentiellement décorative, à tout le moins accessoire : les personnages sont simplement nommés dans une sorte de relevé onomastique, dans un ordre diégétique chronologique allant des protagonistes aux personnages secondaires. Cette fonction présentative et descriptive sera ici plutôt assurée par un paragraphe introductif, en début d'acte. Ainsi, après avoir annoncé les personnages en présence dans le « Premier acte », une mention introductive vient apporter des précisions d'ordre essentiellement vestimentaire :

[...] Couchée sur un matelas posé par terre, Ines Pérée dort. Elle porte un maillot de bain, un casque de bain, des bottes noires aux genoux et un gant de vaisselle. Inat Tendu est vêtu en commis de banque et est très fripé. Devant eux : deux archets, deux violons. (*IPIT 1*, p. 2)

On retrouve cette même présentation différée dans le deuxième état du texte, qui reprend mot pour mot ce paragraphe présentatif⁴⁵ et annonce également les principaux accessoires et costumes, qui seront d'ailleurs maintenus dans la version « short and sweet » de la pièce. Figurant dans le même paragraphe suivant l'annonce du « premier acte », ce texte descriptif sera légèrement modifié dans la troisième version de la pièce par l'ajout de plusieurs périphrases :

⁴⁴ Ce texte est cité par Dominique Lafon, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la *tag* », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, op. cit., p. 98-99.

⁴⁵ *IPIT 2*, p. 2.

[...] Couchée sur un matelas posé par terre, Ines Pérée dort. Ines Pérée porte un maillot de bain, un casque de bain, des bottes noires de caoutchouc aux genoux et un de ces gants employés pour faire la vaisselle. Inat Tendu est vêtu en commis de banque et est fripé. Deux violons et deux archets sont placés comme en tas devant eux⁴⁶.

Comme une variation sur le même thème, la description des personnages, limitée, nous l'aurons noté, aux deux seuls protagonistes de la pièce, reste très proche des trois premières dans le quatrième état génétique du texte : le syntagme « montant jusqu'aux genoux » vient agrémenter la mention des « bottes noires de caoutchouc » et la dernière phrase, dans laquelle étaient annoncés les « [d]eux violons et deux archets » se voit ici réduite à ce seul syntagme⁴⁷. On notera l'humour de la dernière phrase puisque l'emploi du substantif « tas » paraît parfaitement abusif et donc péjoratif ici, les « violons » et « archets » pouvant difficilement constituer un tas à proprement parler.

Enfin, dans les deux dernières versions « short and sweet », après l'humour de la première didascalie du texte qui, par une périphrase métadiscursive, permet d'éviter ou à tout le moins de retarder l'annonce explicite de la distribution (« TRÈS TRÈS BONNE PIÈCE EN TROIS "ZAKES" DONT LES PERSONNAGES SONT »), les précisions données quant aux personnages en présence consistent en une évocation onomastique, puis essentiellement vestimentaire des personnages qui sont cités dans un ordre actantiel décroissant, des principaux (les deux enfants, Inès et Inat, dont on ne nous signale d'ailleurs aucun lien de parenté) aux personnages secondaires. En revanche, contrairement aux quatre premiers états de la pièce, on a ici affaire à une présentation des personnages plus traditionnelle puisque chaque mention patronymique est suivie d'une phrase, plus ou moins longue, précisant quelques attributs sociaux ou vestimentaires des personnages⁴⁸.

⁴⁶ *IPIT* 3, p. 1. Les ratures apportées aux deux pluriels figurent, dans cet état, de façon manuscrite, à l'encre bleue.

⁴⁷ Voir *IPIT* 4, p. 1.

⁴⁸ Ainsi Pauline-Émilienne est-elle décrite comme une « infirmière court vêtue », Pierre-Pierre Pierre comme un « gentleman-cambrioleur en queue-de-pie mouillée »... Voir *IPIT* 5, p. 2 et *IPIT* 6, p. 3-4.

Notons d'ailleurs que l'essentiel des détails concerne les deux enfants car les personnages secondaires ne sont décrits qu'au moyen d'une phrase, non dénuée d'humour qui, à rebours d'une présentation des personnages conventionnelle, ne nous en dit que très peu. Mario Escalope, dont le seul nom annonce d'emblée l'univers ducharmien, est ainsi décrit par un oxymore comme étant un « psychiatre traumatisé » (*IPIT 6*, p. 3). Il est enfin étonnant de trouver, en fin de ces didascalies initiales, la mention de deux objets (« UN PAPILLON EN CARTON » et « UN VIOLON VIOLET »), en somme, deux « petite[s] idée[s] » personnifiées, là encore, bien éloignées des conventions dramatiques, et qui viennent remplacer les « deux violons » des versions précédentes. D'emblée, le ton est donné autant que la perspective du dramaturge, qui propose par là même son point de vue sur les personnages et son rapport au drame.

L'ONOMATURGE-DRAMATURGE : LES LIMITES DE LA PAROLE

La question du nom

Tout se passe donc comme si, avant même d'entrer dans le texte dramatique, le lecteur d'*Ines Pérée et Inat Tendu* pouvait reconnaître d'emblée la « signature » ducharmienne, et ce, dès la mention onomastique des personnages. Le personnel de ce texte dramatique, quelle que soit la version, porte en effet dès sa mention, dans l'espace paratextuel, une empreinte reconnaissable. Car l'investissement patronymique singulier caractérise bien les écrits ducharmiens, des romans au théâtre : les critiques de l'œuvre ont largement commenté cette propension de l'auteur à réaffubler le personnage d'un nom et rappelé la dimension « propre » à l'origine de son unicité. Cette resémantisation du nom participe d'ailleurs du travail singulier de l'auteur sur la langue qui a lui aussi été examiné et analysé par la critique. Il s'agira pour nous de proposer une étude détaillée de ce processus au moyen d'une analyse onomastique et linguistique, pour en montrer l'infinie richesse. Nous souhaiterions par là percer à jour le consensus critique qui s'est empressé de rattacher cette pièce à la production romanesque de l'écrivain et qui a également permis de distinguer ce texte du corpus que nous avons défini comme « parodique ».

Dans *Ines Pérée et Inat Tendu*, en effet, la fable est inventée de toutes pièces, contrairement à celle du *Cid maghané*, empruntée à l'Espagne médiévale, ou à celle du *Marquis qui perdit*, où l'onomastique constitue un rappel historique de la Conquête britannique. Ici, et comme dans les romans – d'ailleurs contemporains de ce texte⁴⁹ –, la liberté de sujet a autorisé l'écrivain à doter son personnel dramatique d'une onomastique tirée tout droit de son imagination. Aussi les personnages peuvent-ils bien se trouver définis par leur seul nom, un nom qui en dit long sur leur personnalité, comme le rappelle Gilles Girard :

⁴⁹ En 1967, les trois premiers romans de Réjean Ducharme – *L'océantume*, *L'avalée des avalés* et *Le nez qui voque* – sont tous écrits, comme le confirme Roger Grenier. Voir Roger Grenier, « Éditer Ducharme », dans Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Présences de Ducharme*, op. cit., p. 13-32.

Déjà déterminés par leur nom, condensé de leurs traits et de leur programme narratif (Isolaide⁵⁰ Lussier-Voucru, [...]), les personnages sont typés [...], se limitant à quelques axes qualificatifs mais dont l'efficacité comique tient en partie à cette réduction et à ce grossissement⁵¹.

Le titre de la pièce annonce d'ailleurs d'emblée cette importance accordée à l'onomastique puisque les deux protagonistes prêtent leur nom à la pièce : le lecteur, comme le spectateur, comprend dès lors à priori qu'il s'agit des deux personnages principaux. La spécificité du traitement nominatif de ce texte est également indiquée dans le même espace paratextuel : chacun de ces deux noms est construit par déglutination (découpage fautif entre les mots) et repose sur le même schéma (préfixe privatif « in- » suivi d'un attribut), annonçant ainsi, avant même le début du texte, le ton de la pièce.

D'un point de vue génétique, les différents états du texte portent les traces de changements, essentiellement graphiques, des noms des personnages. Ainsi, dans le tout premier état de la pièce, si Isalaide apparaît d'emblée comme un personnage antonyme du prénom commun, Isabelle, et programmatique de son rôle (il s'agit d'un personnage relativement négatif), son patronyme reste encore, dans cette version, la transcription grammaticale exacte des verbes sur lesquels il est construit : « Madame Isalaide L'Eussiez-Vous-Cru » (*IPIT 1*, p. 2). Les trois autres états de la pièce conservent cette orthographe, tandis que les deux états de la version « short and sweet » établissent la graphie choisie pour la publication, en d'autres termes, une graphie davantage réaliste (« Lussier-Voucru »). Autre changement notable : le nom de la sœur Saint-New-York, qui se voit lui aussi modifié à compter du cinquième état de la pièce, passant de « Saint New-York de Russie » (pour les quatre premiers états du texte) au « Saint-New-York-Des-Ronds-d'Eau » adopté pour la version publiée. Peut-être ce choix onomastique reflète-t-il justement le caractère parfaitement

⁵⁰ On notera ici l'orthographe fautive de ce prénom dont le nom de famille change pourtant selon les versions, nous y reviendrons, mais qui demeure « Isalaide ».

⁵¹ Gilles Girard, « Du ludique au tragique. Le théâtre ducharmien », art. cit, p. 47.

arbitraire d'un nom par ailleurs emprunté, tel un nom de scène⁵². En revanche, les motifs de ce changement n'apparaissent dans aucun état de la pièce ; on peut toutefois y voir une volonté d'explicitation des caractéristiques d'un personnage qui n'hésitera pas, contre toute attente, à séduire et à faire des « ronds » de jambe – au sens propre comme au figuré d'ailleurs – aux deux jeunes protagonistes.

Les jeux sur la renomination autant que sur les pouvoirs de l'onomastique, qui ont été largement commentés par les critiques de l'œuvre romanesque, méritent que l'on s'y attarde. Les personnages de la pièce, comme les narrateurs homo-diégétiques des romans, se rebaptisent et jouent à l'envi sur les potentialités sémantiques de leurs noms. Ainsi, par exemple, Ines, après avoir rebaptisé les autres personnages⁵³, se renommera « Néfertiti⁵⁴ ». Car, à l'en croire, c'est bien l'arbitraire du nom de baptême qui doit être remis en cause, ne serait-ce que par son opacité sémantique : « [i]l n'est jamais trop tard pour qu'une personne commence à porter le nom qui la désigne vraiment⁵⁵ » (*IPIT 4*, III, sc. 7, p. 44). Les protagonistes ont conscience de la fragilité du lien unissant le nom à sa signification autant qu'à la personne à laquelle il renvoie. Le dialogue d'Ines et d'Aidez-Moi, qui précède la déclaration d'Ines au droit à la renomination, illustre de façon éloquente le rapport entre le signifiant et le signifié du patronyme :

⁵² On le sait, après avoir prononcé leurs vœux, qui correspondent à leur renoncement à elles-mêmes et au monde, les sœurs se voient attribuer des noms (généralement issus de l'hagiographie) venant remplacer leur patronyme civil.

⁵³ Ines renommera ainsi de manière humoristique Pauline-Émilienne et Sœur Saint-New-York respectivement « Huguette-Emilienne » et « Charlotte Russe » (*IPIT 6*, II, p. 82). Notons d'ailleurs que le nom de Pauline-Émilienne apparaît aussi dans *La fille de Christophe Colomb* (voir notamment les chants 115 et 116, *FCC*, p. 144).

⁵⁴ « Il n'y a pas d'Ines ici ! Pas plus d'Ines que de pic dans la brique ! Je suis Néfertiti ! » (*IPIT 6*, III, p. 109).

⁵⁵ Cette phrase, que l'on retrouve dans trois des quatre premiers états du texte, à la scène 7 (*IPIT 1*, III, p. 101 ; *IPIT 2*, III, p. 101 ; *IPIT 4*, III, p. 44), sera reprise dans les deux versions « short and sweet » dans des termes similaires : « Il n'est jamais trop tard pour commencer à porter le nom qui nous désigne vraiment. C'est comme toi qui a l'air d'un coq femelle avec ta crête d'éteigneuse et qui devrais t'appeler Cacarica » (*IPIT 6*, III, p. 110 ; *IPIT 5*, III, p. 74).

INES : Nefertiti ! non pour te servir, mais pour être servie.
(Désignant Inat) Lui s'appelle Ramsès. Dis à Mademoiselle comment tu t'appelles, Ramsès ?

AIDEZ-MOI : Vous portez des noms de monarques. Comme c'est curieux ! Les portez-vous depuis toujours, ou ne sont-ce que des espèces de noms d'acteurs ?

INES : Il n'est jamais trop tard pour qu'une personne commence à porter le nom qui la désigne vraiment⁵⁶. (*IPIT 4*, III, sc. 7, p. 44)

Ailleurs, c'est tout un dialogue mettant en scène Escalope et Sœur Saint-New-York qui est consacré à des détournements homonymiques et paronomastiques : Isalaide, qui est le sujet de la discussion, se voit ainsi renommée tour à tour « Madame Lussier-Crié », « Madame LeSucrier » et « Madame LeCendrier » (*IPIT 6*, I, p. 39). Dans les deux premiers états du texte, ces jeux sur la richesse sémantique du patronyme de la vétérinaire occupent également les personnages. Ainsi, dans la première scène du premier acte, Inat interroge la propriétaire de « la clinique vétérinaire Tou-Tou et Cha-Cha-Cha⁵⁷ » sur l'origine de son nom : « “Eussiez”, comme avoir au subjonctif⁵⁸ ? » quand, dans la deuxième scène, c'est Ines qui lance à Isabelle : « On vous l'eût dit que vous ne l'eussiez pas cru⁵⁹. » Dans le quatrième état de la pièce, on retrouve ce jeu sur les potentialités sémantiques du nom de famille de la vétérinaire lorsqu'Ines déclare : « L'Eussiez-Vous-Cru ! Cela vous fait une belle jambe ! Cela vous donne l'air d'être de mèche avec Lustucru, si vous voulez le savoir ! [...] » (*IPIT 4*, I, sc. 2, p. 3) Comme pour rappeler que les personnages dramatiques ne sont que des êtres de papier⁶⁰, créés de toutes pièces pour les besoins de l'illusion scénique, une incessante spéculation onomastique travaille la pièce de bout en bout, et ce, de ses premiers états à sa version arrêtée.

⁵⁶ Ce dialogue sera d'ailleurs repris dans les deux derniers états génétiques de la pièce. Voir *IPIT 5*, III, p. 74 ; *IPIT 6*, III, p. 109-110.

⁵⁷ *IPIT 5*, I, p. 6 ; *IPIT 6*, I, p. 13. Notons que le nom de la clinique prévu originellement, c'est-à-dire dans les deux premiers états génétiques de la pièce, était fort savoureux : il s'agissait de l'« hôpital protestant pour les chiens et pour les chats » (*IPIT 1*, I, p. 3 ; *IPIT 2*, I, p. 3).

⁵⁸ *IPIT 1*, I, sc. 1, p. 5 ; *IPIT 2*, I, sc. 1, p. 5.

⁵⁹ *IPIT 1*, I, sc. 2, p. 6 ; *IPIT 2*, I, sc. 2, p. 6.

⁶⁰ Un passage extrait de *Dévadé* vient d'ailleurs corroborer cette thèse du jeu du nom (on joue son nom, à en croire Bottom) : « Mais il n'y a pas de chair dans le nom. Il n'y a que du semblant, un imitateur qui personnifie un fornicateur, un acteur tripoteur de texte, tordeur de kleenex ». Voir *D*, p. 199-200.

Les critiques ont insisté sur la dimension objectale des personnages : Dominique Lafon les voit ainsi comme de véritables « objets⁶¹ » de l'intrigue, et moins comme des agents de celle-ci. Laurent Mailhot, lui, rapproche la manipulation onomastique des personnages de la pièce de celle que l'écrivain fait subir aux mots⁶². Car ce travail de sape du nom s'inscrit dans un processus plus large de déstabilisation de la langue, tant il est vrai que la dimension ludique de ces jeux sur la nomination appelle un questionnement plus sérieux sur les liens unissant le verbe et la réalité⁶³. C'est en somme une réflexion sur le sens du commun et du propre qui s'amorce par ce procédé, comme le montre bien Réjean Beaudoin dans l'extrait suivant :

[...] le nom n'appartient pas à celui qu'il nomme, mais à tous les autres qui le lui jettent au visage ou le prononcent obséquieusement – peu importe. En fait, est-ce parce qu'il est si outrageusement étranger à soi-même que le nom doit aussi marquer l'identité ? Tel est bien le paradoxe des noms ducharmiens dont la composition superlativement néologique adhère au personnage. À l'encontre de l'arbitraire du signe, le romancier invente une nomination qui tient tout de la morphologie et rien de l'aléa démographique. Les noms qui résultent de cette créativité nominative, on l'a beaucoup remarqué, sont des monstres logiques et des curiosités lexicologiques que la langue naturelle n'aurait jamais autorisés⁶⁴.

⁶¹ Dominique Lafon, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la *tag* », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme, op. cit.*, p. 111.

⁶² « Réjean Ducharme, qui manipule les mots comme des objets solides qu'on peut sonder, défaire, reconstruire, lancer, manipule ses personnages comme des mots. L'empereur Commode est un mot, un meuble ; Ines Pérée et Inat Tendu sont des adjectifs [...] ». Voir Laurent Mailhot, « Le théâtre de Réjean Ducharme », art. cit., p. 155.

⁶³ Gilles Girard a d'ailleurs rapproché les jeux que les deux protagonistes de la pièce font sur la langue et sur les mots avec leur rapport à la réalité :

[s]i les mots sont pour ces personnages [...] l'occasion d'une fête perpétuelle, ils constituent souvent aussi le refuge de ces personnages-enfants qui les décapent, les décortiquent, les déforment, les font éclater de toute leur sonorité, les découvrent pour la première fois, y appréhendent un univers déconcertant, farfelu, indépendant de la supposée réalité, plus vrai qu'elle.

Gilles Girard, « Du ludique au tragique. Le théâtre ducharmien », art. cit., p. 45.

⁶⁴ Réjean Beaudoin, « La métaphore de l'île ou la pensée des mots chez Réjean Ducharme », dans Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Présences de Ducharme, op. cit.*, p. 238.

Le tarissement de la parole

Ainsi, l'importance accordée au nom vient éclairer la place décisive réservée, dans l'œuvre de Réjean Ducharme en général, et pas seulement dans cette pièce, à la langue. Dans *Ines Pérée et Inat Tendu* cependant, les problèmes posés par la langue se manifestent au moyen de la parole qui se voit paradoxalement entravée, bien qu'apparemment libérée. Au théâtre, on le sait, la langue, à tout le moins celle des dialogues, est destinée à être proférée sur scène par des comédiens : c'est dire qu'une réflexion sur la langue qui passerait par une parole vouée à la matérialisation peut avoir une intensité et une portée considérables. D'autant que les personnages d'*Ines Pérée et Inat Tendu* semblent en proie à une logorrhée quasi-monstrueuse (qui n'est pas sans rappeler celle des narrateurs homodiégétiques des romans).

Il est d'ailleurs intéressant de souligner que les personnages principaux de ce texte sont ici des enfants, comme le précisent les indications paratextuelles de tous les états de la pièce. Pourtant, à rebours de l'étymologie latine (*infans* signifie littéralement « qui ne parle pas »), ces enfants sont au contraire pourvus d'une parole débridée. Dans la présentation des personnages, *Ines Pérée* et *Inat Tendu* – dont les noms sont eux aussi fondés sur le même préfixe privatif latin – sont en effet qualifiés d'« enfants », alors qu'ils sont âgés de « vingt ans » (ce que d'aucuns considèrent comme un âge mûr). Les personnages, et c'est vrai surtout des deux protagonistes, semblent ainsi traversés de part en part par toutes sortes de langues, de niveaux de langues et de discours, apparaissant dès lors « comme une sorte de carrefour de paroles, tandis qu'un gouffre se creuse entre [leur] identité annoncée et les langues qui la corrodent⁶⁵ ».

Une véritable mise en doute de la parole se dessine au fil des actes comme au fur et à mesure des états génétiques de la pièce : progressivement, et parallèlement à la diégèse, qui se termine sur un seuil, une « voie sans issue⁶⁶ », la parole finit par faire défaut à des personnages jusque-là bien loquaces. En effet, d'un état à l'autre, un

⁶⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 89.

⁶⁶ Gilles Girard, « Du ludique au tragique. Le théâtre ducharmien », art. cit., p. 45.

même épuisement verbal finit par prendre le pas sur la logorrhée d'Ines et d'Inat. Les phrases d'Ines menacent, dans les deux derniers états du texte, de ne jamais se terminer : « Quel indice d'indigence d'esprit ! Quelle vessie pour une vaisselle. Quelle... ah et puis... [...] ... hein ? Hein, fillette⁶⁷ ? » Les dernières paroles prononcées par la protagoniste, « [p]resque plus capable de parler », comme le précise l'une des dernières didascalies de la version « short and sweet », sont de plus en plus clairsemées. Cette dernière réplique est littéralement trouée, les points de suspension l'attestant :

Relève-toi ! Vite ! Tout de suite ! (elle s'agenouille, s'apitoye, 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-même⁶⁸)

Inat, quant à lui, devient de plus en plus bègue : « Mamadame ou mamamoiselle, décostumez-vous, dédémaquez-vous, dédé... guisez-vous [...] »⁶⁹ ». Dans les états précédents, cette matérialisation de l'impuissance verbale, si elle ne passe pas par les points de suspension, apparaît néanmoins au moyen d'objets concrets. Ainsi, les « gros cailloux » qui pleuvent « sur la scène » (*IPIT 3*, III, sc. 14, p. 74) après le « coup de fusil » final, et qui résonnent comme un écho au festin de cailloux préparé par Pierre-Pierre Pierre⁷⁰, rendent manifeste l'état de décrépitude verbale dans lequel se trouvent les protagonistes à la fin de la pièce. Progressivement, c'est l'incompréhension autant que l'amenuisement de la parole qui s'installent entre des personnages jusque-là gagnés par le psittacisme. À force de

⁶⁷ *IPIT 5*, III, p. 71 ; *IPIT 6*, III, p. 106.

⁶⁸ *IPIT 5*, III, p. 80 et *IPIT 6*, III, p. 118.

⁶⁹ *IPIT 5*, III, p. 73 ; *IPIT 6*, III, p. 109.

⁷⁰ Cette scène du festin de cailloux figure dans les six états de la pièce et rappelle les célèbres cailloux de Démosthène, grand orateur de l'Antiquité grecque qui s'entraînait à déclamer ses discours des cailloux en bouche afin d'améliorer son éloquence. Le lien entre langage stérile et silence, entre éloquence et vide sémantique est donc maintenu d'un état à l'autre de la pièce. Voir *IPIT 1*, III, sc. 11, p. 112 ; *IPIT 2*, III, sc. 11, p. 112 ; *IPIT 3*, III, sc. 7, p. 59 ; *IPIT 4*, III, sc. 11, p. 49 ; *IPIT 5*, III, p. 79 ; *IPIT 6*, III, p. 116. On pourrait également lire dans cette (s)cène de repas de roches un clin d'œil à la célèbre pièce de Molière : *Don Juan ou le festin de Pierre*, prise au pied de la lettre (Pierre-pierres).

déconstructions, de déformations lexicales et morphologiques autant que de contamination discursive, c'est la communication même qui se délite jusqu'au silence final. Sœur Saint-New-York, d'une version à l'autre, ne comprend pas les protagonistes. En témoigne son leitmotiv, qui se résume à l'interjection onomatopéique « Ah⁷¹ ?... », dont le point d'interrogation indique l'incompréhension, et qui revient dans tous les états de la pièce. Le dramaturge ira même jusqu'à ajouter de façon manuscrite, précision qui ne sera pas retenue pour la version « short and sweet », que le « “Ah ?” de Sœur est typique, une sorte de long “aaah ?” » (*IPIT 4*, II, sc. 2, p. 24)

En fin de compte, les personnages ne font que « déparler », qu'abîmer la langue, à un point tel qu'Inat lui-même finira par avouer ne plus saisir ses propres propos : « Vous ne comprenez pas le langage que j'emploie là je vous comprends. Je me demande moi-même où j'ai été chercher ça⁷². » Cette idée d'incompréhension et d'empêchement de la communication est également à trouver dans une réplique d'Isalaide, dans le premier état du texte, qui confesse avoir « assez parlé pour ne rien dire » (*IPIT 1*, I, sc. 11, p. 40), réplique non retenue dans la version publiée du texte. La langue fait ici l'objet d'un traitement pour le moins subversif, d'un « maghanage » sémantique autant que morphologique, discursif ou encore idiomatique. Il s'agit, dans cette pièce comme dans le reste de l'œuvre, de « prendre tout, [de] posséder par la destruction, [de] connaître à coups de hache, [de] casser le langage, [de] casser ses significations », pour reprendre la formule de Michel Van Schendel⁷³.

Tout ce qui appartient, de près ou de loin, au commun de la langue, du proverbe à la sentence en passant par le cliché et toutes les formes de syntagmes figés, se voit ici repris, détourné, tordu. Il s'agit d'interroger la langue et son « trafic des mots⁷⁴ », de dénoncer la tyrannie de la formule, le « fascisme » de la langue et des multiples

⁷¹ On pourrait également lire dans ce leitmotiv une référence autotextuelle à la dernière pièce de Réjean Ducharme.

⁷² *IPIT 5*, II, p. 48 ; *IPIT 6*, II, p. 71.

⁷³ Michel Van Schendel, *Ducharme l'inquiétant*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1967, p. 15.

⁷⁴ Hélène Amrit, *Les stratégies paratextuelles dans l'oeuvre de Réjean Ducharme*, *op. cit.*, p. 195.

formes de stéréotypes⁷⁵ et de clichés⁷⁶. Ce qui est dénoncé par cette subversion appliquée à toutes ces formes fixées par l'usage, c'est bien ce recours trop systématique, qui empêche l'émergence d'une pensée neuve et libre, car les stéréotypes, relayés dans la langue par les clichés, s'avèrent constituer de véritables prêts-à-penser⁷⁷.

Aussi les multiples procédés de remise en cause du sens sont-ils mis à l'essai par le dramaturge qui s'emploie à affubler ses personnages d'expressions incongrues⁷⁸, jouant tantôt sur l'homographie, le mot-valise, tantôt sur le calembour (par le biais de l'à-peu-près⁷⁹ ou encore de la synonymie⁸⁰). Parfois, dans la même phrase, on retrouve un amoncellement de proverbes et de phrases tirées d'exercices de diction : se succèdent ainsi un proverbe (« On n'apprend pas à un vieux singe à faire

⁷⁵ Roland Barthes souligne l'inconsistance du déjà-dit qui nous confine à la répétition comme au psittacisme :

Le stéréotype, c'est le mot répété, hors de toute magie, de tout enthousiasme, comme s'il était naturel, comme si par miracle le mot qui revient était à chaque fois adéquat pour des raisons différentes, comme si imiter pouvait ne plus être senti comme une imitation : mot sans-gêne, qui prétend à la consistance et ignore sa propre inconsistance.

Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1973, p. 69.

⁷⁶ Pour Patrick Imbert, le cliché n'est qu'un « enchaînement figé d'unités syntagmatiques prévisibles. » Voir Patrick Imbert, « Écriture et clichés », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme, op. cit.*, p. 200.

⁷⁷ Voici un exemple parmi tant d'autres de ces subversions de clichés, de slogans ou de proverbes : « De toute façon, cette femme est idiote, sottie, stupide à pierre fendre ! » (*IPIT 1*, II, sc. 7, p. 70 ; *IPIT 2*, idem; *IPIT 3*, II, sc. 9, p. 36 ; *IPIT 4*, II, sc. 7, p. 31 ; *IPIT 5*, II, p. 53 ; *IPIT 6*, II, p. 78)

⁷⁸ Un procédé récurrent consiste ainsi à reprendre une expression toute faite et à lui adjoindre un complément du nom pour le moins étonnant, venant annuler le sens qui s'en trouve modifié, comme c'est surtout le cas dans les répliques des deux protagonistes, dont voici une des multiples occurrences : « J'avais mon quota de ton air bête, de ta tête de mule de lait caillé. » (*IPIT 6*, II, p. 64)

⁷⁹ L'à-peu-près permet de jouer sur l'homonymie et consiste à remplacer un mot par un autre lui ressemblant, afin d'en modifier le sens, comme c'est le cas dans le syntagme suivant : « sonnette de larmes » (*IPIT 5*, III, p. 67 ; *IPIT 6*, III, p. 101), mis pour « sonnette d'alarme ».

⁸⁰ Souvent poussée au seuil de la tautologie, la synonymie, telle que la pratique Réjean Ducharme, apparaît souvent dans une triple occurrence, suivant le rythme de la cadence majeure, comme pour lui conférer plus d'ampleur, pour mieux la lui retirer par la proximité de termes équivalents sémantiquement. Voici un exemple particulièrement éloquent de ce procédé aux effets comiques : « Moi si baigneuse, vous si humide, si trempe, si mouillé ! » (*IPIT 5*, III, p. 64 ; *IPIT 6*, III, p. 97)

des grimaces ! ») et la phrase suivante, connue des professeurs de primaire (« Et ces lions sont si loin qu'on ne sait pas si c'en sont ! Non, il n'est rien que Nanine n'honore ! », *IPIT 6*, II, p. 78).

L'écrivain réinvestit la langue française, comme d'autres idiomes d'ailleurs : ainsi, l'anglais, évoqué à l'envi dans la pièce, en gras dans le texte (dans les deux états de la version « short and sweet ») – et donc par là même mis à distance –, fait l'objet de l'entreprise de sape linguistique et idiomatique à laquelle s'attèle l'écrivain qui revisite également sa graphie : on trouve ainsi « **ze** », mis pour l'article défini (*IPIT 6*, II, p. 65). Il est à noter cependant que cette mise à distance de l'anglais n'advient que tardivement dans le processus créatif, puisque les premiers états de la pièce n'y ont que peu recours⁸¹ : non seulement l'anglais apparaît moins fréquemment dans les premiers états du texte, mais quand il y figure, il n'est jamais typographiquement distancié.

Ainsi, le véritable processus d'anglicisation du texte qui prend forme au fil de ses états génétiques a pour effet d'altérer la langue, autant le français que l'anglais, utilisé souvent à mauvais escient (au moyen d'une graphie fautive, par exemple). Le dossier génétique de la pièce permet ainsi d'identifier l'ajout des anglicismes qui survient à compter de la préparation de la version pour la publication (en somme, des deux derniers états du texte). Pour ne citer que cette manifestation, on peut trouver le syntagme « biche spring-bok », d'ailleurs mal orthographié (« springbok » est un substantif emprunté au néerlandais signifiant « gazelle à poche dorsale »), dans le cinquième et le sixième états⁸², mêlant donc un faux anglais et un français abîmé par ce rapprochement linguistique, alors qu'il n'était jusque-là question que d'une « brebis » dévorée par un « éléphant⁸³ » ou par un « loup⁸⁴ ».

⁸¹ Le sous-titre utilisé pour les deux derniers états du texte (« Version short and sweet ») indique et annonce, nous semble-t-il, cette cohabitation linguistique par la proximité des deux idiomes, autant syntaxique que stylistique (aucun guillemet ni aucun italique ne viennent en effet distinguer les deux langues).

⁸² *IPIT 5*, III, p. 62 ; *IPIT 6*, III, p. 94.

⁸³ *IPIT 1*, III, sc. 1, p. 86 ; *IPIT 2*, III, sc. 1, p. 86 ; *IPIT 4*, III, sc. 1, p. 38.

⁸⁴ *IPIT 3*, III, sc. 1, p. 49.

Les exemples de cette forme singulière de diglossie sont nombreux et Ines en est peut-être la meilleure représentante, ce que confirmera, au dernier « rake », le personnage d'Isalaïde qui finira par singer Ines, de son accoutrement vestimentaire à sa langue en passant par son leitmotiv⁸⁵ et son discours, jouant de l'anglais et du français : « **I am** le beau cadeau que personne n'a encore pris. Young homme, je suis la seule chance que je vous donne : saisissez-moi bien et tenez-moi bien⁸⁶. » Davantage utilisée pour ses sonorités et pour les effets d'étrangeté qu'elle peut provoquer au contact du français, la langue anglaise ne semble avoir ici, comme dans le reste de l'œuvre d'ailleurs – qui convoque régulièrement cet idiome – aucune fonction utilitaire. Tout se passe comme si une entreprise de déformation de la langue avait lieu dans les deux derniers états de la pièce, comme si la proximité de la publication⁸⁷ poussait paradoxalement l'écrivain à une sorte d'automutilation stylistique et linguistique, refusant d'une certaine façon d'assumer des qualités littéraires dont il se moque par ailleurs.

Si l'on compare le premier état au dernier, on remarque que Réjean Ducharme gauchit la langue de ses personnages, finissant par choisir la contrepèterie et l'inversion syllabique – procédés qui seront d'ailleurs largement repris dans *HA ha !... –* : « Mésire de derbol de bieudon ! » (*IPIT 6*, I, p. 27), quand, dans la première version, on trouve plutôt cette phrase, déjà chargée en sacres (« Misère de bordel de bon Dieu⁸⁸ ! »). Au fil des versions de sa pièce, le dramaturge défait ses moments de bravoure, jouant sur l'à-peu-près sans que le lecteur (ni même le spectateur) ne puisse s'en apercevoir. Ainsi, une réplique de Pierre-Pierre Pierre, somme toute assez banale (« Est-ce toi, mon amour ? Est-ce toi, mon trésor ? Est-ce toi, grand-maman ? »), qui

⁸⁵ Il s'agit d'un leitmotiv d'Ines, d'ailleurs emprunté à l'anglais, conservé dans tous les états, qu'Isalaïde reprend au troisième « make » de la pièce (« **Oh dear oh my ! ...** », *IPIT 6*, III, p. 99).

⁸⁶ *IPIT 5*, III, p. 64 ; *IPIT 6*, III, p. 97.

⁸⁷ Élisabeth Nardout-Lafarge parvenait au même constat pour les brouillons des romans et a observé le même processus de « maghanage » de l'écriture quand arrivait la publication. Voir Élisabeth Nardout-Lafarge, « Les “ratures du vittérateur imaginaire” : sur les brouillons de Réjean Ducharme », dossier « Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés, Le nez qui voque et Les enfantômes* », *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 41, juin 2006, p. 83-92.

⁸⁸ *IPIT 1*, I, sc. 5, p. 17.

revient presque littéralement dans les quatre premiers états du texte⁸⁹, se voit dénaturée et subvertie, comme en témoignent les deux états de la version « short and sweet » (« Est-ce toi, mon amour ? Est-ce toi, ma grande exitée ? Est-ce toi, grand moment⁹⁰ ? »).

La langue se voit donc « maghanée⁹¹ » au fil des versions, contaminée en quelque sorte par le signifiant, de l'assonance⁹² à l'allitération⁹³ – quand ce n'est pas par les deux simultanément⁹⁴ –, ce que les deux derniers états illustrent abondamment et dont voici une des manifestations : « Essayez-vous mon Dieu ainsi que la nourriture que nous allons pendre, ainsi soit-il⁹⁵ », que l'on retrouve dans une réplique d'Ines, alors que les premiers états se contentent de reproduire les mots du « Bénédicité » (« Bénissez-nous mon Dieu ainsi que la nourriture que nous allons prendre ainsi soit-il⁹⁶ »). Souvent dans le sens d'une simplification orthographique⁹⁷ et d'une délittérisation de la langue⁹⁸, l'écriture porte en outre les traces d'une réduction tant qualitative (on vient de le voir) que quantitative.

⁸⁹ À ceci près que, dans le troisième état de la pièce, « mon trésor » est remplacé par « mon petit lapin », modification qui ne figurera plus dans le quatrième état, qui reprend la réplique telle qu'elle apparaît dans les deux premiers. Voir *IPIT 1*, III, sc. 1, p. 87 ; *IPIT 2*, III, sc. 1, p. 86 ; *IPIT 3*, III, sc. 1, p. 49 ; *IPIT 4*, III, sc. 1, p. 38.

⁹⁰ *IPIT 5*, III, p. 62 ; *IPIT 6*, III, p. 94.

⁹¹ Il semble qu'il s'agisse pour Réjean Ducharme d'« [...] inquiéter les mots que nous parlons, [de] dénoncer le pli grammatical de nos idées, [de] dissiper les mythes qui animent les mots, [de] rendre à nouveau bruyant et audible la part de silence que tout discours emporte avec soi lorsqu'il s'énonce », pour reprendre les propos de Michel Foucault dans *Les mots et les choses*. Voir Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 310-311.

⁹² « Liberté, mon amour, mon chou, debout ! » (*IPIT 6*, II, p. 64 [Nous soulignons]).

⁹³ « [...] le besoin d'une violoniste violette volée et violée [...] » (*IPIT 6*, III, p. 102) ; « Finie pour finie, n'importe quelle fin fait mon affaire. » (*IPIT 6*, III, p. 106).

⁹⁴ « [...] il est foutu, il est fichu, il est fini » (*IPIT 6*, III, p. 102).

⁹⁵ *IPIT 5*, III, p. 79 ; *IPIT 6*, III, p. 115.

⁹⁶ *IPIT 1*, III, sc. 11, p. 111 ; *IPIT 2*, III, sc. 11, p. 111 ; *IPIT 4*, III, sc. 11, p. 49.

⁹⁷ De nombreux substantifs, orthographiés comme le veut l'usage dans les premiers états de la pièce, se voient octroyés des graphies inouïes, souvent proches de la phonie : « cacouette », mis pour « cacahuète » (*IPIT 6*, III, p. 64), « [a]rvouar », mis pour « au revoir » (*IPIT 6*, III, p. 115), etc.

⁹⁸ Cette délittérisation de la langue tient surtout de la proximité de registres éloignés, allant de la langue la plus soutenue (« hétaïre », « velléités aléatoires », *IPIT 6*, II, p. 78 et p. 84) au registre le plus familier (« [...] m'empêcher de tomber et de me péter la tête à terre », *IPIT 6*, II, p. 87).

En effet, de nombreux passages sont refondus ou totalement supprimés pour les besoins de la version « short and sweet » qui, comme son sous-titre l'indique, nécessite coupures et amputations. Parmi les multiples occurrences de ces morceaux élagués des premiers états du texte, nous proposerons l'un des cas les plus probants : il s'agit de la rencontre de Sœur Saint-New-York avec les deux protagonistes du début du deuxième acte de la pièce. Le rythme du dialogue semble, dans les premiers états du texte, alourdi par la longueur des répliques de chaque personnage, comme on le voit dans l'extrait suivant, attribué à Sœur Saint-New-York⁹⁹ :

Or, le bois appartient aux forêts et les forêts n'ont pas été faites pour ceux qui habitent les arbres, mais pour ceux qui, les laissant faire, leur permettent de devenir de plus en plus grandes, de porter de plus en plus de feuilles et de répandre de plus en plus d'ombre, c'est-à-dire les oiseaux, les écureuils, les ours, les cerfs et les êtres humains qui leur ressemblent ; car il est inconcevable que Dieu ait fait les forêts pour qu'on les défasse et pour ceux qui les défont¹⁰⁰.

Le passage sera considérablement allégé dans les deux états de la version « short and sweet » :

Et le bois appartient aux forêts et les forêts ne sont pas faites pour ceux qui défont les arbres... non! Elles sont faites pour pousser, pour donner de plus en plus d'ombre aux amoureux, ils ont si chaud, et pour que les oiseaux qui ont peur puissent rebâtir leur nid plus haut¹⁰¹.

⁹⁹ Ainsi, la première réplique de la Sœur ne comporte pas moins de vingt phrases, dont certaines sont complexes, contenant plus de neuf relatives ou complétives.

¹⁰⁰ *IPIT 1*, II, sc. 2, p. 54 ; *IPIT 2*, idem ; *IPIT 3*, II, sc. 2, p. 26 ; *IPIT 4*, II, sc. 2, p. 24.

¹⁰¹ *IPIT 5*, II, p. 45 ; *IPIT 6*, II, p. 68.

DE LA RÉAPPROPRIATION DES CONTRAINTES GÉNÉRIQUES

Vers une dramatisation du texte : la stratégie de l'excès

Nous l'avons vu, le réinvestissement de la langue dont témoignent les deux derniers états de la pièce va dans le sens d'une réduction, d'une surenchère de la parole au profit d'une épure du texte jugé peut-être par l'écrivain lui-même (on soupçonne les praticiens de lui en avoir touché deux mots) trop écrit, trop littéraire. Débridée, excessive, la langue le devient, surtout dans les deux dernières versions *d'Ines Pérée et Inat Tendu*, après avoir fait l'objet de toutes sortes de détournements, de déformations et d'altérations, et ce, malgré des coupes sèches dans la matière du texte qui s'en trouve allégé. Néanmoins, il nous semble que ces suppressions quantitatives et ces refontes dialogiques et scéniques ont pour objectif de vider le texte de ses excès non dramatiques, de le faire tendre vers une plus grande théâtralité.

Ainsi, seuls semblent être conservés les passages les moins littéraires, les plus ouvertement dramatiques, comme si, au contact à la fois des praticiens et du public – comme de la critique –, le texte avait gagné en dynamisme, en rythme et en force. Une concentration de la tension dramatique semble avoir eu lieu au cours de l'élagage dont portent traces les deux états de la version « short and sweet ». Les réductions paginales des actes (avec un déséquilibre quantitatif entre le premier et les deux autres) vont dans ce sens : à compter de la troisième version de la pièce, cette disproportion entre le premier acte et les deux autres¹⁰² sera creusée d'un état à l'autre.

¹⁰² Notons que les deux derniers actes, à partir du troisième état de la pièce, ne font guère plus de vingt pages, quand ils en faisaient le double dans les deux premières versions du texte. Pour les deux premiers états, on compte ainsi 36 pages pour le deuxième acte et 35 pages pour le troisième ; dans le troisième état, le second acte ne compte plus que 24 pages et le dernier, 25. Dans le quatrième état de la pièce, le deuxième acte contient 24 pages et le troisième 15. Les deux derniers états, quant à eux, bien qu'organisés différemment dans la pagination (la version publiée est évidemment plus ramassée et plus condensée que la version tapuscrite, et donc plus longue), contiennent sensiblement le même texte (à quelques exceptions près) et donc la même proportion scripturaire : on compte 19 pages pour le second acte du cinquième état de la pièce, et 18 pages pour le troisième acte. Enfin, le deuxième « make » de la version publiée de la pièce s'étend sur 29 pages et le troisième sur 27.

Mais c'est surtout l'investissement de l'espace didascalique par le scripteur qui indique ce déplacement du texte vers la scène, même s'il convient de nuancer d'ores et déjà cette affirmation, si l'on en juge par certaines indications scéniques (au sens large du terme) qui s'avèrent passablement irréprésentables ou délibérément floues, nous y reviendrons. En réalité, un premier investissement a lieu, dans l'espace didascalique, où l'on assiste à ce que l'on pourrait appeler une « didascalisation » du texte dialogique. Ainsi, les informations de régie contenues, dans les premiers états de la pièce, dans les dialogues, dans ce qu'il est convenu d'appeler des didascalies *internes*, pour reprendre l'attribut proposé par Michel Corvin dans son *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*¹⁰³ – en d'autres termes, des didascalies apparaissant de façon implicite dans les dialogues – deviennent, dans les deux états de la version « short and sweet », de véritables didascalies, figurant dans l'espace qui leur est conventionnellement dévolu. Pour preuve, attardons-nous sur une même scène (la première du deuxième acte) : dans les quatre premiers états de la pièce, les didascalies fournissent, pour l'essentiel, des indications de mise en espace ou de mouvement¹⁰⁴. Dans la « version short and sweet », en revanche, on note une augmentation et un développement de ces didascalies qui deviennent plus étoffées et aussi plus suggestives¹⁰⁵.

¹⁰³ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, *op. cit.*, p. 434.

¹⁰⁴ Ainsi, les deux premiers états du texte attestent d'une pauvreté didascalique et ne donnent que très peu d'informations, sinon des indications de jeu et de mouvement (« INAT (l'enlaçant) », *IPIT 1*, II, sc. 1, p. 49 ; *IPIT 2*, II, sc. 1, p. 49). La troisième version fait état d'un investissement didascalique, mais, là encore, d'ordre plutôt fonctionnel, comme on peut le voir dans cet extrait : « INAT (debout d'un bond) », « [...] INAT (la levant, la serrant) », « [...] INES (debout sur le coffre-fort) » (*IPIT 3*, II, sc. 1, p. 24), tandis que la quatrième version reprend à peu près les mêmes formulations que celles des deux premiers états (*IPIT 4*, II, sc. 1, p. 22).

¹⁰⁵ Par exemple : « INAT (exalté, pire que saoul) », « INES (bien à jeûn, inquiète) », « [...] INES (ils sont assis ; elle lui tapote le dos comme s'il avait le hoquet) », « INAT (enlaçant Ines) » (*IPIT 5*, II, p. 42 ; *IPIT 6*, II, p. 63-64). L'idée d'ébriété d'Inat, évoquée dès le premier état du texte, figure ainsi d'abord dans la section dialoguée de la pièce pour être reprise, à compter de la cinquième version, dans l'espace didascalique : c'est une réplique d'Inat qui l'explique dans le premier état du texte (« Je suis aveuglé, assourdi, ivre ! Je me sens si vertigineusement libre que tout et chaque chose, toi comprise, ont le visage de la liberté. » (*IPIT 1*, II, sc. 1, p. 49)), réplique qui sera reprise mot pour mot dans le deuxième

Cette multiplication des didascalies et l'investissement qu'elle illustre – investissement au sens physique du substantif, en termes d'investissement paginal significatif, au moyen de signes graphiques distinctifs – semblent faire signe vers une dramatisation du texte de théâtre car, comme le rappelle Michael Issacharoff, les didascalies « constituent une caractéristique fondamentale du texte théâtral [...] : elles sont l'une des marques distinctives du texte théâtral par rapport au texte romanesque, par exemple¹⁰⁶ ». En outre, c'est bien la disparition significative des références littéraires qui permet de confirmer cette idée d'une dramatisation progressive d'*Ines Pérée et Inat Tendu*, tant il est vrai que les premières versions de la pièce en comptent beaucoup plus que les deux dernières.

La convocation de la littérature, l'un des signes distinctifs du sceau ducharmien, tend à s'atténuer considérablement dans les états du texte les plus proches de la préparation à la publication. Ces attaques, humoristiques ou sérieuses, à l'endroit d'autres écrivains, si elles caractérisent les premiers temps de l'écriture de la pièce, perdent brusquement du terrain dans les derniers. On ne retrouve pas, par exemple, l'allusion assez prosaïque, il faut en convenir, à l'auteur de *L'Étranger*¹⁰⁷, figurant dans un dialogue où les protagonistes singent le discours publicitaire : « INAT (même jeu) Je suis un épagueul. Je ne suis pas un chien. Faites-moi une place à votre table et emplissez mon assiette d'Aliments ALBERT CAMUS pour les chiens et pour les chats », allusion que l'on retrouve dans les quatre premiers états de la pièce¹⁰⁸, mais qui disparaît des deux états de la version « short and sweet¹⁰⁹ ».

état, pour se voir légèrement modifiée dans le troisième et dans le quatrième états de la pièce (voir *IPIT 3*, II, sc. 1, p. 24 et *IPIT 4*, II, sc. 1, p. 22).

¹⁰⁶ Michaël Issacharoff, « Texte théâtral et didascalie », *MNL*, vol. 96, n° 4, mai 1981, p. 815.

¹⁰⁷ Cette référence à Camus sera reprise et poussée dans le roman *Dévadé*. Lire à ce sujet l'article de Janusz Przychodzen « La dialectique du paradoxe et du paroxysme dans *Dévadé* de Réjean Ducharme » (1998), (dans Élisabeth Nardout-Lafarge et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Québec, Presses de l'Université du Québec/ Voix et Images, coll. « De vives voix », 2006, p. 155-168.).

¹⁰⁸ *IPIT 1*, I, sc. 3, p. 10 ; *IPIT 2*, I, sc. 3, p. 10 ; *IPIT 3*, I, sc. 4, p. 5 ; *IPIT 4*, I, sc. 3, p. 4.

¹⁰⁹ Dans la même lignée, le chat de Sœur Saint-New-York, d'abord appelé « Sartre », deviendra « Maurice Matte » dans les dernières versions. Cette propension à nommer des animaux par des patronymes d'écrivains célèbres – on pense, bien sûr, aux « Mauriac », les

De nombreuses références, peu élogieuses, à des figures littéraires, parsèment les états de la pièce, et tendent à disparaître des derniers moments du texte : c'est le cas, notamment, de la référence à Victor Hugo. Si certains vers extraits de *La légende des siècles* sont conservés dans la version publiée de la pièce¹¹⁰, le patronyme de leur fameux auteur n'y figure plus¹¹¹ ; il n'apparaîtra que quelques pages plus loin, privé de ses vers et donc mis à distance de façon assez explicite¹¹². Dans les quatre premiers états du texte, Ines taxe d'ailleurs Inat de « Victor Hugo » après l'envolée lyrique d'adresse à la liberté de celui-ci¹¹³, avec l'a priori assez grotesque que toute tentative rimique et poétique est toujours déjà lourde et chargée. Ce registre sarcastique de la référence à la poésie consacrée, dominant dans les quatre premiers états de la pièce, ne figure plus dans les deux états de la version « short and sweet » : cette fois, c'est Verlaine qui se voit épinglé et fait les frais d'allusions graveleuses. Annoncée par la citation explicite – comme en témoignent les guillemets du texte –

chats de la mère de la narratrice de *L'Avalée des avalés* – indique évidemment une référentialité repensée, une filiation qui passerait par la désacralisation et l'humour.

¹¹⁰ On retrouve un même extrait du premier mouvement du poème intitulé « Le Régiment du Baron Madruce (Garde impériale suisse) » ; à chaque fois, il s'agit du même distique, tiré de ce poème, dont la première citation est explicite. Des guillemets ouvrent et ferment la référence et reproduisent, graphiquement (par un alinéa et une majuscule au début du deuxième vers), le rythme et la graphie du poème (« « Leur pas est si correct, sans tarder ni courir / « Qu'on croit voir des ciseaux se fermer et s'ouvrir. » ») et la deuxième, masquée (« ISALAIDE. Elle répétait à tout propos : leur pas est si correct sans tarder ni courir qu'on croit voir des ciseaux se fermer et s'ouvrir. »). Voir *IPIT 6*, I, p. 51 et *IPIT 6*, I, p. 55.

¹¹¹ Dans les deux premiers états de la pièce, après avoir cité les vers hugoliens, Isalaide précisait aussitôt : « C'est du Victor Hugo, je crois. » (*IPIT 1*, I, sc. 11, p. 39 ; *IPIT 2*, I, sc. 11, p. 39).

¹¹² Isalaide en donnera l'auteur (« Ils [ces vers] ne sont pas d'elle mais d'Hugo. »), ce qui provoquera chez son interlocuteur, Escalope, une réplique assez savoureuse : « D'Hugo ou d'elle, ils sont dans sa tête et ils se multiplient, ils court-circuitent ses neurones, ils morpionnent ma science d'exercer de l'influence. Surtout que c'est un distique à tendance humoristique. » (*IPIT 6*, I, p. 56)

¹¹³ Cette envolée commence ainsi, comme l'un des couplets de la *Marseillaise* : « Liberté ! Liberté chérie ! O liberté, je n'ai pas eu assez de la nuit pour tout regarder et tout écouter ce qui m'est revenu avec toi. D'un coup, me voici repeuplé. À l'instant où je t'ai reprise, routes, ponts et fossés, pâturages, forêts et villes se sont remis à grouiller dans mon âme. [...] » Voir *IPIT 1*, II, sc. 1, p. 49 ; *IPIT 2*, II, sc. 1, p. 49 ; *IPIT 3*, II, sc. 1, p. 24 ; *IPIT 4*, II, sc. 1, p. 22.

volontiers tronquée¹¹⁴, la référence au poète devient en fin de compte un commentaire grivois sur la sexualité de l'écrivain, et non sur ses talents poétiques.

Enfin, ce sont également les dramaturges qui sont convoqués dans les premiers temps du texte : Shakespeare¹¹⁵, Corneille, mais aussi Sacha Guitry sont mentionnés dans des contextes souvent peu flatteurs et s'en trouvent par là même descendus de leur piédestal. Le troisième état de la pièce comporte ainsi une longue tirade d'Isalaïde, annoncée ici par le titre « Madame¹¹⁶ », qui constitue un exercice de citation et un morceau de bravoure, en même temps qu'une réflexion humoristique sur la notion d'originalité. Citons ici l'intégralité de cette tirade :

MADAME : [...] « Ô Dieu l'étrange peine!/En cet affront mon père est l'offensé/Et l'offenseur le père de Chimène. »

SŒUR : Qu'est-ce encore ? Est-ce une citation ?

MADAME : C'est un extrait du premier disain du monologue de Rodrigue du premier acte du « Cid » de Corneille. Il n'y a que le « Cid » de Corneille, remarquerez-vous, sous-entendant par là que vous êtes d'avis que je me suis rendue coupable d'un pléonasme. Et le « Cid » de Guilhem de Castro, qu'en faites-vous ? Dites-moi : que faites-vous du « Cid » de Guilhem de Castro ? Qu'en faites-vous ? Que faites-vous de ce premier « Cid » ? Que faites-vous de ce seul « Cid » vraiment espagnol ? Mais le « Cid » de Corneille n'est qu'un « Cid » de rechange, qu'un succédané, qu'un ersatz ! Que vaut, dites-moi, le jus de pomme synthétique à côté du jus de pomme végétal ? Que vaut le cidre d'éprouvette à côté du cidre de pomme ? Que vaut le « Cid » de Corneille à côté du « Cid » de Guilhem de Castro ? Chaque fois que je vois le nom de

¹¹⁴ Le premier vers de « Lassitude », extrait de la section « Melancholia » des *Poèmes Saturniens* est ici cité, mais la dernière occurrence du syntagme « de la douceur », permettant le rythme de la cadence majeure de ce célèbre poème, disparaît chez Réjean Ducharme, ce qui donne : « “De la douceur, de la douceur” dit Verlaine, un célèbre pédéraste [...] » (*IPIT 1*, III, sc. 3, p. 93 ; *IPIT 2*, III, sc. 3, p. 93 ; *IPIT 3*, III, sc. 3, p. 52 ; *IPIT 4*, III, sc. 3, p. 41).

¹¹⁵ Une réplique d'Ines, qui n'apparaît que dans la quatrième version de la pièce, épingle ainsi ce dramaturge consacré et préconise un retour des écrits en même temps qu'une pétition contre le sérieux des écrivains et de la critique, comme en témoigne la réflexion autour de la « blague de Pascal » :

Les comédies de Shakespeare sont couvertes de mauvais jeux de mots et tout le monde crie au génie. Le mauvais goût finit toujours par triompher. Prends par exemple la blague de Pascal selon laquelle « si le nez de Cléopâtre eût été plus court il eût changé la face du monde. » Depuis quatre cents ans, on se la passe, on se la repasse, on la cite dans des milliers de livres et de conférences à propos de tout de n'importe quoi. Pourtant, existe-t-il une saillie moins drôle, une facétie qui provoque moins d'hilarité, une boutade qui laisse tout le monde aussi froid ? (*IPIT 4*, III, sc. 7, p. 44)

¹¹⁶ Isalaïde est annoncée par ce titre dans les quatre premiers états du texte, avant chacune de ses répliques.

Corneille, je l'efface et écris à sa place le nom de Guilhem de Castro ! Quand je lis dans les journaux que le « Cid » sera joué pour la n-ième fois à la Comédie-Française, je me dis, mot pour mot : « Ah ! Ce pauvre Guilhem de Castro », et, la tête sous les bras, dégoûtée comme une folle, je rêve de « Cid » joués à la Comédie-Espagnole ! Guilhem de Castro était un Espagnol ; il n'était pas un Cubain. Il était olé olé ; il n'était pas cha cha cha. Savez-vous que dans le vrai « Cid », le « Cid » de Guilhem de Castro, Don Diègue, voulant savoir si Rodrigue a du cœur, au lieu de lui demander tout bêtement – « Rodrigue, as-tu du cœur ? » – il lui mord un doigt ? (*IPIT* 3, III, sc. 8, p. 63)

Précision importante : le nom de Corneille est ici rayé de façon manuscrite et remplacé par « Victor Hugo ». En outre, on lit cette réplique d'Isalaïde comme une allusion assez évidente au *Cid* ducharmien et au texte de présentation de cette pièce, qui rejoint l'idée du plagiat et de l'atteinte au principe d'originalité, évoquée dans le premier chapitre de cette thèse. L'essentiel de ces affronts ne figure cependant pas dans les deux états de la version « short and sweet », comme si les références trop appuyées et trop ostensiblement littéraires avaient moins lieu d'être dans un texte dramatique.

En revanche, parallèlement à cette délittérarisation du texte, on constate qu'à lieu une surthéâtralisation qui annonce d'ailleurs la dernière pièce, *HA ha !...*, par l'importance accordée, dans les deux derniers états de la pièce, au jeu. Une véritable contamination du jeu prend ainsi progressivement le pas sur le sens. De nombreuses didascalies font état de ce jeu dans le jeu, comme en témoignent par exemple les applaudissements des deux protagonistes¹¹⁷, ou encore le « petit numéro¹¹⁸ » d'Ines. Le spectacle est ainsi plus régulièrement évoqué à compter du cinquième état de la pièce, introduisant un véritable théâtre dans le théâtre : les protagonistes sont d'ailleurs totalement conscients de ce jeu¹¹⁹, totalement lucides sur ce point. Inat demande

¹¹⁷ Une didascalie nous informe ainsi qu'« *Ines et Inat applaudissent* » au « *spectacle* » de Sœur Saint-New-York (*IPIT* 5, I, p. 45 ; *IPIT* 6, I, p. 68). Au troisième acte, Ines « *refait [à Inat] ses simagrées, il rit ; il applaudit* » (*IPIT* 5, III, p. 76 ; *IPIT* 6, III, p. 112).

¹¹⁸ C'est Inat qui utilise ce syntagme évoquant ainsi le jeu dans le jeu (voir *IPIT* 5, II, p. 56 ; *IPIT* 6, II, p. 83).

¹¹⁹ Gilles Girard a lui aussi commenté cette propension à l'exhibition de la théâtralité, indiquant qu'Ines et Inat semblent « hypnotisés par eux-mêmes et par le spectacle de leur parole en constante représentation [...] ». Voir Gilles Girard, « Du ludique au tragique. Le théâtre ducharmien », art. cit., p. 45. Cette mise en exergue de la parole est à rapprocher de la mise en doute de la langue que nous avons observée un peu plus haut.

ainsi à Ines de « joue[r] [s]on rôle d'accessoire dans la clownerie qu'il [Pierre-Pierre Pierre] monte et qu'il a besoin de finir mieux qu'elle ne s'annonce s'il ne veut pas qu'elle tourne en tragédie¹²⁰ ». « [F]orme ludique par excellence où la représentation est consciente d'elle-même et s'autoreprésente par goût de l'ironie ou de recherche d'une illusion accrue », impliquant toujours une réflexion et une manipulation de l'illusion, le « théâtre dans le théâtre traite du théâtre théâtralement, en se servant par conséquent des procédés artistiques de ce genre¹²¹ [...] ». Aussi Inat peut-il faire allusion à la règle des trois unités et affirmer : « De toute façon, dans vingt-quatre heures la boucle sera bouclée¹²². » Ces multiples mises en abyme du jeu, également visibles à travers les singeries des personnages qui s'imitent les uns les autres (Isalaide reprenant, nous l'avons vu, tant la langue que l'attitude et l'accoutrement vestimentaire d'Ines), participent, semble-t-il, de ce déplacement progressif du texte vers la scène et de son éloignement d'une référentialité plus littéraire.

La représentation en péril, les périls de la représentation

Sur un plan plus formel, et parallèlement à cette dramatisation de la pièce, les derniers états du texte donnent aussi à voir une distanciation des lois et des modèles dramatiques. Au niveau structurel d'abord, la préparation de la publication de la pièce témoigne d'une mise à mal de la fable dont le déséquilibre entre les « zakes » demeure peut-être le témoin le plus évident. La renomination néologique du découpage scénique en « zake » et en « make¹²³ », absente des premiers états de la pièce, permet, outre les effets comiques ménagés par cette graphie, de rendre compte de l'arbitraire du découpage dramatique traditionnel et de son lexique. De plus, comme le rappelle Dominique Lafon, les divisions en « zakes » de la pièce ne correspondent « [c]ertainement pas aux actes conçus même dans les formes les plus éclatées

¹²⁰ *IPIT 5*, III, p. 79 ; *IPIT 6*, III, p. 116.

¹²¹ Patrice Pavis, *Le dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 365.

¹²² *IPIT 5*, III, p. 70 ; *IPIT 6*, III, p. 105.

¹²³ Ce substantif à la graphie pour le moins fautive, calquée sur la liaison effectuée à l'oral, renvoie également au verbe anglais, évoquant par là autant la création que la composition, le terme prenant dès lors un sens performatif.

du théâtre de l'absurde comme des segmentations fonctionnelles et dynamiques. » Or, ajoute-telle, « dans *Ines Pérée*, le premier acte, quelle que soit sa dénomination, constitue à lui seul près de la moitié du texte, les deux autres se partageant, à parts égales, l'autre moitié ». Et la critique de conclure que l'on assiste indéniablement dans cette pièce à un « déséquilibre qui inverse les lois dramaturgiques de la répartition scénique », déséquilibre d'ailleurs d'autant plus évident qu'il est soutenu par « les modalités d'apparitions des personnages et qui correspond peu ou prou au découpage scénique¹²⁴ ». Cette répartition scénique revisitée et pour le moins désorganisée s'ajoute à d'autres éléments confirmant l'idée d'une distanciation des lois dramaturgiques, comme en témoigne également l'expéditif « C'est tout¹²⁵ », signant la clôture de la pièce quand, dans les quatre premières versions, une sage « FIN¹²⁶ » annonçait plutôt la chute du rideau.

Cette liberté prise en fin de parcours scripturaire à l'égard du lexique théâtral autant que des lois de construction du drame donne une impression de découpsu structurel¹²⁷ que vient accentuer encore la disparition du découpage scénique (dans les deux états de la « version short and sweet »), de même que la mention des personnages présents pour chaque acte. Tout se passe comme si un jeu avec le lecteur du texte se dessinait dans les derniers moments de la pièce, témoin d'un désinvestissement auctorial net. Ce désaisissement du texte dramatique, qui fait perdre au texte un peu de sa force de « partition », va pourtant de pair avec un investissement assez singulier de l'espace didascalique, donnant lieu à de nombreuses didascalies « autonomes », en d'autres termes, à des indications essentiellement et explicitement destinées à la lecture. Lieu de la parodie et de la subversion des codes, comme en

¹²⁴ Dominique Lafon, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la *tag* », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme, op. cit.*, p. 105.

¹²⁵ *IPIT 5*, III, p. 80 ; *IPIT 6*, III, p. 119.

¹²⁶ *IPIT 1*, III, sc. 15, p. 119 ; *IPIT 2*, III, sc. 15, p. 119 ; *IPIT 3*, III, sc. 14, p. 74 ; *IPIT 4*, III, sc. 15, p. 52.

¹²⁷ Dominique Lafon parle, pour sa part, de « construction chaotique » et de « déliquescence structurelle ». Voir Dominique Lafon, *ibid.*, p. 105 et 108. Martial Dassylva corrobore cette idée, expliquant que la pièce n'est pour lui qu'une « série de trois sketches lâchement reliés entre eux, et dont l'unité bien précaire vient de la présence de deux personnages, Ines Pérée et Inat Tendu [...] ». Voir Martial Dassylva, « L'amour des calembours lourds... », art. cit., p. 72.

témoignent certaines précisions peu éclairantes quant à la scène, quand elles ne constituent pas explicitement des commentaires métadiégétiques¹²⁸, ces didascalies autonomes introduisent un comique « réservé au lecteur¹²⁹ ». Un jeu avec le lecteur et le praticien ressort de ces derniers temps du texte dramatique qui accuse un rapport pour le moins ironique du créateur à ses récepteurs : on peut en effet noter la brièveté des indications scéniques qui flirtent parfois avec un ton désinvolte. On pense aux « idem » de la fin du premier « rake » qui constituent une économie didascalique tout en obligeant le lecteur et/ou le praticien à un retour en arrière allant à l'encontre des principes de lisibilité de la partition scénique, censée éclairer le praticien plutôt que le dérouter.

Michel Corvin définit la didascalie comme l'ensemble des éléments scripturaux, de nature non dialogique, relevant du scripteur et permettant de « déterminer les conditions d'énonciation du dialogue ». Pour le critique, le rôle de la didascalie est double : d'une part, « elle est un texte de régie comprenant toutes les consignes données par l'auteur à l'ensemble des praticiens (metteur en scène, scénographe, comédiens) chargés d'assurer la présence scénique de son texte » et, d'autre part, « elle est un soutien permettant au lecteur de construire imaginativement soit une scène, soit un lieu du monde, soit les deux à la fois ». Insistant sur son caractère utilitaire et nécessaire, Corvin rappelle que le statut de la didascalie est celui d'un « acte directif¹³⁰ ». Pour la « version short and sweet », le dramaturge obscurcit délibérément son propos et, même lorsqu'il s'agit de gestes précis, un flou lexical semble

¹²⁸ Certaines didascalies sont ainsi l'occasion d'un véritable jeu du dramaturge avec son lecteur : Réjean Ducharme explique ainsi que Pierre-Pierre Pierre « enlève sa queue-de-pie ou de-morue », à deux reprises (*IPIT 5*, III, p. 62 ; *IPIT 6*, III, p. 94), précision humoristique sans utilité pour la scène. Plus loin, une précision de jeu autorise un commentaire parfaitement métadiscursif, à rebours du ton prescriptif employé traditionnellement dans l'espace didascalique : « Ils se recueillent, ils prient, il y a de quoi [...] » (*IPIT 5*, III, p. 68 ; *IPIT 6*, III, p. 102).

¹²⁹ Michael Issacharoff, « Texte théâtral et didasclature », art. cit., p. 816.

¹³⁰ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, op. cit., p. 434.

de mise. Par exemple, une didascalie indique que Pierre-Pierre Pierre « lance en direction d'Isalaide un geste en forme de que-le-diable-t'emporte¹³¹ ».

Un jeu sur l'irreprésentable caractérise également la partition didascalique des deux derniers états de la pièce : certaines indications scéniques renvoient à des réalités pour le moins difficiles à représenter. Évoquant, la plupart du temps, des émotions à jouer, le dramaturge s'emploie délibérément à compliquer la tâche des praticiens en expliquant par exemple l'état d'Inat par des syntagmes comme « *exalté, pire que saoul*¹³² », ou en fournissant des indications proxémiques difficiles à exécuter : « (*Elle [Inès] lui fait une grimace de tout le corps et de tout le visage*¹³³.) » L'ensemble du texte didascalique, qui comprend les indications scéniques autant que les indications de jeu et le paratexte (dédicace, présentation des personnages, titres des parties, etc.), oscillant entre une littéarité plus évocatrice que vraiment efficace (en termes de prise en charge de la scène) et une désinvolture presque familière, semble en appeler davantage à l'imagination du lecteur/praticien qu'il ne prescrit des éléments, techniques, de mise en scène. Réjean Ducharme suggère, évoque ; il décrit un climat, une atmosphère, plus qu'il n'ordonne un jeu. La supériorité de la masse dialogique sur celle du paratexte didascalique, que nous pourrions qualifier de véritable *économie didascalique*, est en ce sens révélatrice sinon d'un refus, du moins d'une résistance de la part du dramaturge à prendre trop en charge un texte qu'il sait voué, *sui generis*, à d'autres mains.

Enfin, les multiples jeux de langage évoqués plus haut constituent, il va sans dire, de véritables contraintes pour les praticiens. La pièce, telle qu'elle est en tout cas arrêtée dans sa version publiée, contient un nombre considérable d'exigences de diction et de prononciation, imposant aux comédiens, qui sont ainsi « tenus [...] à une performativité éprouvante et doivent trotter, frétiler, zigzaguer [...] », un texte difficile, « souverain¹³⁴ ». Les commentateurs de la pièce, ceux de la presse comme ceux

¹³¹ *IPIT 5*, III, p. 67 ; *IPIT 6*, III, p. 100.

¹³² *IPIT 5*, II, p. 42 ; *IPIT 6*, II, p. 63.

¹³³ *IPIT 5*, III, p. 74 ; *IPIT 6*, III, p. 109.

¹³⁴ Pierre-Louis Vaillancourt, « Un pied de nez au théâtre », *Réjean Ducharme. De la piègrièche à l'oiseau-moqueur*, op. cit., p. 174.

de la critique savante, ont presque tous relevé les difficultés de ce texte – dans sa version publiée – qui mettent en péril la représentation. Dominique Lafon explique ainsi le double intérêt qu’a pu susciter la pièce chez les praticiens, fascinés par « les mises en abyme suicidaires¹³⁵ » de ce texte. Martial Dassylva, lui, conviendra que Réjean Ducharme « n’écrit pas des phrases faciles à se mettre en bouche¹³⁶ », d’autant que les innombrables jeux sur le signifiant, cette sorte de « délire verbal n’a pas l’impact [sur scène] qu’il a à la lecture », comme le concède Jacques Nolin dans sa recension critique de la pièce¹³⁷. Le texte didascalique, surinvesti par des propos souvent plus flous qu’éclairants, compromet en somme une représentation mise à mal par une langue délirante, procédé qui annonce la dernière pièce, *HA ha !...*, véritable mise à mort du théâtre, comme genre, comme si Réjean Ducharme se défaisait progressivement d’un texte livré à d’autres noms, mais dans lequel il s’agit néanmoins de laisser sa signature.

¹³⁵ Celle-ci termine même son analyse de la pièce sur cette note : « Jamais l’exercice de la représentation n’a été aussi périlleux qu’en ces mises en scène funamboliques où le personnage manque à chaque instant de perdre pied [...]. » Dominique Lafon, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la *tag* », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, *op. cit.*, p. 120.

¹³⁶ Martial Dassylva, « Ducharme, son génie, ses lubies et ses scories », art. cit., p. A 12.

¹³⁷ Jacques Nolin, « *INES PÉRÉE ET INAT TENDU* », *Dimanche-Matin*, 26 février 1978, p. B 2.

Chapitre 4

HA ha !... ou le théâtre en jeu

Depuis près d'un quart de siècle maintenant, *HA ha !...* constitue le texte dramatique du théâtre québécois, la référence, « la reprise à monter en priorité¹ » pour les metteurs en scène. Tenant presque du mythe, cette pièce de Réjean Ducharme, la dernière écrite et la seule publiée chez Gallimard, a connu une réception des plus positives, bien qu'assez tardive, comme nous le verrons, malgré le nombre restreint de ses représentations (avec cinq mises en scène au total sur plus de 30 ans). Écrite entre 1977 et 1978², dans un contexte de production multigénérique (l'écrivain compose également des paroles de chansons et commence la rédaction du scénario des *Bons Débarras*³), la pièce sera montée en mars-avril 1978⁴ par Jean-Pierre Ronfard (qui signera d'ailleurs la préface de la version publiée de la pièce, en 1982⁵) au TNM (Théâtre du Nouveau Monde) de Montréal, et recevra alors un accueil plutôt mitigé. De sa première mise en scène, les critiques n'ont retenu du texte que ses « longueurs⁶ » et reproché au metteur en scène son manque de liberté à l'égard de la partition ducharmienne⁷.

¹ Dominique Lafon, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la *tag* », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, *op. cit.*, p. 101.

² La difficile datation des différents états génétiques de la pièce, au nombre de quatre – en comptant la version publiée du texte – ne permet pas l'affirmation d'une année précise d'écriture. Les trois états génétiques de la pièce sont contenus dans la boîte 13 (chemises 1 à 5) du Fonds Réjean-Ducharme, n° 1986-5, à Bibliothèque et Archives Canada, à Ottawa. Le quatrième et dernier état du texte correspond à la version publiée chez Lacombe et Gallimard.

³ La première version des *Bons débarras*, intitulée *Tu brûles*, se trouve dans la chemise 4 de la boîte 14 du même fonds d'archives.

⁴ Les représentations du TNM ont eu lieu du 10 mars au 8 avril 1978, comme l'indique André Fortier dans son article consacré à la pièce. Voir André Fortier, « Meilleure pièce de l'année ? *AH AH !...* », *Le texte et la scène. Études de pièces québécoises et autres dans le cadre de la saison théâtrale 1977-1978 à Montréal*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, coll. « Cahiers du Centre de Recherche en Civilisation canadienne-française », 1979, p. 162-170. Cette datation sera confirmée par Jean-Paul Daoust, dans sa recension critique de la pièce pour la revue *Jeu* (« *Ah! Ah!...* », *Jeu*, n° 8, printemps 1978, p. 134-135).

⁵ Voir les pages 7 à 12 de *HA ha !...*, *op. cit.*

⁶ Adrien Gruslin accuse ainsi la durée du spectacle qui « s'allonge de façon quasi décourageante » dans la deuxième partie ; le critique avance que le dramaturge aurait avantage « à la raccourcir [...] à en signer une version abrégée comme il l'a fait avec *Ines Pérée et Inat Tendu* ». Voir Adrien Gruslin, « “AH Ah !” de Ducharme. Un début époustoufflant, une suite décevante », *Le Devoir*, 16 mars 1978, p. 25.

⁷ Jean-Paul Daoust, dans son compte-rendu critique, emploie un lexique plutôt négatif (« Ce n'est pas sa meilleure pièce. C'est sa pire. »), confirmant ainsi cette première réception mitigée de la pièce. Le critique précise en revanche que le texte a certainement un tout autre

Un long silence scénique sépare les premières représentations de la pièce de sa deuxième mise en scène – si l’on excepte les lectures publiques données en France et en Suisse l’année de la double publication du texte chez Lacombe et Gallimard⁸ – toujours au TNM, dirigée par Lorraine Pintal, en 1990. Cette deuxième mise en scène, encensée par une critique dithyrambique, remportera d’ailleurs le prix de la meilleure production et celui de la meilleure scénographie (récompensant ainsi Danièle Lévesque), décernés par l’Association québécoise des critiques de théâtre la même année. Le jeu de Marie Tifo, tenant le rôle de Sophie dans cette mise en scène, sera également primé et lui vaudra le prix de la meilleure interprétation féminine. C’est cette mise en scène qui consacrera ce dernier texte dramatique ducharmien en l’inscrivant au répertoire du théâtre québécois, ainsi que l’établit Mélissa Comtois en rappelant que « [s]i la publication du texte [...] en 1982 avait permis de voir le texte d’un œil nouveau, c’est la mise en scène de Lorraine Pintal en 1990, toujours au TNM, qui a résolument inscrit cette pièce au répertoire québécois⁹ ».

Malgré ce succès critique, une même parenthèse éloigne la deuxième mise en scène de celle de Frédéric Dubois qui ne reprendra le texte qu’en septembre 2003 – soit treize ans après le triomphe de Pintal au TNM – au Trident de Québec¹⁰.

potentiel que la mise en scène de Ronfard ne rend pas, affirmant vouloir « la revoir montée par un autre que Ronfard ». Voir Jean-Paul Daoust, « *Ah! Ah!...* », art. cit., p. 134. Douze ans plus tard, Robert Lévesque rappellera les débuts plutôt sombres de la pièce, affirmant que *HA ha !...* a eu des « difficultés à s’imposer » lors de sa création par Ronfard, et lira cette première réception à la lumière du contexte sociopolitique des années 1970 : « [...] une voix qu’en 1978 on a eu tendance à ranger dans les réflexes complexés d’une société incertaine. Le “joual” faisait encore écran ». Voir Robert Lévesque, « *AH ah !* de Réjean Ducharme, une des pièces les plus fortes du répertoire québécois », *Le Devoir*, 29 janvier 1990, p. 9 et « *HA ha !...*, ou le retour de Ducharme », *Le Devoir*, 26 janvier 1990, p. 16.

⁸ Le Centre d’essai des auteurs dramatiques proposera, en 1982, des lectures publiques de la pièce au Théâtre de l’Est Parisien (le 17 janvier 1982), au théâtre Les Ateliers de Lyon (le 22 janvier 1982) et au Théâtre Populaire Romand de La Chaux-de-Fonds en Suisse, le 27 janvier de la même année. Ces précisions sont attribuables à Gilles Girard, qui a recensé ces différentes lectures dans un article consacré à la pièce. Voir Gilles Girard, « *Ha ha !...* », dans Gilles Dorion (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, 1976-1980*, op. cit., p. 382.

⁹ Mélissa Comtois, « Foire et dérision : “modus vivendi” troublant pour quatre personnages au bord du gouffre », *Jeu*, n^o 110, 1^{er} trimestre 2004, note 3, p. 43.

¹⁰ Pour plus de détails concernant les choix de mise en scène de Frédéric Dubois, voir les articles de Mélissa Comtois (*ibid.*, p. 43-48), de Jacqueline Bouchard (« D’une manière ou

Critiques universitaires et journalistes s'accordent néanmoins depuis 1990 pour faire de *HA ha !...* « la plus réussie des pièces de Ducharme¹¹ », « le chef-d'œuvre de Réjean Ducharme au théâtre et la pièce la plus forte du théâtre québécois¹² », ou encore « la plus grinçante et la plus réussie des pièces de Ducharme¹³ », louant tous la « grandeur¹⁴ » de ce texte dramatique qui recevra d'ailleurs le Prix du Gouverneur général du Canada en 1982 et le prix littéraire du *Journal de Montréal* en 1983.

Surtout, la publication chez Gallimard, consécration supplémentaire pour un écrivain par ailleurs largement reconnu – en 1982, tous les romans dits de la première vague de Réjean Ducharme ont déjà paru dans cette maison –, vient parachever la légitimation de ce texte dramatique qui se verra rapidement traduit en anglais (en 1986¹⁵). En outre, la coédition de la pièce chez Gallimard et Lacombe, maison québécoise, ancre le texte de part et d'autre de l'Atlantique et rend également compte de sa portée sur l'échiquier du théâtre québécois. Enfin, une troisième mise en scène de la pièce dans les murs de son premier lieu scénique – le TNM –, dirigée par

l'autre, tuer la jeunesse », *Spirale*, n° 194, janvier-février 2004, p. 46-47) et de Pierre Lefebvre (« La caverne de Ducharme », *Les Cahiers du théâtre français*, vol. IV, n° 1, septembre 2004, p. 5). Pour de plus amples précisions sur la distribution des deux premières mises en scène de la pièce, consulter les articles suivants : pour celle de Jean-Pierre Ronfard, la critique d'André Fortier (« Meilleure pièce de l'année ? *AH AH !...* », *Le texte et la scène*, *op. cit.*, p. 170), de Jean-Paul Daoust (« *Ah! Ah!...* », art. cit., p. 134) et celles d'Adrien Gruslin (« “Ah Ah!” ou le jeu de la dérision », *Le Devoir*, 11 mars 1978, p. 47, et « “Ah Ah !” de Ducharme. Un début époustouflant, une suite décevante », art. cit., p. 25). Enfin, pour le travail de Lorraine Pintal, se référer au compte-rendu de Robert Lévesque (« *AH ah !* de Réjean Ducharme, une des pièces les plus fortes du répertoire québécois », art. cit., p. 9). Consulter également l'annexe III (p. XIII) de ce présent travail.

¹¹ Gilles Girard, « Du ludique au tragique. Le théâtre ducharmien », art. cit., p. 47.

¹² Robert Lévesque, « Ducharme au théâtre. Table ronde animée par Gilbert David », dans Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Présences de Ducharme*, *op. cit.*, p. 269. Voir aussi son article « *AH ah !* de Réjean Ducharme. Une des pièces les plus fortes du répertoire québécois », art. cit., p. 9.

¹³ Gilles Girard, « *Ha ha !...* », dans Gilles Dorion (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, 1976-1980*, *op. cit.*, p. 382.

¹⁴ Gilles Marcotte, « Le texte le plus terrifiant jamais écrit au Québec. Signé Réjean Ducharme », *L'Actualité*, vol. VIII, n° 4, avril 1983, p. 118.

¹⁵ Réjean Ducharme, *HA ! HA !*, traduction de David Homel, Toronto, Exile Editions, 1986.

Dominic Champagne, a remis littéralement le texte en jeu du 15 novembre au 10 décembre 2011, soit près de 35 ans après sa Première¹⁶.

Si la réputation de cette pièce n'est plus à faire, ses nombreuses recensions critiques ne se sont pourtant jamais penchées sur son évolution génétique. Pour tenter de comprendre justement comment la réception mitigée de la première mise en scène a pu malgré tout être à l'origine d'un tel enthousiasme critique, il nous semble pertinent de recourir à une analyse tout à la fois dramaturgique, sémiotique et génétique de ce texte qui, jusqu'à ce jour et jusqu'à preuve du contraire, vient clore la période scripturaire dramatique de Ducharme. Avant de tenter une analyse plus poussée de la pièce et de son évolution, nous voudrions revenir sur son titre dont nous souhaiterions proposer une analyse sémantique succincte. Flirtant avec l'onomatopée autant qu'avec l'interjection orale ou plus littéraire, évoquant du même coup l'étendue des registres et des possibilités expressives – du rire à la gêne en passant par la moquerie, la plainte ou la douleur –, la répétition de ces deux mêmes lettres mérite que l'on s'y attarde, d'autant que l'intitulé de la pièce a fait l'objet de nombreux remaniements auctoriaux, du premier *Ah ! Ah !* au titre final, *HA ha !...*

Le premier état¹⁷ du texte comporte l'intitulé manuscrit suivant, en lettres capitales : « AH AH !... » (*HH 1*, 2, p. 52). Dans le deuxième¹⁸, trois syntagmes différents attestent cette fluctuation de l'intitulé : le premier titre, dactylographié et non autographe, proposant une ponctuation davantage travaillée, figure sur un document ajouté décrivant les horaires des répétitions de la « [p]roduction “Ah ! ah !...” ». En revanche, sur la page de titre de ce deuxième état de la pièce, on peut lire deux intitulés, l'un dactylographié et l'autre manuscrit – et vraisemblablement autographe – : « LA SURPRISE PARTIE », tapuscrit, se voit rayé et le titre « Ah Ah ! » est

¹⁶ Cette dernière mise en scène de Dominic Champagne était interprétée par François Papineau, Anne-Marie Cadieux, Marc Béland et Sophie Cadieux.

¹⁷ Conservé dans la deuxième chemise de la boîte 13 du Fonds Réjean-Ducharme, ce premier état génétique de la pièce sera désormais signalé par la mention *HH 1*, suivie du numéro de la partie, de celui de la scène et du numéro de la page, entre parenthèses.

¹⁸ Dorénavant annoncé par le sigle *HH 2*, suivi du numéro de la partie, de celui de la scène et de la page, entre parenthèses, ce deuxième état du texte correspond aux troisième et quatrième chemises de la boîte 13 du Fonds Réjean-Ducharme.

ajouté au-dessus à l'encre (*HH 2*, p. 1). Le troisième état¹⁹ génétique de la pièce, s'il ne contient aucune page de titre, présente néanmoins un intitulé annonçant la graphie finale *HA ha !...*, retenue pour la version publiée, si l'on en croit notamment le sous-titre du « PREMIER MORCEAU : L'HANNONCIATION », raturé par l'écrivain qui inscrit au-dessus « PREMIÈRE PARTIE » à l'encre bleue (*HH 3*, p. 1).

Quoi qu'il en soit, ce que cette comparaison indique, outre les potentialités sémantiques suggérées par ces seules deux lettres, faisant d'ailleurs signe, dans l'espace paratextuel, vers la fable – puisque les personnages les répèteront en leitmotive –, ce sont bien à la fois les pouvoirs du langage et ceux de l'expression orale et écrite, l'investissement progressif de la ponctuation venant renforcer, semble-t-il, ces pouvoirs sémantiques. Également, ce rapide parcours des différentes orthographes du titre rend compte d'une hésitation que la critique a reproduite, de façon plus ou moins consciente d'ailleurs, dans ses recensions. Un véritable travail de l'intitulé, laborieux et insatisfait, du moins jusqu'au choix définitif du titre adopté pour la publication, a eu lieu tout au long du parcours scripturaire de la pièce.

Comme pour le reste de sa production, le dramaturge n'a eu de cesse de revenir sur sa création. Le passage de la première graphie, avec la voyelle initiale, à celle du titre final, avec son dédoublement en capitales et en minuscules et son investissement de la ponctuation, témoigne non seulement de cette insatisfaction récurrente, mais aussi d'un travail sémantique jamais étudié auparavant. Suggérant probablement la toponymie de la Gaspésie (Saint-Louis-du-Ha! Ha²⁰ !), *Haha*, employé comme substantif, évoque des significations pour le moins intéressantes : en jardinage, il désigne une clôture masquée sous la forme d'une tranchée typique du jardin à l'anglaise, permettant à la fois de « laisser la vue libre²¹ » et d'éviter notamment que les moutons ne s'échappent de leurs prés. Dans son acception militaire, il renvoie à

¹⁹ Les références à ce troisième état du texte, disponible dans la cinquième chemise du Fonds Réjean-Ducharme, seront à l'avenir indiquées par le sigle *HH 3*, suivi du numéro de la partie, de celui de la scène et de celui de la page, entre parenthèses.

²⁰ Ce toponyme pour le moins surprenant proviendrait, selon la croyance populaire, de l'exclamation des premiers colons aux abords du lac Témiscouata.

²¹ *Le Nouveau petit Littré*, Paris, Garnier, coll. « Le livre de poche », 2009, p. 964.

un fossé creusé près d'une porte pour « barr[er] le passage²² ». Par extension, qu'il s'écrive *haha* ou *ahah*, d'ailleurs, il désigne « [t]out obstacle interrompant brusquement un chemin²³ ».

Évoquant tant la fable que son issue (le fossé fatal dans lequel Mimi se précipitera), mais faisant également signe vers l'invention la plus débridée et le théâtre²⁴, les multiples acceptions suggérées par le titre de la pièce dévoilent un travail sémantique et allusif conséquents. Ainsi, à la lumière de la seule étude de l'intitulé de ce texte dramatique, nous voudrions montrer en quoi cette plus récente expérience scripturale pour le théâtre reprend et exacerbe des questions déjà en germe dans les pièces précédentes. Si l'écrivain se montre relativement respectueux des codes et des usages de l'écriture pour la scène, et ce, de plus en plus au fur et à mesure des états textuels successifs de *HA ha !...*, il s'agit en réalité pour lui, nous le verrons, d'en finir complètement avec le drame, dans tout ce qu'il peut comporter de feint et de faux.

²² Alain Rey (dir.), *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2001 (2^e édition), tome III, p. 1655.

²³ *Le Trésor de la langue française*, comme le *Littré*, confirment cette définition. Voir *Le Littré. Dictionnaire de la langue française*, Paris, Garnier, 1991, tome III, p. 2915 et *Le Trésor de la langue française*, Paris, CNRS, 1981, tome IX, p. 645.

²⁴ En effet, *Haha* est également un néologisme créé par Jarry dans « Les Almanachs du Père Ubu », pour désigner le deuxième mois du calendrier pataphysique, éminemment parodique, créé en 1899, écrit sous le signe du ludisme. Voir Alfred Jarry, « Almanachs du Père Ubu », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, tome I, p. 1246.

LE THÉÂTRE DU QUOTIDIEN

Perspectives génétiques

Si la comparaison des quatre états de la pièce demeure moins aisée à établir que pour *Ines Pérée et Inat Tendu*, notamment parce que le premier état de *HA ha !...* est incomplet (il n'en contient que la deuxième partie), le dossier génétique de ce dernier texte reste tout de même fourni, avec pas moins de quatre versions à part entière, dont les trois premières, disponibles dans le Fonds Réjean-Ducharme de Bibliothèque et Archives Canada, consistent en des dactylogrammes annotés, la quatrième version correspondant à l'état arrêté du texte publié. Soulignons d'entrée de jeu la proximité de ces quatre états qui ne présentent pas de différence significative puisque, d'une version à l'autre, les mêmes personnages évoluent dans les mêmes décors et que la fable reste peu ou prou identique. La fin du drame reste ainsi stable et, si les états génétiques proposent des différences entre eux, il s'agit pour l'essentiel de changements syntagmatiques. Les noms des personnages – si l'on excepte celui d'Anna, qui sera remplacé par « Lucie » à compter de la deuxième version – demeurent identiques, de même que les décors, les activités et l'essentiel des dialogues annoncent ceux de la version publiée. Le premier état, dont le titre, nous l'avons vu, est alors orthographié *Ah ah !...*, qui contient un sous-titre à l'intitulé éloquent (« L'AHSOMPTION²⁵ »), correspond au tapuscrit revu et corrigé de façon manuscrite et ne contient que la deuxième partie du texte, ne comprenant que 50 pages²⁶.

Le deuxième état de la pièce constitue lui aussi un dactylogramme annoté²⁷, de façon manuscrite, dans une graphie qui ne semble pas correspondre à celle de l'écrivain. En effet, comme en témoigne le premier document que l'on trouve en ouvrant le dossier contenant cet état génétique, il semble que cette version de la pièce corresponde au texte des comédiens et de leur metteur en scène, Jean-Pierre Ronfard, puisqu'il s'agit d'un document présentant les horaires des répétitions du TNM, daté du 13 février 1978. Nous sommes ici confrontés au texte dans sa version arrêtée pour

²⁵ *HH 1, 2*, p. 52.

²⁶ Cet état comprend les pages 52 à 102.

²⁷ Les annotations, dans cette version du texte, restent succinctes.

la scène, et qui date donc de février 1978 (il s'agit d'ailleurs du seul état du texte qui soit daté aussi explicitement). Cette deuxième version de la pièce²⁸, intitulée d'abord « LA SURPRISE PARTIE²⁹ », titre plus thématique, rayé de façon manuscrite par l'auteur qui propose à côté le titre définitif, mais dans sa graphie originale avec la voyelle initiale (« Ah ah ! »), comporte lui aussi un sous-titre métadramatique pour le moins déroutant : « Pièce comique en deux parties pas si drôles³⁰ ». Cet investissement paratextuel est accompagné en outre de sortes d'épigraphes dactylographiées, apparaissant dans une police différente, mises ainsi en valeur :

Jalouse, elle ne voulait même pas qu'il chatouille la serveuse « topless » munie d'un rêve un peu facile d'emploi.

Même entachée de vices, elle fait perdre du poids à des enfants croates et accuse son oncle d'avoir été l'innocente victime de 8236 boules illégales inoculées sous formes de capsules téléphoniques. (*HH 2*, p. 1)

Ces deux paragraphes, placés ainsi avant le texte, pourraient faire signe vers les jeux de langage autant que vers la fable de la pièce³¹. Dans cette première version intégrale – puisqu'elle contient les deux parties du texte – pour la scène, on reste encore, comme on vient de le voir, dans le même schéma paratextuel que celui des pièces précédentes, schéma qui sera délaissé à compter de la troisième version de la pièce, après l'intervention des praticiens dont cet état contient quelques illustrations manuscrites. À ce titre, la comparaison des deuxième et troisième états du texte permet de distinguer la part relative aux praticiens (leurs suggestions autant que leur lecture du texte) de celle attribuable au dramaturge (ce qu'il décide de conserver ou de céder de son texte), puisque la troisième version de la pièce correspond à l'état

²⁸ La première partie de cet état génétique contient 72 pages (des pages 1 à 72), conservées dans la troisième chemise du Fonds Réjean-Ducharme déjà mentionné. La deuxième, contenue dans la quatrième chemise de la même boîte du Fonds, s'étend des pages 73 à 146, comprenant 73 pages, en d'autres termes, presque autant que la première partie.

²⁹ Comme le rappelle André Fortier dans son compte-rendu critique, « [l]a pièce devait d'abord s'appeler *La Surprise-Partie*. Ce n'était pas bête non plus. En tout cas, la description, en sous-titre, demeure : pièce comique en deux parties pas si drôles... ». Voir André Fortier, « Meilleure pièce de l'année ? AH AH !... », *Le texte et la scène, op. cit.*, p. 169.

³⁰ *HH 2*, p. 1.

³¹ Doit-on lire, dans le troisième paragraphe, une allusion aux boulettes de journaux qui occupent le personnel dramatique de la pièce ?

génétique postérieur à la scène, comme en témoigne notamment la graphie du titre, qui annonce celle adoptée pour la publication (avec l'antéposition de la consonne).

Le troisième état de la pièce consiste ainsi en un dactylogramme corrigé, essentiellement de façon manuscrite autographe, et reste l'état le plus raturé de tout le dossier génétique. Il s'agit également de la seule version du texte qui contienne des documents iconographiques en guise de couverture : on a ici à faire à des extraits collés de magazines, de publicités³², en couleurs, constituant ainsi une page de titre et une quatrième de couverture. Dans cet état, le sous-titre a disparu, mais c'est surtout la division de la pièce qui a fait l'objet de modifications. La pièce est ici composée de deux « parties » dont la première porte le titre de « Premier morceau », rayé de façon manuscrite par le dramaturge, et un sous-titre annonçant le premier mouvement du texte, « ~~Premier morceau~~ : L'AHNONCIATION³³ ». Tous deux sont dactylographiés, mais on peut lire la « Première partie » retenue pour la version publiée, figurant au-dessus, à l'encre bleue. Il s'agit de la version la plus difficile à dater et à déchiffrer, puisque, outre les ratures et les corrections manuscrites souvent illisibles³⁴, elle présente des problèmes de pagination. On trouve des pages déchirées (la page 8), certaines mal placées (la page 12, dernière page de la troisième scène de la première partie, devrait en réalité être la treizième) et d'autres manquantes³⁵ (il manque la page 75). Néanmoins, une même symétrie entre les parties et un nombre de pages identique (50 par partie) – pour un total de 102 pages – caractérisent cet état génétique.

³² Ce procédé a également été utilisé par Réjean Ducharme, comme l'a montré Élisabeth Nardout-Lafarge dans son étude du dossier génétique des *Enfantômes*. Voir Élisabeth Nardout-Lafarge, « Les “ratures du vittérateur imaginaire” : sur les brouillons de Réjean Ducharme », art cit.

³³ *HH 3*, p. 1. Cet intitulé fait écho à celui proposé dans le premier état du texte déjà mentionné, pour la deuxième partie (« L'Ahsomption »). Tous deux annoncent cependant autant le titre définitif de la pièce que l'importance accordée à la déformation orthographique et aux jeux de langage en général.

³⁴ La page 40 est à ce titre particulièrement révélatrice puisque non seulement le texte tapuscrit se voit raturé, mais les corrections manuscrites sont elles aussi rayées, si bien que l'on finit par ne plus distinguer ce qui mérite d'être conservé aux yeux du dramaturge de ce qui ne saurait l'être. Voir *HH 3*, 1, sc. VI, p. 40.

³⁵ On a même affaire à un trou paginal conséquent, entre les pages 12 et 17, correspondant vraisemblablement à la suppression d'un pan de texte.

Quant à la quatrième version du texte³⁶, il s'agit de celle publiée, rappelons-le, aux éditions Lacombe et Gallimard, qui comporte 108 pages et deux parties presque identiques tant d'un point de vue paginal (47 pages chacune) qu'en ce qui concerne la répartition scénique (sept scènes pour la première partie, six pour la seconde, ce qui était d'ailleurs déjà le cas dans les deuxième et troisième versions du texte). De même, dans sa version arrêtée (comme dans les versions précédentes), le texte est scrupuleusement découpé scéniquement puisque les scènes sont numérotées et séparées : dans les trois premiers états, un saut de page est placé entre les scènes, alors que, dans la version publiée, si ces sauts de pages ont disparu, les alinéas placés entre les scènes révèlent une séparation matérielle de ce découpage. Enfin, notons que dans tous les états génétiques de *HA ha !...* les didascalies font l'objet d'une différenciation typographique eu égard au texte dialogique, soit par l'usage de parenthèses (dans la première et la troisième versions), soit par la justification à droite du texte didascalique (dans le deuxième état), soit les deux à la fois, en plus d'une mise en italiques (dans la version publiée). Quant aux personnages en présence, une mention, entre parenthèses, est lisible au début de chaque scène dans tous les états du texte, sauf dans le premier.

Pour compléter la description du dossier génétique de la pièce, il faut mentionner la présence d'une chemise qui a vraisemblablement contenu une des versions du texte, ainsi qu'une lettre de Réjean Ducharme à Jean-Louis Roux³⁷. Ce document olographe, sans doute antérieur à la deuxième version dont nous disposons (puisque'elle contient des annotations probablement dues au metteur en scène), n'est pourtant pas daté : on peut émettre l'hypothèse d'une rédaction antérieure à l'hiver 1978, puisque la pièce fut jouée en mars de la même année. Ce brouillon épistolaire constitue néanmoins une preuve tangible de la volonté du dramaturge que sa pièce soit mise en scène, autant qu'un exemple saisissant de la difficulté de l'écrivain à achever son texte et à se satisfaire de sa création :

³⁶ Dorénavant, cette version arrêtée de la pièce sera indiquée par le sigle *HH 4*, suivi du numéro de la partie, de celui de la scène et de la page, entre parenthèses

³⁷ Jean-Louis Roux fut le cofondateur et le directeur du TNM de 1966 à 1982.

Cher Jean-Louis Roux

C'est un brouillon. Je vais tout recommencer, que ça vous intéresse ou que ça ne vous intéresse pas. Je veux ravoir mon « manuscrit » pour faire mieux. Je vous remets ça dans cet état. [...]
Ça me prendrait trois autres mois [...] pour le remettre au propre.

Réjean Ducharme

On ne peut que souligner ici, comme nous l'avons déjà noté dans les chapitres précédents, le rapport difficile et empreint de négativité qui caractérise la relation du dramaturge à son travail : le caractère laborieux et imparfait de l'écriture est plusieurs fois rappelé dans ce court brouillon de lettre. Car le matériel génétique de *HA ha !...*, au même titre que ceux de ses autres productions, révèle une même tension entre un ludisme associé à un réel plaisir d'écrire (notamment au travers des jeux de mots) et un véritable dédain ou, à tout le moins, une insatisfaction pour sa création. Comme les brouillons des romans et de *Ines Pérée et Inat Tendu*, ceux de *HA ha !...* témoignent d'un incessant retour sur le texte, la perspective de la publication appelant paradoxalement une rétention du texte comme pour retarder la phase de l'institutionnalisation que toute parution implique (surtout peut-être lorsqu'il s'agit de la maison Gallimard).

Du réalisme

La spécificité de *HA ha !...* eu égard aux productions dramatiques antérieures de Réjean Ducharme, et ce, quel que soit l'état génétique de la pièce, consiste, semble-t-il, dans l'ancrage réaliste de sa fable. En effet, les critiques ont insisté sur le caractère vraisemblable des personnages autant que des situations représentées dans ce texte. Pour Dominique Lafon, « *Ha ha !...* se distingue [...] des autres pièces de la production ducharmienne par ce substrat référentiel qui inscrit la fiction dans une réalité sociologique ³⁸ [...] ». Les personnages portent en effet des noms

³⁸ Dominique Lafon, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la *tag* », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme, op. cit.*, p. 111. Adrien Gruslin, l'un des

« normaux³⁹ » témoignant d'un changement net dans la pratique ducharmienne de l'onomastique : ces modifications du traitement du matériel antroponymique annoncent d'ailleurs celui de la dernière vague romanesque où le nom se voit davantage ancré dans le réel. Bernard, Roger et Sophie⁴⁰ préfigurent ainsi les Rémi, Johnny ou Julien qui baigneront dans un univers romanesque apparemment plus proche de la réalité – même s'il s'agit d'une réalité plutôt sordide en général. Cette propension à une onomastique réaliste fait d'ailleurs pendant à un resserrement de la fable qui, elle aussi, tend à une plus grande inscription dans la vraisemblance.

Les personnages, dont le nombre a considérablement diminué dans cette pièce – les textes dramatiques précédents, eux, multipliaient les rôles secondaires –, semblent ainsi mener une vie des plus quotidiennes. Sophie rentre avec les provisions (dans la première et la sixième scènes de la première partie⁴¹), Bernard est propriétaire d'un « bloc », dont Roger est le « concierge » (*HH 2, 1, sc. III, p. 19 ; HH 4, 1, sc. 3, p. 25*), et pour lequel il a contracté une « hypothèque [...] » (*HH 2, 1, sc. VI, p. 56 ; HH 3, 1, sc. VI, p. 40 ; HH 4, 1, sc. 6, p. 50*). Il dirige également une « “maintenance” des autobus scolaires » (*HH 2, 1, sc. IV, p. 25 ; HH 3, 1, sc. IV, p. 18 ; HH 4, 1, sc. 4, p. 29*) et sa compagne, Mimi, est couturière⁴², comme nous l'apprend une didascalie interne⁴³, possède un « char⁴⁴ » et accompagne Bernard chez le « notaire » (*HH 2, 1, sc. VI, p. 56 ; HH 3, 1, sc. VI, p. 39 ; HH 4, 1, sc. 6, p. 50*)... Les considérations des

premiers commentateurs de la pièce, rendra compte, lui aussi, de la « base réaliste » de la pièce (dans « “Ah Ah !” ou le jeu de la dérision », art. cit., p. 47).

³⁹ Jean-Paul Daoust a relevé cette vraisemblance des noms des personnages de la pièce, dès sa première mise en scène du texte. Voir Jean-Paul Daoust, « *Ah! Ah!...* », art. cit., p. 135.

⁴⁰ Ne relevant plus du jeu de mots, de l'emprunt historique ou théâtral, les personnages de cette dernière pièce semblent tout droit sortis d'une réalité des plus palpables, ce dont le réalisme onomastique rend compte. Sophie s'appelle ainsi Sophie « Guérin », comme Mimi nous l'apprend (*HH 2, 1, sc. IV, p. 25 ; HH 3, 1, sc. IV, p. 13 ; HH 4, 1, sc. 4, p. 29*).

⁴¹ Au début de la première et de l'avant-dernière scènes de la première partie, on voit Sophie rentrer avec des provisions.

⁴² Dans le dernier roman publié à ce jour, *Gros mots*, Exa Torrent, la muse du narrateur, Johnny, est elle aussi couturière. Voir *GM*, p. 245.

⁴³ Bernard lui parle ainsi de sa « couture » et des « prix » qui ne lui rapportent rien (*HH 2, 1, sc. V, p. 40 ; HH 3, 1, sc. V, p. 29 ; HH 4, 1, sc. 5, p. 39*).

⁴⁴ *HH 2, 1, sc. V, p. 40 ; HH 3, 1, sc. V, p. 29 ; HH 4, 1, sc. 5, p. 39*. Il s'agit d'une « Thunderbird » (*HH 1, 2, sc. I, p. 54 ; HH 2, 2, sc. I, p. 77 ; HH 3, 2, sc. I, p. 55 ; HH 4, 2, sc. 1, p. 65*).

protagonistes sont celles de personnages vivant dans le réel, des problèmes du quotidien (le « petit pipi⁴⁵ » et le « ticket⁴⁶ » de stationnement viennent nous le rappeler, au même titre que les provisions déjà évoquées) aux problématiques sociales (de la violence conjugale aux questions d'argent en passant par les drogues et l'alcool). Dans *HA ha !...* en effet, on assiste à une focalisation sur le banal, le commun, inscrivant ce drame dans une véritable dramaturgie du quotidien. Jean-Pierre Ronfard a d'ailleurs insisté sur la vraisemblance de cet univers : « Le quotidien est là et Ducharme s'y meut à l'aise [...], la situation, les personnages qu'il nous montre sont, somme toute, très “normaux” au départ⁴⁷ [...] ». »

Ce qui contribue à cet effet de réel, c'est également, semble-t-il, le dépouillement que présente le texte : d'un point de vue dramaturgique, les décors autant que les personnages et la fable – dont l'action semble plus concentrée que dans les textes dramatiques précédents – paraissent moins outranciers et plus habités. En effet, les protagonistes évoluent dans un huis-clos respectant peu ou prou la règle de l'unité de lieu. Le resserrement de l'intrigue sur les quatre personnages, auquel s'ajoutent l'équilibre de la répartition des parties et des scènes, ainsi que les jeux d'échos et les effets de symétrie entre elles, inscrivent *HA ha !...* dans une tradition dramatique sur laquelle il nous faudra revenir. Le dessaisissement de l'espace paratextuel, qui a lieu au fil des versions du texte, nous semble ainsi participer autant de la spécificité de cette pièce dans le corpus ducharmien que son respect des codes dramatiques. On ne retrouve plus en effet de sous-titre ni de titre de partie, de dédicace (comme c'était le cas dans les trois premiers textes dramatiques étudiés) ou d'exergue (sauf celui, déjà cité, de la deuxième version de la pièce, pour le moins fantaisiste⁴⁸), ni même de bizarrerie néologique en ce qui a trait à la terminologie scénique, le découpage du texte se faisant ici en « partie[s] » et par une numérotation des scènes.

⁴⁵ *HH 2*, 1, sc. V, p. 41 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 30 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 40.

⁴⁶ *HH 2*, 1, sc. VI, p. 58 ; *HH 3*, 1, sc. VI, p. 41 ; *HH 4*, 1, sc. 6, p. 51.

⁴⁷ Jean-Pierre Ronfard, « Monter Gauvreau, Ducharme, Vézina », *Jeu*, n° 21, 4^e trimestre 1981, p. 88.

⁴⁸ Voir *HH 2*, p. 2.

Le cadre du drame est enfin plus explicite que dans toutes les autres pièces ducharmiennes et rend compte d'une référentialité plus datée et localisée : le Québec des années 1970. La réalité québécoise campe ainsi le décor de l'action, à en croire par exemple les allusions aux magasins « Père du meuble » et « Boiteau » qui figurent dans l'espace paratextuel de la pièce, mais aussi dans l'espace didascalique et, entre autres constantes, les références à la chanson populaire québécoise⁴⁹. Cet ancrage dans le Québec des années soixante-dix est également suggéré par des références à l'actualité politique et historique, ne serait-ce qu'au travers du discours de Roger et des séances de lecture des boulettes de journaux qui ponctuent la pièce. Des allusions à l'histoire du Canada, comme celle à « Laura Secord » (*HH 2*, 1, sc. V, p. 42 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 31 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 41) – qui permit au Canada de remporter la victoire contre les Américains pendant la guerre anglo-américaine de 1812 – ou à la géographie montréalaise⁵⁰ contribuent à inscrire *HA ha !...* dans ce que l'on pourrait appeler une américanité, à tout le moins une québécoité⁵¹. Ce dernier texte dramatique met pour la première fois en scène des personnages qu'on croirait issus de la réalité, évoquant d'ailleurs ceux de la dernière trilogie romanesque mais aussi de *L'hiver de force*, de leurs rapports de couples à leur mode de vie marginal. Ces personnages rompent ainsi nettement avec les personnages des pièces et des

⁴⁹ Plusieurs références à la chanson québécoise reviennent d'un état à l'autre du texte : ainsi, « Ti-Bidon » de Michel Pagliaro est convoquée à plusieurs reprises dans le troisième et dans le dernier états de la pièce. Notons d'ailleurs que ce choix semble d'autant moins anodin qu'il s'agit là, outre d'un auteur-compositeur des plus populaires au Québec dans les années soixante-dix, d'un chanteur dont les textes sont écrits autant en français qu'en anglais. Le bilinguisme officiel du Canada, et donc du Québec, repris par le chanteur, et que Réjean Ducharme ne cesse de parodier dans ses textes, trouvera d'ailleurs dans cette pièce toute sa place puisqu'il viendra ponctuer l'ensemble des discours des personnages en présence. Nous y reviendrons. Quoi qu'il en soit, ces références à la chanson québécoise, de Pagliaro à Charlebois (sa chanson, « Conception » est ainsi présente à compter de la deuxième version – dans la première, il s'agit de la chanson du français Alain Delorme, « Romantique avec toi » –), participent de cette inscription du texte dans une réalité plus datée et localisée.

⁵⁰ Pour ne citer que cet exemple, la « Place des Arts » (*HH 2*, 1, sc. II, p. 10 ; *HH 4*, 1, sc. 2, p. 19), véritable centre névralgique de la ville, est ainsi évoquée par Bernard au tout début de la deuxième scène de la pièce. Notons cependant que cette mention ne figure pas dans le troisième état du texte qui, à plus d'un titre nous le verrons, paraît moins ancré dans la réalité québécoise que les autres états de la pièce.

⁵¹ Les références à l'actualité sportive du Québec viennent confirmer cet ancrage, qu'il s'agisse de « Doug Riseborough », de « Lafleur » ou encore de « Steve Shutt » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 22 ; *HH 3*, 1, sc. III, p. 11 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 27-28).

romans précédents, ne serait-ce que par la difficulté et la cruauté⁵² de leur univers, par ailleurs plus vraisemblable, comme nous venons de le voir.

Manipulations linguistiques : une dramaturgie du tout-est-permis

Malgré le respect apparent des codes dramatiques, le seul traitement accordé au langage dans ce texte reprend et dépasse en même temps ceux des textes dramatiques précédents et signale en réalité une extravagance et un délire jamais égalés jusque-là dans le théâtre de Réjean Ducharme. Si le réalisme et la vraisemblance du cadre de la fable sont indéniables, la langue des personnages n'a, elle, rien de commun ni de banal, et semble d'autant plus décalée que le décor paraît vraisemblable. Les précisions apportées quant aux spécificités langagières de Roger, dans la présentation des personnages, et donc avant même l'entrée dans l'espace textuel, (« Pas de langage type. Parle bien, parle mal⁵³. [...] »), évoquent cette évasion des personnages de ce quotidien « futile et contaminant⁵⁴ [...] » dans le langage. Excès, boursouffure, équivoque, outrance et ratage deviennent ainsi les mots d'ordre des quatre protagonistes auxquels le lecteur-spectateur pourrait pourtant parfaitement s'identifier par ailleurs, si l'on en croit le cadre de l'action. Dans cette dramaturgie du tout-est-permis, la langue devient le territoire d'un jeu qui semble par ailleurs salvateur. Si les procédés habituels déjà étudiés sont aussi utilisés dans *HA ha !...*, du calembour à l'allitération en passant par l'à-peu-près ou la reprise de clichés langagiers, ils se voient ici poussés à un niveau jamais atteint auparavant.

La première scène de la pièce donne ainsi le ton de ce texte aux multiples mutilations langagières. Nous sommes d'une part confrontés, *in medias res* pourrait-on dire, à une déformation consonantique et sémantique, modifiant sons et sens. Les couleurs deviennent les « gouleurs », la puissance « la pissance », et le fleuve Saint-Laurent prend même une nouvelle identité dans la bouche de Roger qui parle plutôt

⁵² Nous reviendrons largement sur cette question de la cruauté en deuxième et en troisième parties de ce chapitre.

⁵³ *HH 2*, p. 3 ; *HH 3*, p. 1 ; *HH 4*, p. 14.

⁵⁴ Mélissa Comtois, « Foire et dérision : “modus vivendi” troublant pour quatre personnages au bord du gouffre », art. cit., p. 47.

du « Saint-Relent » (*HH 2*, 1, sc. I, p. 4 ; *HH 3*, 1, sc. I, p. 2 ; *HH 4*, 1, sc. 1, p. 15). L'accumulation phonétique et paronomastique, outre les conséquences orthographiques et syntaxiques qu'elle provoque, fait signe vers un primat du son sur le sens. La phrase semble jaillir du contexte morphologique et syntagmatique qui la précède : « Tu es zig zag, tu es zagtive toi : embraie, décolle, montre-nous ça. Trotte, frotte, mijote, fricote, [...] » (*HH 2*, 1, sc. I, p. 5 ; *HH 3*, 1, sc. I, p. 2 ; *HH 4*, 1, sc. 1, p. 16). Les substantifs se voient donc réinvestis d'un souffle et d'une graphie inédits, mais privés de leur sens : les patates deviennent dans ce texte des « tapates », les poteaux téléphoniques des « poreaux de téléphone », les lampadaires, par association d'idées, des « grimpadaires » (*HH 2*, 1, sc. I, p. 7 ; *HH 3*, 1, sc. I, p. 4 ; *HH 4*, 1, sc. 1, p. 17)...

Cette suprématie du son et de l'association phonétique donne également souvent lieu à des rimes internes, comme dans la phrase suivante : « Épluche les tapates, articule, époussette, tu coagules quand tu t'arrêtes ! ... » (*HH 2*, 1, sc. I, p. 7 ; *HH 3*, 1, sc. I, p. 4 ; *HH 4*, 1, sc. 1, p. 17), ou dans celle-ci : « Grouille ! Shashe ! Shashe ! Échappe à ton destin mucilagineux si tu peux⁵⁵ ! » La contamination phonétique, que l'on retrouve essentiellement dans le discours de Roger, provoque des altérations orthographiques et sémantiques considérables : « Charrue, je t'avertue ! Un pu de tunue ! » (*HH 2*, 1, sc. VII, p. 65 ; *HH 3*, 1, sc. VII, p. 45 ; *HH 4*, 1, sc. 7, p. 55). Des jeux sur la phonogrammie à la paronomase, la liste est longue et la virtuosité, savoureuse : dans tous les cas, c'est bien la relation entre phonie et graphie qui semble réinvestie dans cette pièce.

D'autre part, la première scène, dans toutes les versions de la pièce, présente, comme nous venons de le voir, un réinvestissement singulier de l'orthographe et de la syntaxe puisque l'on y découvre une graphie vraisemblablement phonétique, qui raccourcit considérablement les syllabes pour n'en conserver que les plus sonores, comme dans les syntagmes suivants : « Ah stextra ! Stexcellent ! » (*HH 2*, 1, sc. VII,

⁵⁵ *HH 2*, 1, sc. I, p. 17 ; *HH 4*, 1, sc. I, p. 7. Dans le troisième état, les rimes se multiplient : « Shashe, grouille, shashe, fouille. Vite ! Si tu veux échapper à ton destin mucilagineux, sirupeux, à la menace de la mélasse ! » (*HH 3*, 1, sc. I, p. 4).

p. 65 ; *HH 3*, 1, sc. VII, p. 45 ; *HH 4*, 1, sc. 7, p. 55). Sophie demande à Roger, en québécois, « Pie ? », qui détourne la retranscription phonétique de l’adverbe familier de l’interrogation « Puis », qu’on écrit conventionnellement « Pis ». D’autres usages consacrés de la langue québécoise populaire se verront investis d’une nouvelle orthographe, comme en témoignent, tout au long de la pièce, les « Oueillon ! Oueillon don⁵⁶ ! » (mis pour « Voyons ! Voyons donc ! »), avec sa variante (« Moignon⁵⁷ »), le « Sapa dalure⁵⁸ ! » et le « KOSKILLA » (*HH 2*, 1, sc. V, p. 50 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 35 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 45) de Roger, ou encore le « kapab⁵⁹ » ou le « Kom keté⁶⁰ » de Sophie, et qui consistent tous en des retranscriptions quasi littérales des phonèmes des syntagmes⁶¹.

Du point de vue de la syntaxe, on voit ainsi disparaître des conjonctions, puisqu’il s’agit, selon toute vraisemblance, de reproduire les prononciations de la langue parlée, ce qui donne ainsi : « Allô Mimi écoute faut je te voie ! Je suis dans le trouble par-dessus la tête faut tu m’aides j’ai peur viens-t’en tout suite » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 24 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 17 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 29) ou « Poukoua tu pleures, mon cœur ? Heeein ? Poukoua ? [...] Poukoua tu pleures ? Pouk mouman se réveille pikat change de couche⁶² ? » (*HH 1*, 2, sc. II, p. 64 ; *HH 2*, 2, sc. II, p. 94 ; *HH 3*, 2, sc. II, p. 67 ; *HH 4*, 2, sc. 2, p. 76). Certaines répliques semblent d’ailleurs cumuler les altérations orthographiques, morphologiques et syntaxiques : « Qui c’est qui shashe le troube là... [...] je suis toute peppée... c’est pas rien pour mettre personne

⁵⁶ *HH 2*, 1, sc. I, p. 8 ; *HH 3*, 1, sc. I, p. 5 ; *HH 4*, 1, sc. 1, p. 18.

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ *Idem* et *HH 2*, 2, sc. III, p. 101 ; *HH 3*, 2, sc. III, p. 72 ; *HH 4*, 2, sc. II, p. 80.

⁵⁹ *HH 3*, 1, sc. IV, p. 21 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 34. L’attribut ne figure pas dans la deuxième version du texte puisqu’il manque un pan de la scène 4 de la première partie, situé entre les pages 31 et 32.

⁶⁰ *HH 4*, 1, sc. 6, p. 51. Notons que les phonèmes sont retranscrits, dans le troisième état du texte, dans un ajout manuscrit, mais que l’orthographe du syntagme reste intacte dans le texte initial dactylographié (voir *HH 3*, 1, sc. VI, p. 41). Dans le deuxième état, en revanche, le syntagme est absent.

⁶¹ Citons enfin le substantif « souar », mis pour « soir » (*HH 2*, 2, sc. II, p. 87 ; *HH 3*, 2, sc. II, p. 62 ; *HH 4*, 2, sc. 2, p. 71). Dans la première version de la pièce, la graphie du substantif n’est pas revisitée (voir *HH 1*, 2, sc. II, p. 60).

⁶² Notons que dans la première version, seul l’adverbe « Poukoua » est réinvesti, le reste de la phrase étant correctement orthographié.

en maudit. Qu'est ce que je t'ai faite ? » (*HH 2*, 1, sc. I, p. 6 ; *HH 3*, 1, sc. I, p. 3 ; *HH 4*, 1, sc. 1, p. 16), demande Sophie à Roger. Certains énoncés, essentiellement attribuables à Roger, voient ainsi leur orthographe et leur syntaxe largement modifiées par un souci de retranscription phonétique : « Shhhhhhhh sh't'ava pourtant ben nava ben nana ben n'avarti⁶³ !!! » (*HH 2*, 1, sc. V, p. 46 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 33 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 43)

Les noms communs, empruntés au quotidien et désignant des objets fonctionnels, sont eux aussi revitalisés et resémantisés par des ajouts de syllabes pour le moins surprenants, dans une contamination assonantique et allitérative où la forme semble justifier la perte de sens : « [...] l'armoire, le frigidoire, le rifrigiritoi kilvinitoi... et puis soudain tu t'apitoyes⁶⁴ ! » Notons qu'a lieu ici un double escamotage de la graphie : d'une part, la graphie standard est remplacée par une graphie phonétique, et d'autre part, la graphie phonétique conventionnelle se voit modifiée pour une graphie qui réinvestit encore du sens. Comme dans *Les enfantômes* (on pense par exemple au « Dakar » mis pour « D'accord »), dont *HA ha !...* semble proche sur ce point précis, Réjean Ducharme fait subir à la langue écrite un double détournement, ajoutant du sens là où la convention reproduit fidèlement l'oral, dans un effet de réel, avec l'ajout d'une lettre qui sonne étrangère (le *k* du « Kom keté »). L'imitation de la réalité devient l'occasion de rendre étranger, et au théâtre, ce

⁶³ Il faut mentionner que la phrase, gagnée par le bégaiement de Roger, sur lequel nous reviendrons, s'en trouve d'autant plus abîmée. Citons un autre cas de réécriture phonétique : « Pippipi pishbin gondende pour lui... » (*HH 2*, 2, sc. V, p. 120 ; *HH 3*, 2, sc. V, p. 86 ; *HH 4*, 2, sc. 5, p. 91). Dans la première version de la pièce, la langue paraît moins abîmée puisqu'on lit : « Pippipi tant mieux pour lui... » (*HH 1*, 2, sc. V, p. 86). D'autres manifestations de cette propension à la contamination orale de la langue québécoise populaire sont légion dans la pièce, ce dont témoigne notamment la disparition de la consonne finale, que ce soit celle du *t*, dans le suffixe en « -iste » de substantifs – « Le twise unijambisse » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 14 ; *HH 3*, 1, sc. III, p. 7 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 21), « les premières minisses » (*HH 2*, 2, sc. III, p. 103 ; *HH 3*, 2, sc. III, p. 73 ; *HH 4*, 2, sc. 3, p. 82) – ou celle de la même consonne dans le verbe *rester* – « Resse ici ! Resse assis et laisse cet aspirateur-là là ! » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 20 ; *HH 3*, 1, sc. III, p. 10 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 27) –.

⁶⁴ *HH 4*, 1, sc. 3, p. 22. Dans le deuxième état du texte, on lit : « [...] l'armoire, le frigidoire, le rifrigiriteur kilviniteur [...] » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 15), tandis que, dans la troisième version, on trouve « [...] l'armoire, le frigidoire, le rifrigiritoi kilvinitoir [...] » (*HH 3*, 1, sc. III, p. 8), ce dernier rappelant bien sûr le « Kelvinator content » de *L'hiver de force*. Voir *HF*, p. 161.

procédé semble d'autant plus fort que le régime d'imitation est le principe même de l'illusion dramatique. De même, des substantifs galvaudés par l'histoire se voient réécrits selon la prononciation de la langue québécoise populaire, à en croire le « fminité » de Sophie, imitant la prononciation de Bernard qui regrette le temps où celle-ci était plus « fminine » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 34 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 24 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 36).

Si le « commun » du mot dans parle Foucault⁶⁵ est largement pris d'assaut dans ce texte, comme dans l'ensemble des productions de Réjean Ducharme d'ailleurs⁶⁶, le « propre » de la patronymie et de la toponymie se voit, lui aussi, revisité et doté d'un nouveau sens, par autant de procédés ludiques allant de la contrepèterie au redoublement syllabique. La réalité géographique est ainsi transformée grâce aux pouvoirs de la langue : l'Afrique du Sud devient « L'Assude du Fric » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 14 ; *HH 3*, 1, sc. III, p. 7 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 21), le Viêt-Nam le « Viet-Nanam⁶⁷ » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 14 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 21), la Mer Rouge est rebaptisée « la mer melade » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 14), ou encore « la mer rouge à lèvres » (*HH 3*, 1, sc. III, p. 7 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 21).

Ces multiples réinvestissements orthographiques et syntaxiques, qui participent d'un travail plus large de destruction langagière, ne sont perceptibles qu'à la lecture de ce texte et peuvent très bien passer inaperçus sur la scène, comme l'attestent par exemple ces jeux sur la resémantisation tenant de l'ambiguïté homonymique, des « scies roses du foie » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 20 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 27) à la « chatte en gros rat » (*HH 2*, 2, sc. VI, p. 138 ; *HH 3*, 1, sc. VI, p. 97 ; *HH 4*, 2, sc. 6, p. 102). Fondée sur le même procédé, la nouvelle graphie du verbe « sexionner[r] » (*HH 2*, 2, sc. I, p. 82 ; *HH 3*, 2, sc. I, p. 58 ; *HH 4*, 2, sc. 1, p. 68) n'est également perceptible

⁶⁵ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁶ Jusque dans les titres des Trophoux qui constituent à ce propos de véritables morceaux de bravoure et qui méritent d'être étudiés séparément, comme dans l'article de Lise Gauvin, « Je vois des voyelles et des consonnes en bois et en couleur : du chercheur de mots au chercheur d'objets », *art. cit.*, p. 121-128.

⁶⁷ Dans le troisième état du texte, le redoublement de la finale est maintenu, mais le *m* final est changé en *n*, abîmant encore davantage le nom, ce qui donne : « Viet-Nanan » (*HH 3*, 1, sc. III, p. 7). Comme on le voit, cette graphie plus aventureuse ne sera pas conservée dans la version arrêtée de la pièce.

qu'à la lecture de la pièce : nous reviendrons en dernière partie de ce chapitre sur la propension de ce texte à la littéralité, le passage de la lettre écrite à la scène faisant perdre à l'écrit une partie du travail de la langue.

Les multiples associations phonétiques mettent quoi qu'il en soit en doute le système de la langue en ce qu'elles ébranlent le sens, ne serait-ce que par l'atteinte au contexte référentiel, à la logique comme aux règles d'usage. Cela donne ainsi des répliques savoureuses, flirtant entre le mot-valise, la contrepèterie, la graphie phonétique et la paronomase : « [...] je gèle l'éron, l'aron, l'urondelle⁶⁸ ! » (*HH 2, 2*, sc. V, p. 123 ; *HH 3, 2*, sc. V, p. 88 ; *HH 4, 2*, sc. 5, p. 93), ou encore « Répote, réputé, répète après moi... » (*HH 2, 1*, sc. III, p. 23 ; *HH 3, 1*, sc. III, p. 11 ; *HH 4, 1*, sc. 3, p. 28). Les jeux sur la synonymie et la redondance sont également nombreux et participent de cette mise en question du sens : citons cet exemple, tiré d'une réplique de Roger : « Bon bien or donc bref, ... » (*HH 2, 2*, sc. IV, p. 109 ; *HH 3, 2*, sc. IV, p. 78 ; *HH 4, 2*, sc. 4, p. 86).

Ces analogies, essentiellement sonores, privant la langue de ses pouvoirs sémantiques, nous semblent cependant moins répandues dans le troisième état du texte, comme en témoigne par exemple cette réplique de Roger : « Frôlez, frottez, poumons crachés, chignons crêpés, glandes opélations, poils au menton, chenille aux pattes ! » (*HH 3, 1*, sc. III, p. 11), dans laquelle les remplacements consonantiques évoquent d'autres réalités et les expressions toutes faites en appellent d'autres inventées de toute pièce⁶⁹. Cette réplique, dans les deuxième et quatrième versions de la pièce, trahira un travail fondé davantage sur le rythme et la rime (avec le retour des mêmes sons plutôt que des mêmes idées), même si la paronomase et l'allitération restent de mise : « Frôlez, frottez, poumons crachés, chignons crêpés, grandes

⁶⁸ Dans le premier état du texte, la langue paraît moins abîmée puisque l'on trouve seulement : « [...] je gèle la rondelle » (*HH 1, 2*, sc. V, p. 87).

⁶⁹ Ce procédé, évoquant autant les accents idiomatiques que les jeux de consonnes et de sens, sera repris dans toutes les versions de la pièce, dans la deuxième partie, et donnera lieu aux déformations orthographiques et sémantiques suivantes : « J'ai un Bedit Discours à deux boules : une aux patates flites floides, l'autre au kétaine flied lice. J'ai deux balles de mal à grème à glace molle [...] » (*HH 1, 2*, sc. 1, p. 54 ; *HH 2, 2*, sc. 1, p. 78 ; *HH 3, 2*, sc. 1, p. 55 ; *HH 4, 2*, sc. 1, p. 65).

opérations, poils au menton, bas-du-cul du bas du fond ! » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 21 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 27).

En outre, les registres de la langue française autant que les différents discours sont ici largement grugés : André Fortier célèbre d'ailleurs un « mariage humoristique et poétique de la langue littéraire et de la langue populaire [...] réussi⁷⁰ [...] ». Réjean Ducharme, essentiellement par la bouche de Roger, nous fait entendre le choc de la rencontre de registres totalement opposés, de la langue soutenue, avec inversion pronominale (« te dis-je »), à la langue familière (« décarcasse⁷¹ »). D'une part, on a donc la poésie de Roger qui, dans son délire créateur, s'autoproclame « poète⁷² ». Mais cette poésie ne semble pouvoir advenir que dans la négation du langage et du système qu'il constitue en enfermant la parole individuelle dans des carcans normatifs et mortifères. Par divers procédés tenant essentiellement de l'imitation ou de la déformation phonétique, jouant toujours sur les signifiants, Roger reste le demiurge incontesté de ce lyrisme dont le rapport déconstructiviste au langage révèle une tentative d'échapper à l'arbitraire du signe⁷³.

Les rimes internes, la paronomase comme les effets assonantiques et allitératifs sont ainsi essentiellement le lot du discours de ce « maître » de la foire, qui use autant d'un niveau de langue soutenu que d'emprunts à la langue populaire. L'extrait suivant illustre bien ces mélanges : « Tu te marres, ma parole, ma cibole ! Cloune ! Guidoune ! [...] C'est la ruine des babines ! [...] Swignez-moi par le bas du dos, je ne suis pas bien chatouilleuse par en haut ! » (*HH 2*, 1, sc. VII, p. 68 ; *HH 3*, 1, sc. VII,

⁷⁰ André Fortier, « Meilleure pièce de l'année ? *AH AH !...* », *Le texte et la scène, op. cit.*, p. 169.

⁷¹ *HH 2*, 1, sc. I, p. 5 ; *HH 3*, 1, sc. I, p. 3 ; *HH 4*, 1, sc. 1, p. 16.

⁷² « Je suis poète ! Poète ! As-tu compris [...] Répète ! [...] » (*HH 3*, 2, sc. II, p. 63 et *HH 4*, 2, sc. 2, p. 73). Notons que cette autoproclamation ne figure que dans les deux derniers états génétiques de la pièce et qu'elle apparaît d'ailleurs de façon manuscrite dans le troisième.

⁷³ Paul Lefebvre a d'ailleurs analysé cette langue inouïe en affirmant que, « [e]n créant un langage complexe, dont il est le seul maître, Roger se construit un langage de pouvoir analogue à celui des médecins de Molière. » Voir Paul Lefebvre, « *Ha ha !...* », *Jeu*, n° 26, 1^{er} trimestre 1983, p. 135. En effet, passablement contaminante, cette langue permet au personnage de fasciner les autres et d'exercer sur eux un véritable pouvoir : tous les personnages feront preuve de respect à l'égard du « Maître » de la foire, comme ils l'appelleront tous, en le vouvoyant ou même en s'inclinant devant lui.

p. 48 ; *HH 4*, 1, sc. 7, p. 57-58). Un peu comme dans les associations oulipiennes, ce qui compte c'est bien le résultat obtenu par des combinaisons de niveaux de langue, de choix lexicaux et rimiques : « Petite lumière oubliée toute la nuit dans la cave et qui pâlit derrière la grille sale du soupirail. Petit lumignon rendu au fond de son lampion et qui grelotte dans le froid noir de l'Oratoire... » (*HH 2*, 2, sc. III, p. 107 ; *HH 3*, 2, sc. III, p. 75 ; *HH 4*, 2, sc. 2, p. 84)

D'autre part, le texte est également traversé par la trivialité et la vulgarité, avec l'utilisation d'un registre résolument grossier, d'autant plus décalé que l'orthographe et la syntaxe sont fautives, du point de vue des normes du français : « Ça t'arracherais-tu la gueule de répondre, pour une fois⁷⁴? » (*HH 2*, 1, sc. II, p. 10 ; *HH 4*, 1, sc. 2, p. 19) Certaines répliques sont même l'occasion de séries de jurons et d'insultes mises bout à bout, comme dans « Prends bien ton temps, étole de crime d'esprit de putain ! » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 26 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 18 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 30) ou dans « Esprit ! [...] Crime ! [...] Étole d'esprit de crime de putain ! De bâtard⁷⁵ ! » (*HH 2*, 2, sc. I, p. 86 ; *HH 3*, 2, sc. I, p. 61 ; *HH 4*, 2, sc. 1, p. 71), juxtaposant les québécoisismes blasphématoires autant que la grossièreté empruntée au français populaire, comme dans la réplique suivante : « Tu es venue piauler ?... Tu viens crécher ?... » (*HH 2*, 1, sc. VII, p. 71 ; *HH 3*, 1, sc. VII, p. 50 ; *HH 4*, 1, sc. 7, p. 59)

Parallèlement à cette association étonnante de niveaux de langue, un véritable agrégat de discours empruntés s'entend dans les répliques des personnages qui allient discours publicitaire⁷⁶, journalistique⁷⁷, religieux⁷⁸, etc. Ces mélanges favorisent

⁷⁴ Notons que, dans le troisième état du texte, la syntaxe de cette réplique, même si elle reste fautive (avec, entre autres constantes, l'omission de la négation), révèle une langue moins abîmée et moins empreinte d'oralité québécoise : « Réponds ! Pour une fois ! Ça t'arrachera pas la gueule ! » (*HH 3*, 1, sc. II, p. 6)

⁷⁵ Dans la première version de la pièce, on lit seulement « Esprit ! Crime ! Étole ! » (*HH 1*, 2, sc. I, p. 60)

⁷⁶ Le leitmotiv de Sophie, « Whisper ! », est à ce titre révélateur d'une contamination discursive de la publicité dont Sophie et Roger vantent les mérites, autant que le phrasé stéréotypé, comme pour « St-Hubert BBQ » (*HH 1*, 2, sc. I, p. 53 ; *HH 1*, 2, sc. II, p. 60 ; *HH 2*, 2, sc. II, p. 87 ; *HH 3*, 2, sc. II, p. 62 ; *HH 4*, 2, sc. 2, p. 71).

⁷⁷ Les différentes scènes de lecture des boulettes de journaux de Roger (comme par exemple dans la dernière scène de la première partie) tournent ainsi en dérision la langue journalistique, comme en témoigne notamment le contexte de diction, les personnages se

également des assemblages de clichés langagiers, de locutions et de maximes déconstruites qui prennent dès lors de nouvelles significations et un souffle nouveau. Dans un jeu mimétique de reprise de sèmes autant que de synonymie, l'adage familial « La boucle est bouclée » devient ainsi, chez Réjean Ducharme : « Le cercle du cirque est bouclé ! » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 18 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 25), avec une légère variante dans le troisième état du texte : « Ton cirque vicieux qui se boucle ! » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 18 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 25)

Ce réinvestissement aux effets comiques donne également lieu à des créations proverbiales pour le moins surprenantes : « [...] le salut est une salade qui se mange froide » (*HH 1*, 2, sc. I, p. 55 ; *HH 2*, 2, sc. I, p. 80 ; *HH 3*, 2, sc. I, p. 57 ; *HH 4*, 2, sc. 1, p. 67). Comme dans chacun des textes ducharmiens, on découvre ici un même recours à l'amoncellement de clichés langagiers, qui a pour effet de tous les vider de leur peu de sens : « 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 ! » (*HH 2*, 1, sc. VII, p. 71 ; *HH 3*, 1, sc. VII, p. 50 ; *HH 4*, 1, sc. 7, p. 60). Dans une même tentative de réappropriation linguistique, la conjugaison en général, et la concordance des modes et des temps verbaux en particulier, sont aussi touchées par cette prise en charge de la langue : « [...] si j'aurais su je serais venu avec toutes mes facultés⁷⁹ » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 29 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 20 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 32).

bouchant le nez en lisant des manchettes de quotidiens. Le journalisme sportif se trouve également épinglé car convoqué dans une situation pour le moins inadaptée : « Lafleur qui monte rienqu's'une pinote; il a des ailes; Wham : King-Kong Korrab qui le plante ! Passe-la à Steve Shutt [...] » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 22 ; *HH 3*, 1, sc. III, p. 11 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 27)

⁷⁸ À maintes reprises dans la pièce, le discours religieux est convoqué, que ce soit dans la dernière scène de la pièce, où Roger entonne l'« Agnus Dei » dont Bernard et Sophie proposent une version inédite (« Oremus... riez pour nous ! »). Voir *HH 2*, 2, sc. VI, p. 139 ; *HH 3*, 2, sc. VI, p. 98 ; *HH 4*, 2, sc. 6, p. 103. Dans la première version du texte, le psaume latin est cité ; en revanche, le réinvestissement sémantique proposé par Bernard et Sophie n'est pas mentionné. Voir *HH 3*, 2, sc. VI, p. 97.

⁷⁹ Reprenant ce même schéma fautif, Mimi déclare ainsi : « Vous faites des shows puis vous le disez pas ! » (*HH 2*, 1, sc. VII, p. 71 ; *HH 3*, 1, sc. VII, p. 50 ; *HH 4*, 1, sc. 7, p. 59).

Enfin, revenant comme un procédé récurrent dans l'ensemble de l'œuvre et que nous avons déjà commenté dans les chapitres précédents, l'usage particulier de la langue anglaise caractérise également *HA ha !...* Néanmoins, on observe dans ce texte une propension à la francisation des verbes anglais, comme, par exemple, le verbe pronominal « [s]e mouver » (*HH 2*, 1, sc. I, p. 7 ; *HH 3*, 1, sc. I, p. 4 ; *HH 4*, 1, sc. 1, p. 17) ou le verbe « towigner » – traduction du verbe « remorquer » (*HH 2*, 1, sc. V, p. 41 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 30 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 40). Des traductions plus ou moins littérales (« Tu seras le roi des anges ! THE KING OF LOS ANGELES⁸⁰ ! ») aux mélanges idiomatiques ménagés essentiellement pour des effets paronomastiques (« Qu'aspirez-tu avec ton vacuum ? Que je tombe dans tes bras, ces pinces sans rire, ce cul-de-sac sans fond, cet Eden de dead-end⁸¹ ? »), l'anglais est omniprésent comme langue de référence.

Réjean Ducharme utilise d'ailleurs cet idiome essentiellement dans le texte dialogique de la pièce (on pense, entre autres constantes, à l'utilisation massive du « O.K. », emprunté à l'anglais, même s'il fait désormais partie intégrante de la langue orale – qu'elle soit française ou québécoise d'ailleurs –), mais également dans le texte didascalique, comme en témoignent les « Black out » qui ponctuent la pièce et participent de la matérialisation du découpage scénique. Par ce recours récurrent à la deuxième langue officielle du Canada, le dramaturge joue sur la coexistence du français correct, du québécois populaire et de l'anglais propre au quotidien linguistique du Québec, et moque ainsi probablement son indécision linguistique entre les trois idiomes. D'où la présence de répliques proposant un bilinguisme qui est d'ailleurs le lieu de la répétition aliénante : « Suivant !... Next !... Tirez !... Pull !... » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 28 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 19 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 31)

⁸⁰ *HH 2*, 1, sc. III, p. 22 ; *HH 3*, 1, sc. III, p. 11 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 28.

⁸¹ *HH 2*, 1, sc. III, p. 22 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 28. Notons que le troisième état du texte présente une phrase légèrement différente, qui ne propose plus la même association bilingue : « Qu'aspirez-tu avec ton vacuum cleaner ? Que je me cline dans tes bras ? Des pinces qui n'arrêtent pas de rire ? Ce cul-de-sac qui n'a plus de fond ? Cet Eden de Happy-End ? » (*HH 3*, 1, sc. III, p. 11) Bien que misant davantage sur la polysémie (on pense aux verbes « aspirer » et « cliner »), et donc sur le sens, cette proposition ne sera pas retenue, probablement en raison de son manque d'effets paronomastiques.

Jacques Cardinal parle à ce propos du « symptôme » d'un « malaise du sujet [...] dans sa langue⁸² ». Ce malaise sera d'ailleurs explicitement formulé par Roger qui, dans son délire créateur, finira par se demander : « Shit ! Fumier ! Quelle langue ai-je ! Viarge, bâtard, même pas capable parler couramment à mes enfants ! Ah Sass sass. Pu pu » (*HH 2*, 2, sc. III, p. 103 ; *HH 3*, 2, sc. III, p. 72 ; *HH 4*, 2, sc. 3, p. 81). Dans une langue mêlant un registre des plus châtiés autant que des usages québécois ou français, Roger poursuivra ainsi son discours sur le malaise qu'il éprouve à parler une langue galvaudée :

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 épaississe, et que la parole coincée se boursoufle en cancer ! (*HH 2*, 2, sc. III, p. 105 ; *HH 3*, 2, sc. III, p. 74 ; *HH 4*, 2, sc. 3, p. 83)

La virtuosité et le rapport complexe à la langue française, à la québécoise et à l'anglaise dont témoigne ce texte reposent également sur l'excès des comportements des personnages qui multiplient les consommations de stupéfiants et de désinhibants (alcool et drogue), absorbées soit dans l'appartement de Roger et Sophie⁸³, soit au « Cheval-Bar⁸⁴ » – lieu de tous les vices –, qui favorisent le débit effréné⁸⁵ autant que l'incohérence, puisque tous les personnages, sans exception, finiront par en

⁸² Jacques Cardinal, « S'exécuter... ou la transmission du Bedit discours du drône dans *HA ha !...* de Réjean Ducharme », *Protée*, vol. XX, n° 1, hiver 1992, p. 28.

⁸³ La quatrième scène de la première partie commence ainsi par une didascalie expliquant que Sophie « fum[e] son joint » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 24 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 17 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 28) ; dans cette scène, on verra aussi les bouteilles de « vodka » de Bernard (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 28 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 19 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 31). Dans la sixième scène de la première partie, on apprend en outre que Sophie vend de la « coke » (*HH 3*, 1, sc. VI, p. 40 ; *HH 4*, 1, sc. 6, p. 51). À ce titre, le deuxième état de la pièce propose un terme moins explicite, mentionnant plutôt la molécule à l'origine des effets hallucinogènes (la « mescaline »). Voir *HH 2*, 1, sc. VI, p. 57.

⁸⁴ On pourrait bien évidemment lire dans le nom de ce lieu une allusion à la langue québécoise et surtout au joul, dont l'origine provient justement du substantif « cheval », la taverne étant le lieu par excellence du parler populaire, volontiers incorrect et vulgaire.

⁸⁵ Bernard lancera ainsi à Sophie : « T'as encore la bouche pleine de mots ! Ravale-moi ça tout de suite que j'aie de la place pour t'aimer comme du monde. » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 30 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 21 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 32)

consommer⁸⁶. Comme dans les textes précédents, parodie et autoparodie sont ainsi à l'œuvre dans *HA ha !...*, et il s'agit toujours de dénoncer le caractère arbitraire du langage et la tyrannie du verbe autant que des vérités sclérosées. Autrement dit, la langue, qu'il s'agisse du français, du québécois ou de l'anglais, est toujours chez Réjean Ducharme « à la fois champ de bataille et terrain de jeu⁸⁷ ».

Ce que ces multiples réinvestissements de registres, de discours mais aussi de langues indiquent, et ce, de façon inouïe dans *HA ha !...* (et surtout dans les derniers temps de sa création), c'est bien une tentative de sortir (peut-être pour la dernière fois) du débat – d'ailleurs moins polémique, à la fin des années soixante-dix – du joul comme langue de la littérature et du théâtre du Québec, depuis *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay⁸⁸. Car les diverses distorsions que nous venons de passer en revue mettent en doute comme jamais jusque-là le système de la langue. Interrogeant le rapport spécifique qui unit le mot destiné à être prononcé sur scène et sa transcription écrite, la pièce mélange ainsi tous les niveaux de langue, sans jamais niveler pour autant la langue des dialogues ou des didascalies. Loin de vouloir reproduire, dans une stricte fidélité, un usage de la langue que la Révolution tranquille a fini par institutionnaliser, circonscrire et esthétiser⁸⁹, et à rebours d'un réalisme contraignant, Réjean Ducharme ne nous offre à voir dans ce texte – la dimension visuelle paraît à

⁸⁶ Mimi finira par céder à la tentation de l'alcool, « pour provoquer Sophie », ainsi que l'indique la didascalie (*HH 1*, 2, sc. II, p. 64 ; *HH 2*, 2, sc. II, p. 94 ; *HH 3*, 2, sc. II, p. 67 ; *HH 4*, 2, sc. 2, p. 76).

⁸⁷ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, op. cit., p. 284.

⁸⁸ Voir Michel Tremblay, *Les belles-sœurs*, op. cit.

⁸⁹ Élisabeth Haghebaert propose des éléments de définition du « joul » qui vont dans ce sens :

Le joul [...] représente en effet un écart par rapport à la norme du français classique. Il se veut le symbole linguistique d'une indépendance politique et littéraire à venir [...] : une langue populaire et argotique [...]. Cette sorte de créole urbain apparu artificiellement à Montréal dans les années 1960-1970 intègre anglicismes et américanismes [...]. [...] le joul n'est pas valorisé en lui-même mais revêt une dimension politique : c'est d'abord une forme de résistance. Fondée sur l'oralité, celle-ci trouve ses limites quand une nouvelle vague d'écrivains, suivant la voie ouverte par Michel Tremblay au théâtre, cherchent à en faire un symbole d'indépendance culturelle et se heurtent à l'aporie de son utilisation littéraire : le joul écrit n'intéresse finalement que l'élite qui l'utilise pour dénoncer son propre malaise.

Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme. Une marginalité paradoxale*, op. cit., p. 56-57.

ce titre largement investie – que le combat de ces niveaux de langues et de ces éclats discursifs.

Véritable norme du théâtre québécois de la fin des années 1970, le joul, arme politique⁹⁰ s’il en est, s’impose pour qui prend la plume. Afin de contourner cette question alors inévitable, Réjean Ducharme reprend à son compte le joul – « jargon montréalais raffiné par le théâtre puis exploité par la chanson et le cinéma québécois », comme l’indique une note infrapaginale de *L’hiver de force*⁹¹ – qu’il mêle à d’autres usages de la langue française ainsi qu’à un emploi récurrent de l’anglais⁹². L’écrivain met ici en scène une double crise, celle de l’oral autant que de l’écrit, déplaçant également le rapport entre l’entendre et le lire. Il s’agit moins de reproduire la réalité sociohistorique ou politique en théâtralisant la langue de la rue que d’en redéfinir les contours, en la biaisant, et de repenser le rapport du mot à son image acoustique autant que visuelle. Ce déplacement de la relation entre phonie et graphie paraît avoir d’autant plus d’impact que nous sommes au théâtre, lieu par excellence des rapports de force entre écrit et dit, lu et entendu.

Dans cette pièce, il s’agit d’avoir du « phone⁹³ » à tout prix, c’est-à-dire à la fois de provoquer le rire, mais peut-être également de redéfinir la phonie (le verbe

⁹⁰ On pense ici à la réplique de La Toune, dans *L’hiver de force*, qui souhaite inverser les rapports géopolitiques entre la France et le Québec en recourant justement au joul :

On va leur montrer, aux Français, où qu’on se la met, leur petite culture bourgeoise florissante au Père-Lachaise ! On va leur en faire des *colons*, de la *neige*, des *Maria-Chapdelaine* ! Dans dix ans, c’est eux qui vont se mettre à nos genoux pour qu’on les civilise ! Leurs enfants vont apprendre la grammaire joul puis c’est les pièces de Michel Tremblay qui vont les faire flipper à la Comédie-Française ! (*HF*, p. 181)

⁹¹ *Ibid.*, p. 21.

⁹² Élisabeth Haghebaert étudie elle aussi, dans les romans, les manifestations de cette « hétéroglossie » propre à la situation géographique et historique du Québec, et pose la question de la réception de ces jeux entre les langues d’ici et les langues d’ailleurs : « le lecteur a bien sûr le choix entre l’adhésion ou l’irritation, mais le lecteur *benevolens* qui accepte de “faire le détour” pour entrer dans le jeu accède à coup sûr à un degré de “dépaysement” supérieur ». Voir Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme. Une marginalité paradoxale*, *op. cit.*, p. 109.

⁹³ Notons que cette graphie inédite – dans *L’hiver de force*, il s’agissait du « fonne », simple francisation du substantif anglais – renvoie ainsi à celle de la phonie, témoignant de l’importance de ce qui s’entend et impliquant comme par défaut son antonyme, la graphie. On peut y voir également une allusion au téléphone, qui prend une importance quasi actantielle dans cette pièce – et dont l’utilisation sera reprise régulièrement dans les romans

provoquer doit être entendu dans toutes ses acceptions), puisque ce texte met l'accent sur ce qui s'entend, tout en revisitant la graphie et donc le lire (nous reviendrons sur la question de la lecture en troisième partie de cette analyse). La subversion s'applique, nous l'avons vu, essentiellement à l'écrit qui fige les usages de la langue, tout en posant la question de l'oral, question d'autant plus importante qu'il s'agit d'un texte destiné à la mise en voix. Dans *HA ha !...*, la langue de Réjean Ducharme semble sortir plus que jamais des rapports qui unissent, de façon arbitraire, le mot écrit à sa matérialisation sonore, autant que le mot prononcé à l'oral à sa retranscription écrite, comme viennent le rappeler la multitude des accents, des prononciations, et des usages locaux ou conventionnels. De la faute à la correction la plus poussée, la langue se fait tantôt quasi phonétique, tantôt poétique et symbolique. Redéfinissant les liens entre graphie et phonie, écrit et dit, lu et prononcé⁹⁴, au sein du texte de théâtre, le dramaturge pousse ici la langue jusque dans ses retranchements, parfois même jusqu'au seuil de la lisibilité et de la possibilité de l'expression, touchant du même coup les limites de l'audible et du lisible.

Une véritable dégradation de la langue a lieu au cours du processus scripturaire, si l'on excepte peut-être la troisième version du texte qui prend toutes les allures d'une tentative de reprise linguistique, mais aussi du lien entre graphie et phonie dont les rapports non mimétiques participent de l'arbitraire de toute langue. Si l'on trouve

de la dernière trilogie – et qui réitère cette notion d'écoute. Dans *L'hiver de force*, cette pratique de l'écriture quasi phonétique, moins systématique, n'en reste pas moins de mise, même s'il faut convenir que les enjeux de ce type d'écriture appliquée au genre romanesque n'ont pas le même écho qu'au théâtre. On pense notamment à des phrases comme « Rappelez mon cul, ka manche da marde ! », « Qu'est-ce ka mange ? Da marde ? », ou à des syntagmes figés revisités (les « ouiennes »). Voir *HF*, p. 145, 243 et 186. Pour l'orthographe de « fonne », se reporter à la page 165 du même roman. Nous l'avons vu, dans *Les enfantômes*, roman de la rupture à bien des égards, puisqu'il s'agit du dernier roman publié avant le silence romanesque durant lequel l'écrivain se consacrera à d'autres médias (théâtre, cinéma, chanson, art visuel), l'écriture phonétique réinvestie sera généralisée.

⁹⁴ Il semble s'agir ici pour le dramaturge de revenir aux « sources respiratoires, plastiques, actives du langage », de rattacher « les mots aux mouvements physiques qui leur ont donné naissance », autant que de déplacer les mots vers leur « côté physique », « c'est-à-dire que les mots au lieu d'être pris uniquement pour ce qu'ils veulent dire grammaticalement parlant soient entendus sous leur angle sonore » et visuel : c'est là le désir d'Artaud formulé dans « Le théâtre et son double » (dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 115-116). Nous reviendrons d'ailleurs plus longuement sur cette proximité de l'univers dramatique ducharmien avec celui d'Artaud, en troisième partie de ce chapitre (voir p. 235-236).

par exemple le substantif « balayeuse », emprunté à la langue québécoise populaire, dans le deuxième et dans le quatrième états (*HH 2*, 1, sc. III, p. 21 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 27), dans le troisième, en revanche, on lit « aspirateur » (*HH 3*, 1, sc. III, p. 11). La langue est ainsi abîmée au fil des versions, comme pour défaire davantage les liens entre la prononciation orale et sa retranscription visuelle. La disparition de consonnes non prononcées à l'oral dans la langue populaire québécoise en rend compte (« Ah ! (...) Mais â a pas toujours été du babounage puis des platitudes⁹⁵ »), dans la version arrêtée du texte, alors que la troisième version en conserve encore (« Ah ! (...) Mais ça a pas toujours été⁹⁶ [...] »).

Un autre exemple, plus probant encore, accuse bien cette évolution du (mal)traitement de la langue d'une version à l'autre : il s'agit du « Kom keté » (*HH 4*, 1, sc. 6, p. 51) déjà cité de la version publiée du texte, dont la graphie demeure conventionnelle dans le troisième état de la pièce (« comme que t'es⁹⁷ ») et qui ne figure pas dans le deuxième. Radicalement différente du joual comme du français littéraire ou même populaire, la langue de *HA ha !...*, paraissant plutôt écouter l'inconscient des pratiques de l'idiome, fait entendre leurs spécificités respectives tout en en proposant une graphie inédite. La relation tripartite qui unit le mot autant à son inscription matérielle dans le corps du texte qu'à sa matérialisation sonore dans la bouche du comédien est donc largement récupérée dans cette – ultime ? – expérience scripturaire au théâtre.

⁹⁵ *HH 4*, 1, sc. 4, p. 33.

⁹⁶ *HH 3*, 1, sc. IV, p. 22. Le *c* cédille est ici maintenu, mais pas la négation. On ne trouve pas cette réplique dans la deuxième version de la pièce, rappelons-le, puisqu'il manque un pan du texte.

⁹⁷ *HH 3*, 1, sc. VI, p. 41.

DE L'EXCÈS

Métadramaticités

Ce qui frappe dans *HA ha !...*, ce dont les virtuosités langagières et discursives témoignent, c'est surtout l'omniprésence du jeu⁹⁸. En effet, les personnages semblent en constante représentation, et ce, dans tous les sens du substantif, de la répétition en tant que redite ou leitmotiv à la reprise des mêmes actions en passant par la répétition théâtrale. La richesse de ce terme est d'ailleurs largement exploitée par le dramaturge qui précise par exemple, dans le texte didascalique, que Sophie « répète, sur le même ton, le nez bouché⁹⁹ ». Le ton justement semble primordial puisque, régulièrement, les didascalies nous renseignent à ce propos, indiquant ainsi que Sophie « change de ton¹⁰⁰ ». Une théâtralité exacerbée détermine ainsi les rapports entre les personnages de la pièce qui n'ont de cesse de jouer des rôles à l'intérieur de leurs propres rôles, ne communiquant que par le truchement du spectacle.

La pièce commence par une scène de lecture et de diction commentée, présente dans tous les états génétiques du texte. La contamination du jeu, qui prend le pas sur le quotidien, nous permet ainsi de voir Sophie, très sérieuse, face à Roger qui joue perpétuellement avec elle, « se bouchant le nez » (*HH 2*, 1, sc. I, p. 5 ; *HH 3*, 1, sc. I, p. 3 ; *HH 4*, 1, sc. 1, p. 16), même pour s'adresser à lui. C'est ainsi que celle-ci finira par céder au jeu, par « se forcer » pour jouer et faire son « petit numéro », comme le précise un peu plus loin la didascalie (*HH 2*, 1, sc. I, p. 5 ; *HH 3*, 1, sc. I, p. 3 ; *HH 4*, 1, sc. 1, p. 16). Le personnage devient ici spectateur de lui-même et des autres autant qu'acteur : « [l]'univers dans lequel évoluent les personnages ducharmiens ne

⁹⁸ Nous renvoyons à nouveau le lecteur au travail de Marie-Élaine Boucher sur la dimension métadramatique des personnages du théâtre de Réjean Ducharme. Voir Marie-Élaine Boucher, « L'hyper-théâtralité du personnage dans la dramaturgie de Réjean Ducharme », *op. cit.*

⁹⁹ *HH 2*, 1, sc. III, p. 23 ; *HH 3*, 1, sc. III, p. 12 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 28. Roger explique également à Mimi qu'ils « RÉPÈTE[NT] » une scène d'amour, dans la première scène de la deuxième partie. Voir *HH 1*, 2, sc. 1, p. 54 ; *HH 2*, 2, sc. I, p. 77 ; *HH 3*, 2, sc. I, p. 55 ; *HH 4*, 2, sc. 1, p. 65.

¹⁰⁰ *HH 2*, 1, sc. VI, p. 57 ; *HH 4*, 1, sc. 6, p. 50. La page 40 de la troisième version du texte est tellement raturée qu'elle s'en trouve illisible. Voir *HH 3*, 1, sc. VI, p. 40.

correspond pas à une réalité mais à une théâtralité¹⁰¹ [...] ». Les rapports entre les personnages révèlent des relations purement dramatiques, de personnages jouant des rôles : Roger explique ainsi à Bernard qu'il « refuse de [l]e mettre en scène¹⁰² ! »

Par le biais de son discours, chaque personnage se met à distance, commente sa performance aussi bien que celle des autres, ce qu'illustrent les applaudissements¹⁰³ dont les personnages se gratifient entre eux. Il s'agit dès lors de personnages au second degré, puisqu'ils introduisent le théâtre dans leur quotidien, qu'ils jouent et répètent devant des « spectateurs¹⁰⁴ » (*HH 2, 2, sc. 1, p. 78 ; HH 3, 2, sc. 1, p. 55 ; HH 4, 2, sc. 1, p. 66*). Roger, véritable maître de ce drame dans le drame¹⁰⁵, quand il ne « fai[t pas] le cloune¹⁰⁶ » (*HH 2, 1, sc. III, p. 20 ; HH 3, 1, sc. III, p. 10 ; HH 4, 1, sc. 3, p. 26*) ou le singe¹⁰⁷, demande à Mimi de répéter son « Bedit Discours¹⁰⁸ », ou revient sur la performance de Sophie qu'il glose (« Après le porno, le mélo¹⁰⁹ ! »), accusant du même coup la capacité de celle-ci à passer d'un genre et d'un registre à un autre, autant que d'une émotion à une autre. On ne sait d'ailleurs jamais vraiment si celle-ci joue ou si elle est sincère, d'autant que les didascalies soulignent l'excès et

¹⁰¹ Lolita Boudreault, « Sens et non-sens dans le théâtre de Réjean Ducharme », *op. cit.*, p. 82.

¹⁰² *HH 1, 2, sc. III, p. 69-70 ; HH 2, 2, sc. III, p. 101 ; HH 3, 2, sc. III, p. 72 ; HH 4, 2, sc. 3, p. 80.*

¹⁰³ On songe à la troisième scène de la première partie où Roger « s'applaudit » et se fait applaudir par Sophie. Voir *HH 2, 1, sc. III, p. 22 ; HH 3, 1, sc. III, p. 11 ; HH 4, 1, sc. 3, p. 27.*

¹⁰⁴ Cette mention explicite de l'autoréflexivité de la pièce n'apparaît pas dans la première version du texte.

¹⁰⁵ C'est d'ailleurs Roger qui manipule avec le plus d'aisance le lexique dramatique, invoquant ainsi autant le « four », le « bide » que l'« anti-climax » – ou plutôt l'« entaille-climax » (*HH 1, 2, sc. I, p. 56 ; HH 2, 2, sc. I, p. 80 ; HH 3, 2, sc. I, p. 57 ; HH 4, 2, sc. 1, p. 68*).

¹⁰⁶ On relèvera au passage la graphie revisitée du substantif anglais, graphie imperceptible sinon à la lecture...

¹⁰⁷ Dans la dernière scène de la pièce, il dansera ainsi « une sorte de tango simiesque » (*HH 2, 2, sc. VI, p. 133 ; HH 3, 2, sc. VI, p. 97 ; HH 4, 2, sc. 6, p. 100*). Dans la première version du texte, le substantif « singe » est d'ailleurs utilisé, Roger étant décrit comme « le seul à rire... et à faire le singe » (*HH 1, 2, sc. VI, p. 95*).

¹⁰⁸ Roger ordonne en effet à Mimi de « [r]ép[é]te[r] [s]on Bedit Discours en [s]e pinçant le nez et en imitant [s]a voix » (*HH 2, 2, sc. V, p. 120 ; HH 3, 2, sc. V, p. 86 ; HH 4, 2, sc. 5, p. 91*). Dans la première version de la pièce, on assiste à la même scène de répétition dans l'escalier, mais l'imitation n'est pas explicitée. Voir *HH 1, 2, sc. V, p. 86.*

¹⁰⁹ *HH 2, 1, sc. I, p. 9 ; HH 3, 1, sc. I, p. 5 ; HH 4, 1, sc. 1, p. 18.*

la feinte, Sophie « se forçant » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 15 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 23), « dramatisant son désarroi¹¹⁰ » (*HH 4*, 1, sc. 3, p. 24), alors que, quelques répliques plus haut, elle était « amoureuse » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 14 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 22). La complexité de son jeu est d'ailleurs confirmée dans la réplique suivante, puisqu'elle avoue : « [d]es fois, je fais semblant pour pas que ça paraisse... mais là ça fait trop mal, ça me traverse¹¹¹ ... [...] »

La troisième scène de la première partie de la pièce révèle en effet un personnage complexe, jouant et faisant semblant, bien que parfois sincère. Sophie¹¹² semble en effet emprunter l'intégralité de la gamme des émotions, de la révolte à la tendresse en passant par la colère et la tristesse (les didascalies nous indiquent des « larmes » dont on ne saura d'ailleurs ni l'origine ni l'effet¹¹³). Même lorsqu'elle paraît la plus sincère, entrant dans les confessions les plus intimes avec Bernard, Sophie joue, comme nous le rappellent les didascalies précédant ou commentant sa prise de parole : « [...] sur le ton de la narration exercée », « [e]lle parle le nez bouché, en grinçant des dents », « [l]e numéro de Sophie a fait éclater de rire Bernard [...] » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 32 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 23 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 34-35). Ce dernier a d'ailleurs lui aussi des facilités à passer d'un ton à un autre, faisant alterner tendresse et violence en quelques secondes : une didascalie nous indique que son « [...] ton, devenu de plus en plus tendre, change, pour devenir de plus en plus rude [...] » (*HH 2*, 1, sc. V, p. 39 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 28 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 38). Notons à ce propos que plus on avance dans la pièce, plus les mots deviennent de véritables armes, comme en témoigne entre autres constantes le « Whisper » de Sophie qui devient, à la fin de la première partie, un véritable « cri de guerre » (*HH 2*, 1, sc. VII, p. 68 ; *HH 3*, 1, sc. VII, p. 48 ; *HH 4*, 1, sc. 7, p. 57).

¹¹⁰ *HH 4*, 1, sc. 3, p. 24. Dans la deuxième version, cela donne : « [d]ramatisant de plus en plus son désarroi » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 17).

¹¹¹ *HH 4*, 1, sc. 3, p. 24. Cet échange de répliques n'apparaît pas dans la troisième version de la pièce.

¹¹² Son prénom s'avère ici bien trompeur puisque Sophie, après Roger, fait davantage preuve de folie que de sagesse.

¹¹³ On imagine que ce sont là des larmes feintes, en réponse à la dernière phrase de la réplique de Roger qui demande des « baisers [...] bien mouillés » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 20 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 27). Il est à noter que ces larmes ne figurent pas dans le troisième état de la pièce qui semble, à bien des égards, moins promouvoir l'excès de jeu.

Ainsi mis de l'avant, le jeu vient mettre en doute la parole et en valeur l'artifice discursif. Entre vérité et feinte, réel et fiction, authenticité et simulation, la frontière devient de plus en plus mince au fur et à mesure que l'on avance dans la pièce. Le faire-semblant semble l'emporter, ce que plusieurs didascalies métadramatiques viennent nous rappeler régulièrement : les déguisements de « Père Noël » qui rythment la pièce¹¹⁴ interviennent à ce titre comme autant d'échos à la boursoufflure. Dans la dernière scène de la première partie, Sophie s'arrête d'ailleurs pour revenir sur sa performance en demandant son avis à Roger : « Ah là... ah je l'ai eu là... Hein ? M'as-tu vu interpréter ?... » (*HH 2*, 1, sc. VII, p. 68 ; *HH 3*, 1, sc. VII, p. 48 ; *HH 4*, 1, sc. 7, p. 57). Que ce soit dans le texte dialogique¹¹⁵ ou dans le didascalique¹¹⁶, la scène est ainsi montrée en tant que telle, comme lieu de la feinte et du faux-semblant. Aussi Roger peut-il s'« enflamm[er] » et « act[er] »¹¹⁷ (*HH 2*, 2, sc. III, p. 103 ; *HH 3*, 2, sc. III, p. 73 ; *HH 4*, 2, sc. 3, p. 81), ce qui occasionne des interventions auctoriales, en didascalie, insistant sur la véracité et l'authenticité de certaines situations, comme c'est le cas dans la deuxième scène de la deuxième partie, où l'on retrouve Bernard dans un état agonisant qui « souffre vraiment » (*HH 1*, 2, sc. II, p. 62 ; *HH 2*, 2, sc. II, p. 91 ; *HH 3*, 2, sc. II, p. 64 ; *HH 4*, 2, sc. 2, p. 74).

Évidemment, le jeu, au sens ludique du terme, et pas strictement théâtral, est également présent tout au long de la pièce, que ce soit par le biais des poursuites, dignes du vaudeville, entre les personnages, ou dans la scène où Sophie veut jouer

¹¹⁴ Ces indications didascaliques sont mentionnées dans la dernière scène de la première partie (*HH 2*, 1, sc. VII, p. 64 ; *HH 3*, 1, sc. VII, p. 45 ; *HH 4*, 1, sc. 7, p. 54), ainsi qu'au final de la pièce, et le jeu d'échos entre les deux fins de parties est d'ailleurs mis en évidence : « [...] déguisés en Pères Noël, comme Sophie et Roger dans la dernière scène de la Première Partie » (*HH 1*, 2, sc. VI, p. 101 ; *HH 2*, 2, sc. VI, p. 144 ; *HH 3*, 2, sc. VI, p. 102 ; *HH 4*, 2, sc. 6, p. 107).

¹¹⁵ Mimi, sous l'effet de l'alcool, avouera être fatiguée de se « forcer de faire semblant » (*HH 1*, 2, sc. II, p. 65 ; *HH 2*, 2, sc. II, p. 95 ; *HH 3*, 2, sc. II, p. 67 ; *HH 4*, 2, sc. 2, p. 77). Roger, pour sa part, confessera à Mimi qu'il a « fait semblant » de s'être fait dérober son argent et d'avoir « inventé cette histoire » de toutes pièces (*HH 1*, 2, sc. V, p. 92 ; *HH 2*, 2, sc. V, p. 129 ; *HH 3*, 2, sc. V, p. 92 ; *HH 4*, 2, sc. 5, p. 97).

¹¹⁶ Bernard, dont on ne sait trop si l'excès est dû à la bouteille ou à son penchant pour la boursoufflure, « porte sa bouteille vide à l'oreille *comme si c'était le combiné* [Nous soulignons.] » (*HH 2*, 1, sc. V, p. 41 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 30 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 40).

¹¹⁷ Notons que l'on ne retrouve pas cette précision didascalique métadramatique dans la première version de la pièce.

avec Mimi, qui en est incapable (dans l'avant-dernière scène de la première partie), ou encore dans la scène où Mimi raconte son cauchemar – pour le moins prémonitoire – en expliquant à Roger comment jouer à la « tag¹¹⁸ » (*HH 1, 2, sc. V, p. 88 ; HH 2, 2, sc. V, p. 125 ; HH 3, 2, sc. V, p. 90 ; HH 4, 2, sc. 5, p. 95*). En outre, le ratage¹¹⁹ et la foire permanente, que Mimi qualifie d'ailleurs de « rage » (*HH 2, 1, sc. VI, p. 62 ; HH 3, 1, sc. VI, p. 44 ; HH 4, 1, sc. 6, p. 54*), appliqués à toute réalité, apparaissent comme autant de signes du soupçon qui pèse, dans cette pièce, sur le mimétisme de l'art puisque, comme le rappelle une didascalie, « [i]l s'agit d'avoir du phone à tout prix » (*HH 2, 2, sc. VI, p. 134 ; HH 3, 2, sc. VI, p. 97 ; HH 4, 2, sc. 6, p. 100*). Le métathéâtre envahit ainsi toutes les couches textuelles de la pièce, créant autant d'« effets de distanciation, certains discursifs, d'autres scéniques¹²⁰ [...] ». Lorraine Pintal, interrogée sur son expérience en tant que praticienne, insiste, elle aussi, sur l'« espèce de mise en jeu, de distanciation, de critique permanente que le personnage fait à l'acteur au moment où il se joue lui-même et se déjoue », dans la grande « mise en abyme du théâtre¹²¹ » que propose cette pièce. Ce théâtre dans le théâtre rappelle ainsi que nous sommes dans l'artifice et affirme du même coup la suprématie de la théâtralité.

Les personnages ont en effet totalement conscience de leur rôle et de celui des autres. Bernard demande ainsi à Roger : « Qu'est-ce que t'écris là, baveux ? Ton rôle ? Le rôle du baveux ? » (*HH 1, 2, sc. III, p. 70 ; HH 2, 2, sc. III, p. 102 ; HH 3, 2, sc. III, p. 72 ; HH 4, 2, sc. 3, p. 81*). Du texte didascalique au texte dialogique, c'est

¹¹⁸ La didascalie ouvrant la dernière scène de la première partie de la pièce nous explique ainsi que « [d]ans cette scène, Sophie va jouer 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 » (*HH 2, 1, sc. VII, p. 65 ; HH 3, 1, sc. VII, p. 45 ; HH 4, 1, sc. 7, p. 54*), les deux facettes du jeu (à la fois jeu d'enfant et jeu de rôles) étant ici indiquées.

¹¹⁹ Bernard se vante par exemple d'être un « perdant » (*HH 2, 2, sc. VI, p. 142 ; HH 3, 1, sc. VI, p. 100 ; HH 4, 2, sc. 6, p. 106*), un « cas » (*HH 1, 2, sc. VI, p. 99*).

¹²⁰ Dominique Lafon, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la tag », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme, op. cit.*, p. 119.

¹²¹ « Ducharme au théâtre. Table ronde animée par Gilbert David », dans Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Présences de Ducharme, op. cit.*, p. 259.

bien un discours métadramatique qui gagne la pièce, comme l'indique assez clairement la réplique suivante de Sophie :

C'est pas le phone, acter ? Que ça donne acter, si faut que ça foire comme si c'était pour le vrai ?

[...] Et dire ! Dire que les trente six 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 répétons tous depuis des siècles... Maître, vous m'avez montré que j'étais pleine de mon rôle, [...] Ah Maître, au secours, shit... j'un... j'un... j'un j'un trou de mémoire ! Je ne sais plus où me maître !!! (*HH 2*, 1, sc. VII, p. 65-66 ; *HH 3*, 1, sc. VII, p. 46 ; *HH 4*, 1, sc. 7, p. 55-56)

Cette autoréflexivité du jeu sera confirmée quelques lignes plus loin par une didascalie métatextuelle décrivant la surenchère du théâtre dans le théâtre qui inscrit cette pièce dans un mouvement de mise en abyme :

Puis c'est le dialogue des déchirures de journaux ! Ils lisent tour à tour, à une vitesse grandissante. Roger assis, recto tono... Sophie debout, gesticulant, mettant de plus en plus d'expression jusqu'à ce qu'elle atteigne une sorte de sommet sur lequel elle s'assoira, épuisée, pour admirer son exploit¹²².

Les multiples « effets de distanciation¹²³ », rappelant sans cesse le « caractère ostentatoire du comportement des personnages¹²⁴ », constituent autant d'exutoires au quotidien et à la monotonie, et il semble justement s'agir pour les quatre protagonistes de « [t]ransformer le quotidien au point de n'y voir qu'un jeu, de se voir soi-même en tout lieu comme un personnage¹²⁵ ». Le recours à la musique participe d'ailleurs de cette distanciation : des chansons enregistrées¹²⁶ aux paroles chantées

¹²² *HH 2*, 1, sc. VII, p. 66 ; *HH 3*, 1, sc. VII, p. 46 ; *HH 4*, 1, sc. 7, p. 56.

¹²³ Dominique Lafon, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la *tag* », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme, op. cit.*, p. 117.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 119.

¹²⁵ Mélissa Comtois, « Foire et dérision : “modus vivendi” troublant pour quatre personnages au bord du gouffre », art. cit., p. 48.

¹²⁶ Comme nous avons pu le voir, il s'agit de « Ti-Bidon » de Michel Pagliaro et de « Conception » de Robert Charlebois. André Fortier, dans sa recension critique, commente d'ailleurs le choix de la première : « [...] c'est la plus belle, sans doute, de Michel Pagliaro, sa plus nostalgique aussi, celle qui s'inspire des westerns [...]. Entraînante, elle marque le climat de mascarade au début et à la fin de la première partie et au début de la seconde. » Voir André Fortier, « Meilleure pièce de l'année ? *AH AH !...* », *Le texte et la scène, op. cit.*, p. 169.

par les personnages¹²⁷, l'effort pour s'amuser est de rigueur. D'ailleurs, au même titre que la sirène, la sonnerie du téléphone ou les roulements de « tambour » et les coups de « cymbale » du magnétophone de Roger¹²⁸, la musique reste un bruit et crée une distance, une rupture dans la linéarité du texte et de l'échange. Dotée d'une véritable « fonction interprétative¹²⁹ », la musique vient, le plus souvent, souligner l'action dramatique et la commenter par un effet de mise à distance. Au même titre que les « songs » du théâtre brechtien qui avaient pour visée de creuser l'écart entre le spectateur et la scène, afin que celui-ci puisse aiguïser son sens critique, la musique et les bruits venant parasiter la communication contribuent à altérer les attentes de celui qui assiste au spectacle de *HA ha !...*

Cependant, si le jeu reste l'affaire de tous, il convient de rappeler que son accessibilité n'est pas identique selon les personnages. En effet, Mimi, dont on nous dit d'ailleurs d'entrée de jeu la spécificité¹³⁰, malgré le caractère enfantin et puéride¹³¹ de nombre de ses réactions, ne semble pas parvenir à un même niveau de

¹²⁷ On pense ici à Bernard qui fredonne le début du refrain d'« Un cœur de femme » de Luis Mariano (*HH 3*, 2, sc. VI, p. 101 ; *HH 4*, 2, sc. 6, p. 106), à Sophie qui chante la mélodie de Ti-Bidon, à maintes reprises, ou encore à Bernard qui cite un extrait d'une chanson de Serge Lama « “Je suis sale sans toi, je suis laid sans toi...” » (*HH 2*, 1, sc. II, p. 11 ; *HH 4*, 1, sc. 2, p. 19).

¹²⁸ Voir *HH 1*, 2, sc. 1, p. 54 ; *HH 2*, 2, sc. I, p. 77 ; *HH 3*, 2, sc. I, p. 55 ; *HH 4*, 2, sc. 1, p. 65 ; *HH 2*, 2, sc. VI, p. 140 ; *HH 3*, 2, sc. VI, p. 98 ; *HH 4*, 2, sc. 6, p. 103.

¹²⁹ Jean-Marc Larrue, « Une musique qui fait voir : fonctions et paradoxe de la musique au théâtre », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 277.

¹³⁰ La présentation de ce personnage, qui intervient en dernier dans la liste initiale, indique ainsi que Mimi reste « [t]rès jeune par rapport aux autres » (*HH 2*, p. 3 ; *HH 3*, p. 1 ; *HH 4*, p. 14).

¹³¹ Certaines de ses attitudes reflètent d'ailleurs explicitement le caractère enfantin de Mimi qui n'hésite pas, à la moindre contrariété, à aller « boudier sur le canapé » (*HH 2*, 1, sc. VI, p. 55 ; *HH 3*, 1, sc. VI, p. 38 ; *HH 4*, 1, sc. 6, p. 49) ou « par terre » (*HH 2*, 2, sc. VI, p. 137 ; *HH 3*, 1, sc. VI, p. 97 ; *HH 4*, 2, sc. 6, p. 102). Rivée à un monde davantage manichéen, Mimi est ainsi vue par les autres comme une enfant, qui n'hésite pas à « syle[r] » et à « lyre[r] » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 30 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 21 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 33), deux attitudes attribuées, dans la langue québécoise populaire, aux chiens plaintifs et aux enfants pleurnichant... Une des dernières didascalies de la pièce la décrit d'ailleurs non « pas comme une sainte-nitouche, mais comme une enfant que des monstres attaquent » (*HH 2*, 2, sc. VI, p. 145 ; *HH 3*, 1, sc. VI, p. 102 ; *HH 4*, 2, sc. 6, p. 107). Notons que la première version du texte ne propose pas un personnage aussi ancré dans le monde de l'enfance.

détachement à l'égard de son rôle. Sa naïveté¹³² et son hypersensibilité se matérialiseront d'ailleurs, tout au long de la pièce, par des larmes¹³³ très vite arrivées et par un dégoût pour le toucher physique, comme celle-ci l'apprend à Sophie, se confiant en ces termes : « Moi... je suis drôlement faite. Quand quelqu'un me touche ça me fait mal. Si c'est quelqu'un de pas méchant, je fais semblant... pour pas lui faire de peine [...] Je suis assez gênée... j'ai jamais dit ça à personne¹³⁴ » (*HH 2*, 1, sc. VI, p. 53 ; *HH 3*, 1, sc. VI, p. 37 ; *HH 4*, 1, sc. 6, p. 48). Son incompetence et son incapacité à jouer lui valent de nombreux commentaires des autres personnages qui finissent le plus souvent par s'enfermer dans leur propre jeu. Comme le précise une didascalie, Sophie, après avoir sommé Mimi de jouer avec elle, « va jouer toute seule » (*HH 2*, 1, sc. VI, p. 62 ; *HH 3*, 1, sc. VI, p. 43 ; *HH 4*, 1, sc. 6, p. 53) devant le refus de la jeune femme qui, par ailleurs, prend tout très au sérieux¹³⁵, à rebours des trois autres personnages. Le décalage entre la naïveté de Mimi et la cruauté des autres paraît d'autant plus significatif que celle-ci, le plus souvent, ne comprend pas l'humour et demande régulièrement à ses interlocuteurs : « Qu'est-ce qu'y a ? [...] De quoi tu parles ? [...] Je comprends pas ce que tu dis ! Je comprends rien !!! » (*HH 2*, 1, sc. V, p. 50 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 35 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 45)

De l'héroïne sacrifiée au « martyr¹³⁶ », tout droit sortie de l'enfance de l'univers romanesque de Réjean Ducharme (avec une certaine nostalgie du bonheur et de la

¹³² Mimi sera la seule à ne pas savoir que Lucie (ou Anna, dans la première version) ne viendra pas à la surprise-partie. Voir *HH 1*, 2, sc. VI, p. 95 ; *HH 2*, 2, sc. VI, p. 134 ; *HH 3*, 2, sc. VI, p. 98 ; *HH 4*, 2, sc. 6, p. 101.

¹³³ Mimi se met en effet à pleurer au téléphone avec Sophie (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 26 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 19 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 30) et avec Bernard (*HH 2*, 1, sc. V, p. 37 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 25 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 37).

¹³⁴ Bernard nous apprendra d'ailleurs que Mimi est « [v]ierge » (*HH 2*, 1, sc. V, p. 40 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 29 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 39).

¹³⁵ Sophie lui reproche de ne pouvoir « rire de rien de sérieux » avec elle (*HH 2*, 1, sc. VI, p. 55 ; *HH 3*, 1, sc. VI, p. 39 ; *HH 4*, 1, sc. 6, p. 49).

¹³⁶ *HH 2*, 1, sc. IV, p. 24 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 17 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 29. Voir aussi *HH 2*, 1, sc. V, p. 40 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 29 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 39. La référence, plus populaire que littéraire, au personnage d'*Aurore, l'enfant martyre* de Léon Petitjean et Henri Rollin, si elle fait signe vers d'autres textes issus du genre dramatique, permet surtout d'insister sur le caractère singulier de Mimi, souvent dans la plainte, comme le lui rappelle Sophie : « Recommence pas à faire ton Aurore » (*HH 2*, 1, sc. VI, p. 59 ; *HH 3*, 1, sc. VI, p. 42 ; *HH 4*, 1, sc. 6, p. 52).

pureté), mais apparaissant aussi comme une adulte incapable d’agir, décalée dans son romantisme obsolète, Mimi finira par essayer de faire comme les autres, ce qui la conduira à la chute finale. En effet, la dernière scène de la pièce montre un personnage qui, buvant de plus en plus, désire entrer dans le jeu des autres sans en maîtriser tout à fait les règles¹³⁷ et faire « [s]on show » (*HH 1, 2*, sc. VI, p. 96 ; *HH 2, 2*, sc. VI, p. 138 ; *HH 3, 2*, sc. VI, p. 98 ; *HH 4, 2*, sc. 6, p. 103), consciente à tout le moins du fait que « [t]out le monde [...] parle chinois dans sa propre langue pour être sûr qu[’elle] comprenne rien¹³⁸ » (*HH 2, 2*, sc. VI, p. 139 ; *HH 3, 1*, sc. VI, p. 98 ; *HH 4, 2*, sc. 6, p. 104). Véritable « point de convergence, cible de toutes les tensions de la pièce¹³⁹ », Mimi reste un personnage ambigu, à la fois bouc émissaire, victime et héroïne. Cette ambiguïté a d’ailleurs été résumée par André Fortier par la question suivante : « personnage ridicule ou héroïque¹⁴⁰ ? » Quoi qu’il en soit, ce que le décalage ménagé entre les trois protagonistes et Mimi vient rappeler, c’est bien que l’excès résultant de la surenchère et de la contagion métadramatiques – qui pousseront Mimi à sortir littéralement du jeu – contribue ainsi à mener « le théâtre à sa négation¹⁴¹ ».

¹³⁷ Son « show » paraît d’ailleurs d’autant plus difficile que Mimi n’arrive pas à prononcer le substantif « actrice » (« actisse, arctisse, artisse ») et propose une « interprétation originale d’un numéro d’imitation » au lieu d’un numéro d’« intimidation » (*HH 1, 2*, sc. VI, p. 101 ; *HH 2, 2*, sc. VI, p. 144 ; *HH 3, 2*, sc. VI, p. 101 ; *HH 4, 2*, sc. 6, p. 107).

¹³⁸ Dans la première version de la pièce, si l’on ne retrouve pas textuellement la réplique, il s’agit toujours du même malaise pour Mimi : « Tout le monde qui a appris l’espagnol. Tout le monde qui parle pour pas se faire comprendre. [...] Tout le monde qui dit des choses pas compréhensibles » (*HH 1, 2*, sc. VI, p. 97).

¹³⁹ Dominique Lafon, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la *tag* », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme, op. cit.*, p. 118.

¹⁴⁰ André Fortier, « Meilleure pièce de l’année ? *AH AH !...* », *Le texte et la scène, op. cit.*, p. 167.

¹⁴¹ Jean-Pierre Ronfard, « Préface », dans Réjean Ducharme, *HH 4*, p. 9.

Le procès du dialogue de théâtre

La boursoufflure de ce texte dramatique rive ainsi le théâtre à ses propres seuils : la dénonciation de l'illusion qui a lieu ici, par le biais de personnages qui « thématisent l'illusion théâtrale et jettent le doute le plus fort sur leur sincérité, exhibant en quelque sorte l'artifice de leur discours¹⁴² », remet essentiellement en question le dialogue de théâtre, qui est par ailleurs le « mode d'expression dramatique par excellence¹⁴³ ». La création de contraintes dramatiques, par les personnages eux-mêmes, comme se boucher le nez, par exemple, révèle ainsi l'artificialité de l'échange dialogué qui semble surtout empreint de non-spontanéité. L'essentiel consiste ainsi, à en croire les personnages de la pièce, à répéter des discours appartenant à d'autres, comme en témoignent les nombreuses scènes de lecture des déchirures de journaux. Résolument problématique, la communication semble pourtant, au moins en apparence, fasciner les quatre personnages de la pièce. Dans cette dramaturgie de la conversation, l'importance accordée à la parole¹⁴⁴ favorise pourtant souvent une perte du sens et une incompréhension entre les personnages, surtout de la part de Mimi, souvent perdue, nous l'avons noté, dans les élucubrations sans queue ni tête des autres personnages¹⁴⁵.

C'est paradoxalement dans les échanges les plus absurdes et insensés que les personnages disent se comprendre : « Je t'ai saisi, tu m'as saisie, on se comprend donc¹⁴⁶ ! » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 20 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 36), déclare Sophie à Roger, à moins que le verbe *saisir* ne soit à prendre au sens littéral et physique du terme. Les

¹⁴² Michel Biron, « *HA ha !...* », *Jeu*, n° 55, juin 1990, p. 147.

¹⁴³ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p. 104.

¹⁴⁴ Sophie, dans la première scène de la pièce, lancera ainsi à Roger : « Parle ! Parle-moi ! Jasons ! C'est pas riche comme rapports... » (*HH 2*, 1, sc. I, p. 7 ; *HH 4*, 1, sc. 1, p. 17). Notons que cette phrase ne figure pas dans le troisième état du texte, mais qu'elle réapparaît dans la version publiée de la pièce.

¹⁴⁵ Le plus souvent, ce sont les propos de Roger que Mimi ne saisit pas : dans la cinquième scène de la première partie, Mimi appelle chez Roger et Sophie et ne comprend rien à ce que lui répond Roger, à l'autre bout de la ligne, et en plein délire. Elle lui demande ainsi : « De quoi tu parles ? [...] Qu'est-ce que t'as ? [...] Je comprends pas ce que tu dis ! Je comprends rien ! » (*HH 2*, 1, sc. V, p. 50 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 35 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 45-46). Même lorsqu'elle est seule avec Sophie, Mimi finit par ne plus « suivre », comme elle l'indique à Sophie. Voir *HH 2*, 1, sc. VI, p. 56 ; *HH 3*, 1, sc. VI, p. 39 ; *HH 4*, 1, sc. 6, p. 49.

¹⁴⁶ Cette réplique ne figure pas dans le troisième état de la pièce.

didascalies soulignent ce manquement de la communication, à en croire par exemple la scène de dialogue entre les deux protagonistes masculins, puisque la didascalie initiale indique que « le dialogue des deux hommes languit » (*HH 1*, 2, sc. III, p. 68 ; *HH 2*, 2, sc. III, p. 98 ; *HH 3*, 2, sc. III, p. 70 ; *HH 4*, 3, sc. 2, p. 79). Une autre mention précisera que Roger, toujours dans la même scène, lit « fort comme si Bernard n'était pas là¹⁴⁷ » (*HH 2*, 2, sc. III, p. 101 ; *HH 3*, 2, sc. III, p. 71 ; *HH 4*, 3, sc. 2, p. 80). La communication s'avère surtout problématique à certains moments de la pièce, littéralement pour ainsi dire, dans les scènes où elle se trouve différée par l'utilisation du téléphone, qui brouille les voix, masque les émotions et crée une distance entre émetteur et récepteur. On pense bien sûr à la scène de quiproquo où Bernard appelle chez Sophie et Roger et s'adresse à ce dernier en pensant parler à Sophie¹⁴⁸, ou encore à la scène de conversation téléphonique entre les deux femmes où la communication, déjà difficile¹⁴⁹, est interrompue à deux reprises¹⁵⁰.

Même lorsqu'un couple a une discussion téléphonique, la communication finit toujours pas être arrêtée délibérément par l'un des deux locuteurs : ainsi, Bernard, devant le « silence » de Mimi, « raccroche, bien sec » (*HH 2*, 1, sc. V, p. 40 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 29 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 39). La communication est ainsi mise à mal par le téléphone qui, au même titre que la musique et les bruits en tous genres, nous l'avons vu, perturbe les relations et les discussions. Des sonneries viennent en effet interrompre, à plusieurs reprises, les dialogues, comme celui entrepris par Roger et Sophie¹⁵¹ ou par Sophie et Bernard¹⁵². Dans le dernier cas, Sophie finit par décrocher

¹⁴⁷ Dans la première version, on lit, ce qui revient à peu près au même, que Roger « se relit tout haut » (*HH 1*, 2, sc. III, p. 68).

¹⁴⁸ *HH 2*, 1, sc. II, p. 10-12 ; *HH 3*, 1, sc. II, p. 6 ; *HH 4*, 1, sc. 2, p. 19-20.

¹⁴⁹ Les didascalies indiquent ainsi que Mimi, dans la quatrième scène de la première partie, parle, à deux reprises, « par-dessus la voix de Sophie » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 25 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 18 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 29). En outre, le verbe *comprendre*, dans ce dialogue, est employé à cinq reprises et mis en majuscules, et ce, dans toutes les versions du texte, pour montrer le décalage entre le désir de communication et la réalité de l'échange. Voir *HH 2*, 1, sc. IV, p. 27 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 19 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 30-31.

¹⁵⁰ On lit ainsi : « Mimi raccroche. Sophie raccroche [...] » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 26 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 18 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 30), et, quelques répliques plus loin, après le rétablissement de la communication téléphonique, on nous indique que « [ç]a raccroche à l'autre bout » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 28 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 19 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 31).

¹⁵¹ *HH 2*, 1, sc. III, p. 19 ; *HH 3*, 1, sc. III, p. 10 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 25.

le combiné pour entendre, au lieu d'une voix humaine, celle d'un enregistrement d'une « musique de Vivaldi » et d'un « chat qui miaule » (*HH 2*, 1, sc. V, p. 43 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 31 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 41). Ces multiples éléments nuisibles à l'échange, d'autant plus qu'ils sont secondés par des claquements de portes, intervenant comme autant d'éléments perturbateurs, brouillent une communication déjà passablement affaiblie par la forme et la nature des discours. À rebours des pratiques de la tradition théâtrale, qui tend à éliminer les bruits parasites, Réjean Ducharme fait le choix dramaturgique d'accorder de l'importance à ces ratés de la communication, moins pour rendre les choses plus réelles que pour montrer l'absurde de l'échange.

Si les personnages communiquent dans cette pièce, c'est sans compter le fait que la parole fonctionne surtout comme une imitation. Sophie imite Roger et s'en vante (« Je vais dire comme toi¹⁵³ [...] ») ; elle singe aussi Bernard en « se moquant de lui au second degré » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 30 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 21 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 32), comme l'indique la didascalie. Certaines précisions du texte didascalique accusent d'ailleurs explicitement cette propension des personnages à l'imitation, qu'il s'agisse de Bernard « singeant » Roger (*HH 2*, 1, sc. V, p. 45 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 32 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 42), ou de Sophie « imit[ant] » (*HH 2*, 1, sc. VI, p. 52 ; *HH 3*, 1, sc. VI, p. 36 ; *HH 4*, 1, sc. 6, p. 47 ; *HH 2*, 1, sc. VI, p. 54 ; *HH 3*, 1, sc. VI, p. 38 ; *HH 4*, 1, sc. 6, p. 48) encore Roger. Mimi, effrayée par l'ampleur du jeu, reprochera d'ailleurs aux autres personnages leur manque de spontanéité : « Vous me faites trop peur ! Y a toujours un imite ! » (*HH 2*, 1, sc. VII, p. 71 ; *HH 3*, 1, sc. VII, p. 50 ; *HH 4*, 1, sc. 7, p. 59) Cette pauvreté de l'échange essentiellement due au défaut d'originalité et de spontanéité a d'ailleurs été liée au nom de Mimi « Panneton » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 16 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 17 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 29) : pour Jacques Cardinal, l'incapacité de celle-ci à jouer et à faire comme les autres est lisible « dans son nom propre, Mimi Panneton, puisque Mimi évoque par isolexisme et traduction (Me Me,

¹⁵² *HH 2*, 1, sc. V, p. 42-43 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 30-31 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 40-41.

¹⁵³ *HH 2*, 1, sc. III, p. 15 ; *HH 3*, 1, sc. III, p. 8 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 22.

moi, moi) la mimésis (l'imitation), alors que Panneton évoque justement la panne de ton..., c'est-à-dire le ratage de ce régime de la parole comme imitation¹⁵⁴».

Dans ce véritable « dialogue de sourds¹⁵⁵ », chacun fait entendre son propre univers référentiel, sans tenter de comprendre celui de l'autre, chacun tente d'imposer sa voix, son discours, aux autres, ce qui donne lieu à de véritables affrontements discursifs¹⁵⁶. Entre fascination et domination, les échanges restent toujours marqués par la violence : les personnages se sentent ainsi agressés comme l'indiquent certaines didascalies¹⁵⁷. Le troisième état du texte pousse d'ailleurs plus loin cette violence, comme en témoigne une réplique de Sophie dans la troisième scène de la première partie, qui oppose le couple Roger-Sophie : « Ah !... Ah !... Maudit que ça me fait mal... Je te l'ai jamais dit, mais sais-tu ce que je fais tous les matins dans la salle de bain ?... [...] Je me fais avorter¹⁵⁸... [...] » (*HH 3*, 1, sc. III, p. 9). Il s'agit en effet pour Roger, qui emmène avec lui les trois autres personnages, de miser sur la « poisse », de les entraîner vers le fond, vers « les derniers milles du bout de la marde » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 20 ; *HH 3*, 1, sc. III, p. 11 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 26), autant que de les dominer, à en croire la mainmise qu'il exerce sur les autres personnages¹⁵⁹. Ce que Réjean Ducharme illustre ici, c'est bien que toute prise de parole est toujours déjà une prise de pouvoir et une lutte, loin de la recherche de consensus.

Néanmoins, même le respect et la peur qu'éprouvent les personnages pour l'impitoyable et imprévisible Roger ne semblent pas toujours vrais. Si Sophie se plaint auprès de Mimi et lui raconte ses angoisses quant à la violence de celui-ci –

¹⁵⁴ Jacques Cardinal, « S'exécuter... ou la transmission du Bedit discours du drône dans *HA ha !...* de Réjean Ducharme », art. cit., p. 35.

¹⁵⁵ Lolita Boudreault, « Sens et non-sens dans le théâtre de Réjean Ducharme », *op. cit.*, p. 16.

¹⁵⁶ C'est Roger qui l'emportera d'ailleurs sur tous les personnages, en parvenant à leur faire répéter des morceaux de son discours incohérent. Cette suprématie de Roger sur les autres est rappelée par la sirène de police, objet pour le moins déconcertant, qui vient néanmoins symboliser le pouvoir de celui qui fait la loi dans ce quatuor.

¹⁵⁷ Sophie se sent « agressée » dans la toute première scène de la pièce (*HH 2*, 1, sc. I, p. 4 ; *HH 3*, 1, sc. I, p. 2 ; *HH 4*, 1, sc. 1, p. 15).

¹⁵⁸ Cette réplique ne sera pas conservée dans la version publiée de la pièce.

¹⁵⁹ Ceux-ci parlent d'ailleurs de Roger avec déférence, comme en témoigne le démonstratif le désignant, figurant en majuscules dans le texte : « C'est LUI ? [...] » (*HH 2*, 1, sc. V, p. 44 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 32 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 42).

« Laisse-moi pas toute seule, viens, j'ai peur qu'il me coupe en petits morceaux [...] » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 27 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 19 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 30) –, elle use pourtant aussitôt de « gestes comiques [...] » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 27 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 19 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 31). Bernard, lui aussi, paraît presque terrorisé par Roger qu'il salue comme un roi – « [i]l s'incline [...] » –, qu'il vouvoie, mais qu'il n'hésite pas aussitôt à « singe[r] », presque devant lui, comme l'indique la didascalie (*HH 2*, 1, sc. V, p. 45 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 32 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 42). Si elle peut être jouée, la violence n'en reste pas moins de mise entre les personnages, qu'elle soit d'ordre verbal ou même physique. Roger n'hésite aucunement à saisir Sophie « violemment » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 21 ; *HH 3*, 1, sc. III, p. 11 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 27), en même temps qu'il la traite de « vermine », de « pou¹⁶⁰ » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 20 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 27), ou encore de « putain » (*HH 2*, 2, sc. II, p. 89 ; *HH 3*, 2, sc. II, p. 63 ; *HH 4*, 2, sc. 2, p. 73).

À la cinquième scène de la première partie, ce dernier fait d'ailleurs preuve d'une violence inégalée jusque-là en s'en prenant à Sophie, à laquelle il ne pardonne pas sa démission¹⁶¹, puisqu'il lui « hurle » dessus, la « secoue », la « jette à terre » et la « pousse violemment » contre la porte de sa chambre, créant un véritable vacarme de « [b]ruits et [de] chutes, d[e] meubles renversés, d[e] coups » (*HH 2*, 1, sc. V, p. 47 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 33 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 43-44). Quand celui-ci finit par se calmer, en milieu de deuxième partie, Sophie prend sa revanche et n'hésite pas à lui « crache[r] dans la figure » (*HH 2*, 2, sc. IV, p. 117 ; *HH 3*, 2, sc. IV, p. 83 ; *HH 4*, 2, sc. 4, p. 89). Les personnages s'agressent les uns les autres autant qu'ils subissent les agressions d'autrui : Sophie, agressée, on vient de le voir, par Roger, se laisse « tripoter » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 31 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 21 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 33), tandis qu'elle se confie à Bernard – quand elle ne le tripote pas à son tour¹⁶² –, mais

¹⁶⁰ Ces attributs ne seront pas reconduits dans la troisième version du texte, qui semble à cet égard moins empreinte de violence verbale.

¹⁶¹ « Paraq'tas quitté ton emploi, maudite chienne ? [...] » (*HH 2*, 1, sc. V, p. 47 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 33 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 43).

¹⁶² La didascalie maintient l'ambiguïté du revirement de la situation et du jeu de Sophie qui « [s]e jette sur Bernard, le renverse, se vautre sur lui. L'enlace, l'embrasse, roucoule, râle, le déboutonne, déchire » (*HH 2*, 1, sc. V, p. 44 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 31 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 41).

n'hésite pas à s'en prendre à Mimi, plus fragile qu'elle, notamment dans l'avant-dernière scène de la première partie¹⁶³. Le lexique métadramatique utilisé en didascalie tient d'ailleurs du champ lexical de la bataille¹⁶⁴.

Enfin, si la violence des échanges et le vide des discours ne l'illustraient pas assez, la question de la communication est également posée à travers le bégaiement relativement étonnant de Roger qui radote (« Moignon moignon moignon !... [...] Oueillon don ! Oueillon don¹⁶⁵ !... »), comme le lui rappelle Sophie (« Si tu dis encore moignon-moignon-moignon, tu vas l'avoir trop dit¹⁶⁶ [...] »), et bégaie¹⁶⁷ : « Tu l'as là ! T'as saisi la stuce... ma stuce ! [...] On est trop vissé pon pon pon p'on vit sans [...] ou on est trop débarrée [...]¹⁶⁸ » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 20 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 26). Ce qu'éclairent ces différentes situations dialogiques, de la logorrhée à l'aphasie, ce sont bien les limites du langage, et donc du théâtre (celles de l'intraduisibilité, de l'incommunicabilité). « [L]ieu de la subversion, du pouvoir et de la manipulation¹⁶⁹ », la parole théâtrale se voit ici dépossédée de ses valeurs traditionnelles et remise en cause par de multiples effets de quiproquos¹⁷⁰, de décalages et

Notons que cette violence semble caractéristique des rapports homme-femme, à en croire Élisabeth Nardout-Lafarge qui rappelle, pour le roman *Gros mots*, que « les scènes d'amour tournent volontiers à l'orgie sordide et à la bagarre [...] ». Voir Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, op. cit., p. 153.

¹⁶³ *HH 2*, 1, sc. VI, p. 52-63 ; *HH 3*, 1, sc. VI, p. 37-44 ; *HH 4*, 1, sc. 6, p. 48-54.

¹⁶⁴ Sophie, attaquée par Roger, qui lui lance des boulettes de journaux – et donc littéralement des morceaux de discours – qu'elle tente de « parer », « attaqu[era] » à son tour pour se défendre, mais seulement avec des menaces verbales (« Roger... Roger si tu me bats encore c'est à la police que tu vas avoir affaire ! [...] »). Voir *HH 2*, 1, sc. V, p. 46 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 32 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 43.

¹⁶⁵ *HH 2*, 1, sc. III, p. 21 ; *HH 3*, 1, sc. III, p. 11 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 27.

¹⁶⁶ *HH 2*, 1, sc. III, p. 21 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 27.

¹⁶⁷ Il faut préciser que Roger n'est pas le seul à bafouiller, certaines répliques de Bernard contenant aussi des bégaiements, mais d'un tout autre ordre, puisqu'ils permettent de poursuivre le jeu sur les potentialités du langage, comme dans la réplique suivante : « Un problème sec sec sexuel... » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 31 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 21 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 32). Évidemment, l'alcool dont est imbibé tout le long de la pièce le personnage ne facilite pas son élocution.

¹⁶⁸ Cette réplique ne figure pas dans le troisième état de la pièce.

¹⁶⁹ Gilles Girard, « Ha ha !... », dans Gilles Dorion (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, 1976-1980*, op. cit., p. 381.

¹⁷⁰ Sophie, qui est la plus proche de Roger et qui connaît son jeu, s'y laisse parfois prendre et explique ainsi : « Je pensais que tu faisais des farces ! » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 16 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 23). Cette précision ne figure pas dans le troisième état du texte.

autant de ratages dans la communication. Les absurdités et les multiples incohérences discursives permettent à Réjean Ducharme, selon toute vraisemblance, de déconstruire le lien entre réel et théâtre, autant que celui qui unit le réel au langage. « [...] [S]i beaucoup d'éléments ne sont que de l'ordre du forcé ou de l'outré, d'autres relèvent directement d'un travail de démolition de la valeur d'échange¹⁷¹ », propose Paul Lefebvre comme lecture de cette crise du dialogue théâtral.

¹⁷¹ Paul Lefebvre, « *Ha ha !...* », art. cit., p. 135.

QUESTIONS DE GENRE

Héritages dramatiques

Le procès du dialogue de théâtre qu'intente *HA ha !...* participe d'une mise à mal du drame, mais de l'intérieur, dans une attaque qui vise le genre lui-même, et non plus des modèles du genre, comme c'était le cas dans les premières pièces. Pourtant, de nombreux modèles du genre théâtral demeurent tout de même convoqués ici, du drame tiré de faits divers, emprunté au théâtre québécois populaire (avec *Aurore, l'enfant martyr*¹⁷²), à la « sotie¹⁷³ » en passant par le vaudeville¹⁷⁴. De même, le texte fait référence à différents registres du théâtre : d'une part, employé dans le texte comme attribut, le « tragique » revient souvent et, dans la majorité des cas, dans le texte didascalique, pour circonscrire le jeu de Mimi¹⁷⁵, mais aussi celui de Sophie¹⁷⁶. Le tragique affleure notamment dans la scène finale où on assiste à une montée de la tension dramatique qui se conclut par une « catastrophe », puisque la pièce tourne au drame. Comme le rappellent Hélène Kuntz, Catherine Naugrette et Jean-Loup Rivière, on peut parler de « catastrophe » dès lors que le « dénouement [...] est le lieu d'un renversement et d'un effet violent (*pathos*), qu'Aristote a défini comme conférant un caractère tragique à une pièce de théâtre¹⁷⁷ ».

De nombreux critiques ont d'ailleurs insisté sur la dimension tragique de ce dernier texte dramatique, à commencer par Jean-Pierre Ronfard qui, dans sa préface, mentionne cette « catastrophe » cathartique¹⁷⁸. Dominique Lafon rejoint sur ce point le premier metteur en scène du texte en précisant que « [à] une situation d'équilibre

¹⁷² *HH 2*, 1, sc. VI, p. 59 ; *HH 3*, 1, sc. VI, p. 42 ; *HH 4*, 1, sc. 6, p. 52.

¹⁷³ *HH 1*, 2, sc. I, p. 56 ; *HH 2*, 2, sc. I, p. 80 ; *HH 3*, 2, sc. I, p. 57 ; *HH 4*, 2, sc. 1, p. 68.

¹⁷⁴ Un comique de situation, digne du vaudeville, figure ainsi à la fin de la quatrième scène de la deuxième partie, où l'on voit Sophie courir après Roger et Mimi après les deux, frappant d'ailleurs Sophie « avec son sac à main » (*HH 1*, 2, sc. IV, p. 85 ; *HH 2*, 2, sc. IV, p. 119 ; *HH 3*, 2, sc. IV, p. 85 ; *HH 4*, 2, sc. 4, p. 90).

¹⁷⁵ *HH 2*, 1, sc. VI, p. 56 ; *HH 3*, 1, sc. VI, p. 39 ; *HH 4*, 1, sc. 6, p. 50 ; *HH 2*, 1, sc. VI, p. 59 ; *HH 3*, 1, sc. VI, p. 42 ; *HH 4*, 1, sc. 6, p. 52.

¹⁷⁶ *HH 1*, 2, sc. VI, p. 97 ; *HH 2*, 2, sc. VI, p. 139 ; *HH 3*, 2, sc. VI, p. 98 ; *HH 4*, 2, sc. 6, p. 103.

¹⁷⁷ Hélène Kuntz, Catherine Naugrette et Jean-Loup Rivière, « Catastrophe », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 37.

¹⁷⁸ Jean-Pierre Ronfard, « Préface », dans Réjean Ducharme, *HH 4*, p. 9.

d'avant la représentation succède une crise qui débute avec la pièce et qui conduit à un nœud inextricable coïncidant avec le point de jonction des deux parties¹⁷⁹ [...] » et qui s'achèvera par la mort symbolique de l'un des personnages. Loin de l'*hybris* des premières grandes tragédies, le tragique proposé par le dramaturge dans cette pièce présente ceci d'intéressant qu'il s'agit d'un tragique dérisoire¹⁸⁰. En effet, la trivialité mêlée à la banalité de l'univers dans lequel baignent les personnages de ce drame rendent presque inappropriée la définition aristotélicienne du tragique qui se distingue par la noblesse de son style et des personnages représentés.

Redéfini dans ce dernier texte, le tragique selon Réjean Ducharme n'en reste pas moins empreint d'une rare violence, mais d'une violence provoquée par les personnages et non par des forces supérieures déchaînées dont ils seraient les victimes. Dans cette dramaturgie de l'immanence, on assiste donc à une « tragédie du quotidien et du dérisoire », pour reprendre les termes de Stéphanie Nutting¹⁸¹. Ainsi *HA ha !...* présente-t-elle une violence unique, où le jeu s'avère dangereux, à en croire par exemple cette réplique de Roger, singeant le discours journalistique télévisuel, inaugurant le premier numéro de Mimi – et l'issue du drame par la même occasion – : « Mesdames et Messieurs, mes Vaches et mes Bœufs, [...] Mimi ! Dans un numéro bien-le-phone ! [...] Ne l'applaudissons pas : aspirons-la¹⁸² ! » (*HH 2*, 2, sc. I, p. 78 ; *HH 3*, 2, sc. I, p. 55 ; *HH 4*, 2, sc. 1, p. 65) Cette violence, que nous avons déjà étudiée dans l'analyse du matériel dialogique de la pièce, a d'ailleurs fait l'objet de l'attention critique, les commentateurs du texte n'ayant eu de cesse de souligner son

¹⁷⁹ Dominique Lafon, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la *tag* », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme, op. cit.*, p. 115.

¹⁸⁰ Pierre Lefebvre avancera ainsi que « le monde de *HA ha !...* n'est plus un lieu tragique. Il est, plus tragiquement encore, devenu dérisoire » (« La caverne de Ducharme », art. cit., p. 5).

¹⁸¹ Stéphanie Nutting, *Le tragique dans le théâtre québécois et canadien-français, 1950-1989*, Lewiston, N.Y. ; Queenston, Ont., E. Mellen Press, 2000, p. 13.

¹⁸² Dans la première version de la pièce, on lit seulement : « Mesdames et Messieurs, mes vaches et mes bœufs, [...] Mimi, dans une interprétation bien le fond d'un numéro de ma composition !... » (*HH 1*, 2, sc. 1, p. 54)

caractère « terrifiant ¹⁸³ », « féroce ¹⁸⁴ », « violent ¹⁸⁵ » ou encore « cru[el]¹⁸⁶ ».

D'autre part, le registre comique est également largement présent dans la pièce, ménageant d'autant plus de contrastes avec la violence des échanges. Des jeux de langage aux situations cocasses en passant par le second degré, il s'agit toujours, comme vient régulièrement nous le rappeler le leitmotiv de Sophie, d'« avoir du phone » à tout prix¹⁸⁷. Le texte didascalique commente d'ailleurs la fable d'un point de vue générique comme en témoigne par exemple l'adverbe « comiquement » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 21 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 27) qui vient préciser le ton de la réplique de Roger qui usait du « [t]ragique » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 20 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 26) quelques répliques plus tôt¹⁸⁸, ou encore le commentaire ajouté à propos du jeu de Sophie qui, elle aussi, use de « gestes comiques » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 27 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 19 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 31).

L'oscillation de la pièce entre tragique et comique a été observée à plusieurs reprises par la critique. Elle a ainsi été relevée par André Bourassa qui propose à ce titre un rapprochement inédit avec le scénario des *Bons débarras* : « Et la pièce se termine avec le début des *Bons débarras*, soit avec phares rouges et sirènes dont on ne sait pour un moment et dont à vrai dire on ne saura jamais vraiment s'ils sont là pour le comique ou pour le tragique¹⁸⁹ ». Michel Biron souligne également cette ambivalence intrinsèque du texte entre le « rire irrésistible » et le « désespoir

¹⁸³ Gilles Marcotte, « Le texte le plus terrifiant jamais écrit au Québec. Signé Réjean Ducharme », art. cit., p. 118.

¹⁸⁴ Gilbert David, « Le théâtre : de “foire” et de fuite », art. cit., p. D 4.

¹⁸⁵ Pierre Lefebvre, « La caverne de Ducharme », art. cit., p. 5.

¹⁸⁶ Mélissa Comtois, « Foire et dérision : “modus vivendi” troublant pour quatre personnages au bord du gouffre », art. cit., p. 44.

¹⁸⁷ Même dans les situations les plus tragiques et douloureuses, il convient, à en croire Sophie, de rester dans le « phone » : le dégoût d'être touchée exprimé par Mimi n'y fait pas exception. Voir *HH 2*, 1, sc. VI, p. 53 ; *HH 3*, 1, sc. VI, p. 37-38 ; *HH 4*, 1, sc. 6, p. 48.

¹⁸⁸ Soulignons l'absence de ces commentaires métadramatiques dans la troisième version de la pièce qui consiste davantage en une tentative d'explicitation du jeu des personnages qu'en une évocation générique du surjeu qui envahit le texte et le déborde, jusque dans l'espace didascalique.

¹⁸⁹ André Bourassa, « Solo et Monologue, *HA ha !...*, Le groupe », *Lettres québécoises*, n° 32, hiver 1982-83, p. 52-53.

implacable¹⁹⁰ » ; Gilbert David parle pour sa part d'une « théâtralité tragi-comique¹⁹¹ », et Mélissa Comtois confirme l'idée d'une dualité du drame, partagé entre l'« humour vif » et le « tragique¹⁹² ». Teinté de dérision, le tragique que propose ce dernier texte dramatique ducharmien participe d'un mouvement plus général de la dramaturgie reposant sur « l'idée que la coloration du tragique moderne est celle de la dérision », comme le précise Jean-Pierre Ronfard¹⁹³. Relevant également du grotesque qui consiste justement en une « oscillation entre tragique et comique » et qui est la manifestation d'un « théâtre qui commente en même temps qu'il s'élabore¹⁹⁴ », la pièce présente une double facture, tenant autant du registre tragique que du comique, provoquant dès lors un rire « jaune¹⁹⁵ » ou « amer¹⁹⁶ ».

Son titre témoigne d'ailleurs de cette double appartenance. Le redoublement de cette onomatopée « éminemment théâtrale », comme le rappellent François Dumont et Andrée Mercier, « renvoie aux modes majeur et mineur de la tragédie et de la comédie, d'autant que, [...] selon *Le Robert*, “Ha !” peut aussi bien exprimer la douleur que le rire¹⁹⁷ ». La polysémie de ces deux lettres répétées, si elle illustre bien les potentialités du langage, se voit largement exploitée, dans l'espace dialogique, mais aussi dans les didascalies puisque, non sans humour, le dramaturge commente ainsi une scène : « SOPHIE, *ah elle se fait aller*¹⁹⁸ [...] ». Posée dès

¹⁹⁰ Michel Biron, « *HA ha !...* », art. cit., p. 145.

¹⁹¹ Gilbert David, « Le théâtre : de “foire” et de fuite », art. cit., p. D 4.

¹⁹² Mélissa Comtois, « Foire et dérision : “modus vivendi” troublant pour quatre personnages au bord du gouffre », art. cit., p. 44.

¹⁹³ Jean-Pierre Ronfard, « *Ah ah !...* me remplit d'orgueil et m'oblige à la modestie », *L'Envers du décor*, vol. X, mars 1978, p. 6.

¹⁹⁴ Florence Baillet et Clémence Bouzitat, « Ironie/Humorisme/Grotesque », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 104.

¹⁹⁵ André Bourassa, « Solo et Monologue, *HA ha !...*, Le groupe », art. cit., p. 53.

¹⁹⁶ Jean Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Le théâtre québécois I*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Bibliothèque québécoise », 1988, tome I, p. 216.

¹⁹⁷ François Dumont et Andrée Mercier, « Genres du jeu et jeu des genres dans *HA HA !...* de Réjean Ducharme », dans René Audet et al. (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, op. cit. p. 159. Les deux auteurs ont également relevé, à juste titre, l'auto-référentialité de l'onomatopée du titre de la pièce puisque, comme ils le précisent en note de bas de page, elle rappelle les « Ah » placés en exergue du *Nez qui voque*, qui « tournent en dérision les visées d'“édification” de la littérature et de la philosophie. » Voir note 3, p. 160.

¹⁹⁸ Dans la deuxième version du texte, on rappelle que les didascalies figurent en retrait du corps du texte, sans autre signe typographique distinctif, et que, dans la troisième,

l'espace paratextuel, la question générique paraît d'autant plus importante que le titre, dans le deuxième état génétique du texte, est éclairé par un sous-titre des plus évocateurs à ce propos (« Pièce comique en deux parties pas si drôles¹⁹⁹ »).

La complexité générique de *HA ha !...* renvoie enfin également à la complexité même du jeu des personnages puisque, comme le rappellent François Dumont et Andrée Mercier, « [i]l ne saurait être question de se prendre au jeu, c'est-à-dire aussi bien d'y prendre un réel plaisir, d'y croire ou de s'en servir pour redonner du sens au décousu²⁰⁰ ». En effet, par cette mise en représentation du théâtre, qui revient en d'autres termes à exhiber la simulation et le simulacre généralisés, le jeu est tellement envahissant qu'il finit même par prendre le pas sur le théâtre :

Si *HA ha !...* recourt à de multiples genres du théâtre, il les ramène donc à leur source commune : le jeu. Les personnages jouent à la passion, jouent le tragique, jouent le mélo. Le genre sert dès lors moins à signifier un rapport au monde ou une tonalité affective particulière qu'à montrer le jeu qui, par ses excès, subordonne tous les genres et les anéantit.

[...] L'outrance dans le faux conduit à évacuer le vrai plaisir du jeu, à exclure toute émotion véritable du théâtre. Dans l'univers de *HA ha !...*, le jeu condamne le théâtre au simulacre absolu : on ne saurait y perdre jamais la conscience de jouer, on ne saurait y croire²⁰¹.

La dénonciation de l'absence d'« authenticité du théâtre²⁰² », par ce recours au jeu permanent, donne lieu à une remise en cause plus large et participe d'une dénonciation du genre dramatique, inscrivant la pièce dans le postdramatique, au sens où l'entend Lehmann. À bien des égards en effet, *HA ha !...* s'inscrit dans la postdramaticité. Autoréflexion, autothématisation, dislocation du dialogue, du personnage, dénonciation des codes, de l'illusion mimétique, rapport

elles figurent entre parenthèses. Voir *HH 2*, 1, sc. III, p. 14 ; *HH 3*, 1, sc. III, p. 7 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 21.

¹⁹⁹ *HH 2*, p. 1.

²⁰⁰ François Dumont et Andrée Mercier, « Genres du jeu et jeu des genres dans *HA HA !...* de Réjean Ducharme », dans René Audet *et al.* (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, *op. cit.*, p. 161.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 164-165.

²⁰² Élisabeth Haghebaert, « Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale », Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2007, p. 175.

problématique au langage : autant de procédés relevant d'enjeux postdramatiques²⁰³. S'il est paradoxal de chercher à circonscrire à tout prix un texte qui justement refuse les classements génériques et critiques, il n'en reste pas moins que, dans *HA ha !...*, le théâtre se voit littéralement – et définitivement – évacué de la pièce qui, pourtant, n'a de cesse de recourir au(x) genre(s) et de poser sa(leur) question.

La pièce propose en outre de nombreuses références à des dramaturgies contemporaines diverses, à en croire par exemple la citation du théâtre de Witkiewicz, explicite, comme en témoignent les guillemets et la mention du patronyme de ce dernier, à la fin de la troisième scène de la première partie : « 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..." » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 23 ; *HH 3*, 1, sc. III, p. 11-12 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 28) Cet extrait de « La Mère²⁰⁴ », répété par Sophie, vient par là même réitérer l'importance de la réplique empruntée au dramaturge polonais dont la proximité thématique²⁰⁵ et poétique est d'ailleurs plus conséquente qu'il n'y paraît.

En effet, comme Réjean Ducharme, Witkiewicz est un « créateur aux talents multiples²⁰⁶ », à la fois romancier, dramaturge, essayiste, peintre, dessinateur et photographe. Son théâtre, dont la réception s'avéra plutôt mitigée, reste pour l'essentiel très peu joué (et ne fut pas publié de son vivant). De plus, une même tension entre l'abattement et le perfectionnisme maladif, l'insatisfaction et la complaisance, le pessimisme et le rire, l'autodestruction et le désir de la consécration caractérise les deux esthétiques. Une même suspicion à l'égard du langage singularise par ailleurs ces deux œuvres reconnaissables à leur recours à des procédés comme l'itération, le néologisme, l'emprunt aux diverses idiomes et aux registres langagiers ayant pour effet de créer une langue riche et équivoque, flirtant avec la préciosité

²⁰³ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 9.

²⁰⁴ Stanislaw Ignacy Witkiewicz, « La Mère », *Théâtre complet I*, traduction d'Alain Van Crugten, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, p. 108-109.

²⁰⁵ La référence au « fond » et à la médiocrité proposée par Roger est à ce titre fort significative.

²⁰⁶ Alain Van Crugten, « Le théâtre de Stanislaw Ignacy Witkiewicz » (Préface), dans Stanislaw Ignacy Witkiewicz, *ibid.*, p. 10.

littéraire mais également avec un niveau de langue quotidien, peu soutenu – pour ne pas dire vulgaire. Le tragique de l'existence, chez Witkiewicz, comme dans la pièce ducharmienne, est dissimulé sous le grotesque et l'excès²⁰⁷, par différentes stratégies d'outrance et de distorsion qui minent le réalisme théâtral et détruisent l'illusion scénique par un recours à la métathéâtralité.

D'un point de vue générique donc, les deux dramaturges proposent « un théâtre [...] où le tragique est intimement mêlé au grotesque, où l'irrationnel et l'irréel sont entrecoupés de brusques plongées dans la banalité²⁰⁸ », puisque leurs personnages s'agitent dans un monde artificiel dont ils sont par ailleurs pleinement conscients. Dans les deux cas, les personnages ont conscience de leur existence scénique et jouent de multiples rôles. Enfin, thématiquement, les deux pièces de Réjean Ducharme et de Witkiewicz sont proches puisque dans « La mère », comme dans *HA ha !...*, on assiste à une mise à mort selon des modalités singulièrement proches (dans le cas du texte polonais, Léon, le fils, est jeté dans un précipice). Mais cette référence à Witkiewicz, si elle semble déterminante et non fortuite²⁰⁹ dans le texte ducharmien, est également mise à distance, apparaissant aussitôt comme un élément hétérogène, matériellement pour ainsi dire, dans le corps du texte (par l'usage des guillemets), et

²⁰⁷ Chez les deux dramaturges, on notera d'ailleurs une même omniprésence des désinhibants comme l'alcool et les drogues.

²⁰⁸ Alain Van Crugten, « Le théâtre de Stanislaw Ignacy Witkiewicz » (Préface), dans Stanislaw Ignacy Witkiewicz, *op. cit.*, p. 25.

²⁰⁹ Cette référence à Witkiewicz paraît d'autant plus féconde qu'on trouve, dans *Ines Pérée et Inat Tendu*, d'autres échos à la dramaturgie de l'écrivain polonais, ne serait-ce que dans le défroquement de la nonne qui quitte la robe pour le bikini et qui décide de suivre la quête désespérée et incomprise des deux enfants, faisant fi des jugements portés sur elle par les autres personnages, qui la pensent folle. Les deux enfants convertissent ainsi Sœur Saint-New-York tout en la pervertissant, en l'éloignant de sa foi, se laissant eux-mêmes convertir par des prêcheurs comme Mario Escalope qui les retiendra prisonniers de son asile. Dans « Le fou et la nonne » de Witkiewicz, le personnage éponyme de la pièce est censé remettre dans le droit chemin un fou, interné dans un asile, qui finira par la pervertir en en faisant sa maîtresse. Il est enfin étonnant de constater la proximité des dédicaces de ces deux textes dramatiques ; celle du « Fou et la nonne » ressemble ainsi étrangement à celle d'*Ines Pérée* : « COURTE PIÈCE EN 3 ACTES ET 4 TABLEAUX, DÉDIÉE À TOUS LES FOUS DU MONDE – Y COMPRIS CEUX DES AUTRES PLANÈTES DE NOTRE SYSTÈME AINSI QUE DES PLANÈTES DES AUTRES SOLEILS DE LA VOIE LACTÉE ET AUTRES GALAXIES – ET À JAN MIECZYLAWSKI » (Stanislaw Ignacy Witkiewicz, « Le fou et la nonne », *Théâtre complet I, op. cit.*, p. 221). Voir chapitre 3 de cette thèse, p. 149 et p. 153.

dans le jeu de Roger et de Sophie qui se « bouche[nt] le nez » pour réciter. En outre, si les deux univers dramatiques paraissent proches à bien des égards, rappelons cependant que le dramaturge polonais, contrairement à son homologue québécois au silence obstiné, a occupé une place de choix sur la scène artistique en réagissant activement à la critique.

Nous pourrions enfin tenter de circonscrire cette pièce d'un point de vue générique et en identifier les influences dramatiques les plus déterminantes : d'une part, le théâtre de l'absurde joue, semble-t-il, un rôle prépondérant dans cette filiation. Plus précisément, il nous semble que la pièce de Réjean Ducharme rappelle les textes dramatiques de Beckett²¹⁰ – lui aussi demiurge aux multiples talents – par l'usage du burlesque, par l'inaction de sa fable, par la répétitivité des discours et des actes représentés, par son incohérence discursive, ou encore par son recours à un humour teinté de désespoir ou par sa dérision. Le texte ducharmien se rapproche donc peut-être davantage de ceux du dramaturge irlandais que de ceux de Jarry ou d'Ionesco, même si les personnages de *HA ha !...*, par la provocation ou la fuite de la réalité dans le discours, au même titre que l'absurdité de leurs échanges et leur marginalité sociale, ne sont pas sans rappeler ceux de *La Cantatrice Chauve* ou d'*Ubu roi* que l'on a étiquetés comme appartenant au théâtre de l'absurde. Sans prétendre à l'exhaustivité, on peut identifier les possibles héritages dramatiques sur lesquels le texte de Réjean Ducharme est construit.

²¹⁰ André Fortier voit dans la dérision « la clé, beckettienne, de la pièce. [...] Faire semblant qu'on est marié, qu'on a deux filles, écrire d'inraisemblables “bedits discours” à ces dernières, pontifier burlesquement, faire comme si on attachait de l'importance à l'argent [...], conduire, animer une sorte de farce permanente, voilà bien des préoccupations dignes de personnages du théâtre de l'absurde ». André Fortier, « Meilleure pièce de l'année ? AH AH !... », *Le texte et la scène, op. cit.*, p. 165-166. Cette parenté avec l'œuvre de Beckett a d'ailleurs été relevée par les différents commentateurs de la pièce ducharmienne, d'Adrien Gruslin à Robert Lévesque, sans oublier Gilbert David. Voir Adrien Gruslin, « “Ah Ah !” ou le jeu de la dérision », art. cit., p. 47 ; Robert Lévesque, « AH ah ! de Réjean Ducharme, une des pièces les plus fortes du répertoire québécois », art. cit., p. 9 ; Gilbert David, « Le théâtre : de “foire” et de fuite », p. D 4.

D'autre part, le théâtre d'Artaud²¹¹ apparaît également en filigrane du texte ducharmien et de la cruauté²¹² qu'il met en scène. Le rapport à la langue dont témoigne *HA ha !...* n'est pas sans évoquer le langage théâtral prôné par Artaud, langage spécifique qui « le différencie d'avec le texte, d'avec la parole pure, d'avec la littérature, et tous les autres moyens écrits et fixés²¹³ ». La cruauté²¹⁴ de ce théâtre passerait par la mise à nu du mal radical qui caractérise l'homme, parti-pris lucide se manifestant par une écoute de l'inconscient de l'idiome²¹⁵, rendant ses lettres de noblesse à la part onirique du langage²¹⁶ :

Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison. Et la peste est un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou qu'une extrême purification. De même le théâtre est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction. [...] et [...] l'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie²¹⁷ [...].

Ce théâtre en crise, qui dit la non-adéquation de l'art et de la réalité, autant que l'ouverture du genre à tous les moyens d'expression (« musique, danse, plastique, pantomime, mimique, gesticulation, intonations, architecture et décor²¹⁸ »), substitue

²¹¹ Pierre-Louis Vaillancourt, mai aussi Jean-Pierre Ronfard et Paul Lefebvre ont relevé ces liens du texte ducharmien avec le théâtre de la cruauté d'Artaud qui a d'ailleurs lui aussi créé une œuvre protéiforme. Voir Pierre-Louis Vaillancourt, « Un pied-de-nez au théâtre », *Réjean Ducharme. De la pie-grièche à l'oiseau-moqueur, op. cit.*, p. 176 ; Jean-Pierre Ronfard, « Préface », dans Réjean Ducharme, *HH 4*, p. 8 ; Paul Lefebvre, « *HA ha !...* », art. cit., p. 134.

²¹² « “[T]héâtre de la cruauté” veut dire théâtre difficile et cruel », « grave ». Voir Antonin Artaud, « Le théâtre et son double », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 77 et 82.

²¹³ *Ibid.*, p. 102.

²¹⁴ « Si le théâtre essentiel est comme la peste, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit » (*ibid.*, p. 29).

²¹⁵ Artaud explique ainsi que, pour lui, « [u]ne vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte [...] » (*ibid.*, p. 27).

²¹⁶ « Il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves », illustrant « tous les lapsus de l'esprit et de la langue, par lesquels se manifeste ce que l'on pourrait appeler les impuissances de la parole » (*ibid.*, p. 91).

²¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 37.

au dialogue traditionnel²¹⁹ la violence, qu'elle soit physique ou psychologique, par sa dimension libératrice et productive.

Un même usage de « L'HUMOUR-DESTRUCTION²²⁰ » caractérise le théâtre ducharmien qui laisse la place à la musique, qui joue des mimiques et de la gestuelle, comme d'une certaine façon le théâtre balinais décrit par Artaud²²¹, à ceci près que ce dernier refuse le monopole occidental accordé au verbal, en somme, au langage, dans le théâtre, et souhaiterait éliminer l'auteur²²². Enfin, autre différence significative, dans sa dimension écrite et livresque, qu'illustrent d'ailleurs bien les épreuves de la pièce, le texte ducharmien nous semble appartenir davantage au livre qu'à la scène, contrairement au souhait d'Artaud de dépasser le dialogue traditionnel et de le remplacer par un « langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole²²³ », exprimé physiquement et rendant manifeste ce que la conscience masque, ce que favoriserait une création sur scène, dans le rejet de toute « pièce écrite²²⁴ ».

Pour terminer ce tour d'horizon d'influences, mentionnons également les liens de *HA ha !...* avec le théâtre de boulevard²²⁵ comme avec celui de Sartre²²⁶ ou même de Sarraute²²⁷, sans oublier celui de Pirandello²²⁸. Loin de proposer une liste

²¹⁹ Artaud, comme d'ailleurs Réjean Ducharme, a conscience que « les mots ne veulent pas tout dire et que par nature et à cause de leur caractère déterminé, fixé une fois pour toutes, ils arrêtent et paralysent la pensée au lieu d'en permettre, et d'en favoriser le développement » et que « les mots, que tous les mots sont gelés, sont engoncés dans leur signification, dans une terminologie schématique et restreinte » (*ibid.*, p. 106-107 et p. 114).

²²⁰ *Ibid.*, p. 88.

²²¹ *Ibid.*, p. 51-65.

²²² *Ibid.*, p. 57.

²²³ *Ibid.*, p. 36.

²²⁴ *Ibid.*, p. 92.

²²⁵ Du néologisme « guitryloquant » en passant par l'échange des partenaires, dont Dominique Lafon rappelle qu'il a largement nourri les intrigues du théâtre de boulevard, la référence à ce sous-genre du théâtre nous semble évidente. Voir Dominique Lafon, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la *tag* », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, *op. cit.*, p. 114.

²²⁶ Le huis clos quasi-carcéral dans lequel évoluent les personnages de Réjean Ducharme évoque évidemment celui des trois personnages de *Huis clos* de Sartre, même si la dimension métathéâtrale et l'autoréflexivité distinguent le texte ducharmien du sartrien.

²²⁷ La trivialité des discours autant que la banalité des échanges dialogués de *HA ha !...* n'est pas sans rappeler l'esthétique de l'auteure de *Pour un oui ou pour un non...*

exhaustive des possibles héritages dramatiques de ce texte dramatique, nous pensons néanmoins que toutes les formes et les genres du théâtre sont évoqués pêle-mêle, sans hiérarchie aucune, sans préférence apparente non plus. Il est en outre possible de lire dans l'exercice de la citation, comme dans celui de l'allusion ou de la seule évocation implicite (suggérée par une proximité esthétique par exemple), une atteinte à la linéarité du déroulement de la fable, du point de vue de la réception, tant spectatorielle que lectorielle, en même temps qu'une dénonciation de l'illusion scénique²²⁹.

Une pièce à lire ?

Les multiples interruptions du continuum dramatique prévues dès les premières étapes de l'écriture de *HA ha !...* apparaissent comme autant de manifestations d'une tentative de mainmise sur le genre théâtral. De la répétition au surjeu en passant par les exercices de diction, les contraintes textuelles nous semblent nombreuses pour qui veut bien prendre en charge le texte afin de le mettre en scène, ce qui pourrait expliquer d'ailleurs pourquoi la pièce a été moins représentée que l'on pourrait s'y attendre, alors qu'elle figure par ailleurs parmi les « classiques » de la dramaturgie québécoise. En effet, la langue de ce texte dramatique constitue, comme en témoigne Lorraine Pintal, un véritable « défi pour les acteurs et pour le metteur en scène ». Et celle-ci d'ajouter qu'« il n'y a pas une ligne qui ne soit dite avec un accent différent, soit parigot, soit franchouillard, soit québécois de fond de ruelle, en roulant les *r*, en ne les roulant pas²³⁰ [...] ». C'est là ce que soutient également Mélissa Comtois en

²²⁸ La spécularité du jeu des personnages de la pièce ducharmienne, qui se disent d'ailleurs créateurs du personnage de Roger, peut être mise en parallèle avec celle des *Six personnages en quête d'auteur* du dramaturge sicilien.

²²⁹ Selon Kerstin Hausbei, la citation « produit un effet d'hétérogénéité qui ôte à l'univers dramatique son unicité organique et le donne à voir comme le lieu d'un arrangement, d'un montage [...] ». Voir Kerstin Hausbei, « Citation », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 44.

²³⁰ « Ducharme au théâtre. Table ronde animée par Gilbert David », dans Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Présences de Ducharme*, op. cit., p. 266.

affirmant que la pièce « représente un défi de taille pour qui veut la mettre en scène, tant par les embûches liées à la diction que par le piège d'un jeu paroxystique²³¹ ».

Ainsi le texte propose-t-il de véritables contraintes pour les praticiens de la scène, ne serait-ce que par l'imprécision qui caractérise nombre d'indications destinées à la scène. L'extrait du texte didascalique suivant laisse toute la latitude aux praticiens de choisir le ton de la réplique, Roger étant ainsi décrit comme « riant, sinon aboyant²³² » (*HH 2*, 1, sc. V, p. 46 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 33 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 43). L'approximation de nombreuses didascalies, comme « Black out : Bernard râle dans son sommeil, malade comme un chien. C'est vers la fin de la nuit » (*HH 2*, 2, sc. II, p. 85 ; *HH 3*, 2, sc. II, p. 61 ; *HH 4*, 2, sc. 2, p. 70), ou « Ils s'agenouillent autour de Mimi et la caressent pas si tendrement » (*HH 2*, 2, sc. VI, p. 138 ; *HH 3*, 1, sc. VI, p. 97 ; *HH 4*, 2, sc. 6, p. 102), d'ailleurs essentiellement le lot des versions 2 et 4 de la pièce, met au jour cette subversion des contraintes génériques. Participant de ce réinvestissement du texte de théâtre²³³, le texte didascalique, qui prend parfois des allures de résumé scénique, taraudant la narrativité et débordant largement les conventions dramatiques, s'inscrit pourtant dans une apparente – et donc relative – soumission aux contraintes du genre. Car, comme le rappellent François Dumont et Andrée Mercier, « si le genre théâtral est subverti dans cette pièce, c'est de l'intérieur : jamais les didascalies ne mettent en péril la représentation, même si le défi

²³¹ Mélissa Comtois, « Foire et dérision : “modus vivendi” troublant pour quatre personnages au bord du gouffre », art. cit., p. 43-44.

²³² Citons cet autre exemple probant, dont la longueur n'a d'égal que l'humour du commentaire métatextuel : « C'est l'impasse. Elle est choquée. Il est blessé. Puis ils éclatent de rire. Il lui offre une de ses bouteilles. Elle la prend. Puis chacun lève sa bouteille pour le choc du toast » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 31 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 21 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 33).

²³³ On notera toutefois que, toujours dans l'idée d'un jeu avec le lecteur-praticien, certaines indications trop explicites ne se verront pas reconduites, comme c'est le cas par exemple pour la didascalie initiale de la dernière scène de la pièce. Dans sa première version, la didascalie consistait en une explicitation de la situation scénique : « Après une pause, éclate le rire méchant du party pour Anna – qui ne viendra pas » (*HH 1*, 2, sc. VI, p. 95). À partir du deuxième état génétique, et ce, jusqu'à la version arrêtée de la pièce, on lira seulement « Puis les rires forcés de la surprise partie éclatent » (*HH 2*, 2, sc. VI, p. 133 ; *HH 3*, 2, sc. VI, p. 97 ; *HH 4*, 2, sc. 6, p. 99). Dans ce premier état génétique, nous l'avons vu, la surprise est destinée à « Anna », qui sera remplacée dès la deuxième version du texte par « Lucie ».

proposé aux acteurs est considérable, et plusieurs conventions (notamment la division en actes, liée à la progression dramatique), sont même reconduites²³⁴ ».

Pourtant, d'autres didascalies jouent sur la temporalité de la pièce, rendant compte d'actions déjà accomplies ou pas encore advenues²³⁵, et témoignent d'un jeu avec le lecteur : « Ça raccroche à l'autre bout. Elle raccroche. Ça *sonnait* déjà à la porte²³⁶. [...] » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 28 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 19 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 31), « Roger s'écroule dans les bras de Sophie qui l'a senti faiblir, d'où elle l'observait avec Bernard, et qui est accouru. Black out²³⁷ » (*HH 2*, 1, sc. V, p. 50 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 35 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 46). Ainsi, l'humour est de mise dans le texte didascalique, dans toutes les versions de la pièce qui interpellent le lecteur et/ou le praticien par des indications nébuleuses ou non précises, comme en témoigne cet exemple : « [...] c'est elle [Sophie] qui l'embrasse à la fin, un pied en l'air, tout le tralala, se moquant de lui au second degré²³⁸... » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 30 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 21 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 32). Tout en paraissant maîtriser plus que jamais les

²³⁴ François Dumont et Andrée Mercier, « Genres du jeu et jeu des genres dans *HA HA !...* de Réjean Ducharme », dans René Audet *et al.* (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, *op. cit.*, p. 159. Nous l'avons vu, les deux derniers états génétiques de la pièce rendent compte d'une relative soumission aux contraintes dramaturgiques, Réjean Ducharme délaissant les sous-titres et titres de parties, retirant de son texte les éléments non strictement dramatiques, etc. Tout se passe plutôt comme si c'était à un travail plus souterrain, mais non moins subversif, que s'adonnait l'écrivain dans les derniers moments de sa création. À compter de la deuxième version du texte, celui-ci semble vouloir en effet explorer les potentialités expressives du texte didascalique, en misant davantage sur son potentiel scénique, explorant du même coup les limites du représentable et donc du langage.

²³⁵ Ainsi, par exemple, l'emploi du futur de l'indicatif, mêlé à une imprécision due à l'emploi d'indéfinis, rend la didascalie pour le moins suggestive : « Sophie et Mimi entrent ; chacune avec un sac de provisions qu'elles déposeront sur le comptoir de la cuisine. À *certaines* hésitations, à *certaines* regards, on sentira que Mimi est tentée par le coussin du lazy-boy » (*HH 2*, 1, sc. VI, p. 54 ; *HH 3*, 1, sc. VI, p. 38 ; *HH 4*, 1, sc. 6, p. 48). Nous soulignons.

²³⁶ Nous soulignons. Une autre didascalie de la scène suivante reproduit le même jeu : « [l]e téléphone *sonnait* » (*HH 3*, 1, sc. V, p. 30-31 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 40). Nous soulignons. Il est intéressant de noter que la terminaison de l'imparfait est rayée et qu'un *e* manuscrit est ajouté au-dessus du suffixe raturé, dans le troisième état de la pièce. Voir *HH 3*, 1, sc. V, p. 30.

²³⁷ Notons au passage que l'imprécision reste d'autant plus importante que le lieu demeure obscur.

²³⁸ La nébulosité pleine d'humour évoquée par le « tralala » sera d'ailleurs réitérée, comme le précise une autre didascalie, un peu plus loin dans la scène. Voir *HH 2*, 1, sc. V, p. 44 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 31 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 41.

contraintes de la scène, à en croire notamment la place accordée à la question de l'éclairage²³⁹ scénique dans ce texte, Réjean Ducharme sape ici, davantage que dans les textes précédents, les codes du théâtre.

Une véritable irréprésentabilité²⁴⁰ distingue ainsi ce dernier texte dramatique de l'écrivain qui comporte, tant dans l'espace didascalique que dans l'espace dialogique, des éléments qui ne passeront pas à la scène. Par le biais de graphies réinventées, de mots-valises ou de néologismes insérés dans les répliques des personnages autant que par l'insertion de calembours dans les indications réservées aux praticiens, un véritable jeu s'instaure avec le lecteur de la pièce. Cette littérarité du texte, à rebours d'une pleine théâtralité, constitue un véritable seuil quant à sa représentativité puisque, si « [l]'usage du jeu de mots est constant dans l'œuvre de Ducharme », dans le cas d'une pièce de théâtre, « ces jeux n'étant souvent perceptibles qu'à la lecture, le procédé accuse la frontière entre texte et représentation, au détriment de celle-ci²⁴¹ [...] ». Le texte didascalique est également truffé de jeux de mots²⁴² et de réinvestissements d'expressions consacrées²⁴³ : la langue des didascalies fait cohabiter

²³⁹ La prise en compte de la lumière est inédite dans le théâtre de Réjean Ducharme. Ainsi, par exemple, à la fin de la troisième scène de la première partie, une didascalie indique que « [l]es lumières s'éteignent, sauf un spot sur elle [Sophie] » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 23 ; *HH 3*, 1, sc. III, p. 12 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 28). Les nombreux « black out », sur lesquels nous allons revenir, participent de cette prise en compte, dans le texte, de la scène prévue par le dramaturge.

²⁴⁰ Pierre-Louis Vaillancourt confirme cette irréprésentabilité du texte didascalique qu'il juge particulièrement exigeant pour les praticiens car, pour lui, non seulement les didascalies sont « indéchiffrable[s] », mais « pour jouer Ducharme, il ne suffit pas de remuer les lèvres, il faut tousser, glousser, geindre, râler, renifler, “lyrer” et “siler”. Et aux changements de ton, d'accent, de langue et de niveaux s'ajoutent des mots bizarres [...] ». Voir Pierre-Louis Vaillancourt, « Un pied-de-nez au théâtre », *Réjean Ducharme. De la pie-grièche à l'oiseau-moqueur*, *op. cit.*, p. 173.

²⁴¹ François Dumont et Andrée Mercier, « Genres du jeu et jeu des genres dans *HA HA !...* de Réjean Ducharme », dans René Audet *et al.* (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, *op. cit.*, note 5, p. 163.

²⁴² L'attribut « [g]uitryloquant » nous semble à ce titre fort savoureux. Voir *HH 2*, 1, sc. V, p. 50 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 35 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 45.

²⁴³ On pense ainsi au « [...] tout fou tout femme [...] » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 28 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 19 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 31) qui insuffle une signification insolite et inédite au syntagme lexicalisé « tout feu tout flamme ».

différents registres langagiers, comme dans le texte dialogique, faisant alterner français châtié²⁴⁴ et langue québécoise populaire²⁴⁵ avec l'anglais²⁴⁶.

Une véritable littéarité, surprenante dans un espace textuel traditionnellement dénué de couleur, affleure ainsi souvent dans le texte didascalique, par le recours à des procédés poétiques – « Elle ravale sa salive, trop expansive » (*HH 2*, 1, sc. VI, p. 60 ; *HH 3*, 1, sc. VI, p. 43 ; *HH 4*, 1, sc. 6, p. 53) ; « SOPHIE, en pleine forme » / « MIMI, en pleine peine » (*HH 2*, 2, sc. II, p. 93 ; *HH 3*, 2, sc. II, p. 6 ; *HH 4*, 2, sc. 2, p. 76) – ou plus largement littéraires (« Elle boit, elle boit, les lumières baissent, baissent, les roulements de tambour montent, montent²⁴⁷ »). Dans son article consacré à l'étude des formes de l'écriture didascalique, Witold Wolowski recense différents cas-limites de didascalies irréprésentables. On retrouve beaucoup d'illustrations de ces diverses manifestations dans cette dernière pièce de Réjean Ducharme : des « énoncés humoristiques » aux « jeux de mots et de lettres » en passant par les « notations portant sur l'intériorité des personnages », les « résumés de dialogues » ou encore les « énoncés obscurs²⁴⁸ », ce sont bien les pouvoirs de l'écriture dramatique et du théâtre en général qui sont interrogés.

²⁴⁴ Certaines didascalies semblent sorties tout droit d'une pièce cornélienne, à en croire le registre de langue, soutenu – pour ne pas dire littéraire – de certaines indications (« rétive » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 29 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 20 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 32).

²⁴⁵ On pourrait citer l'exemple suivant : « [...] elle [Sophie] rage *une couple de secondes* [...] » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 27 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 19 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 31), ou encore celui-ci : « [i]l [Bernard] *a bien de la misère* avec ses bouteilles [...] » (*HH 2*, 1, sc. IV, p. 29 ; *HH 3*, 1, sc. IV, p. 20 ; *HH 4*, 1, sc. 4, p. 32). Nous soulignons. Parfois, les québécismes sont mis en valeur par le scripteur qui place des guillemets autour du verbe « pitcher » (*HH 2*, 1, sc. VI, p. 61 ; *HH 3*, 1, sc. VI, p. 43 ; *HH 4*, 1, sc. 6, p. 53). D'autres indications, flirtant avec une narrativité non théâtrale, proposent par ailleurs de véritables résumés de situation, en langue québécoise très orale, comme c'est le cas par exemple dans la suivante : « Elle [Mimi] n'est pas paquetée, elle est gelée » (*HH 2*, 2, sc. III, p. 105 ; *HH 3*, 2, sc. III, p. 74 ; *HH 4*, 2, sc. 2, p. 83).

²⁴⁶ Mimi sera ainsi décrite comme étant « curious-yellow » (*HH 2*, 1, sc. VI, p. 56 ; *HH 3*, 1, sc. VI, p. 40 ; *HH 4*, 1, sc. 6, p. 50). L'utilisation de ce syntagme idiomatique, loin de préciser le jeu, le rend moins évident encore nous semble-t-il.

²⁴⁷ *HH 2*, 2, sc. VI, p. 144 ; *HH 3*, 2, sc. VI, p. 101 ; *HH 4*, 2, sc. 6, p. 107.

²⁴⁸ Witold Wolowski, « Sur quelques formes de l'écriture didascalique », dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2007, p. 27-28.

Outre la liberté offerte aux praticiens et aux lecteurs de la pièce, liberté qui témoigne d'un parti-pris de dessaisissement auctorial du texte (qui passe paradoxalement par un investissement singulier), il semble s'agir pour l'auteur-scripteur de mettre à mal les possibilités de la représentation scénique. Une véritable tension entre une propension à l'injonction, à la prescription, et une suggestion plus floue, volontiers insuffisante ou imprécise (songeons à la présence de modalisateurs, tels que « comme si²⁴⁹ »), qui fait d'ailleurs dériver le texte didascalique vers le récit²⁵⁰, est à l'œuvre dans ce texte dramatique. Volontiers métatextuelle et rompant avec sa neutralité traditionnelle, la didascalie, dans cette pièce et au fil de ses états génétiques, flirte souvent avec le romanesque, comme en témoigne par exemple l'extrait suivant : « [...] son angoisse [celle de Mimi] et son horreur de se faire toucher se conjuguent » (*HH 2*, 2, sc. V, p. 129 ; *HH 3*, 2, sc. V, p. 93 ; *HH 4*, 2, sc. 5, p. 98). Souvent irreprésentables, les didascalies participent de cette tension entre suggestion et prescription.

En outre, la pratique de l'humour, généralisée dans le texte didascalique de cette dernière pièce, nous permet également de lire des indications surprenantes. Dans la cinquième scène de la première partie, une didascalie nous apprend ainsi que Sophie s'est « épluchée de bas en haut de sa chemise de nuit [...] » (*HH 2*, 1, sc. V, p. 43 ; *HH 3*, 1, sc. V, p. 32 ; *HH 4*, 1, sc. 5, p. 42) ; dans la dernière scène de la

²⁴⁹ On pense ici aux didascalies suivantes : « Black out. *Comme si* on se retrouvait avec Bernard dans la salle de bain, avec ses râles, sa misère, ses soupirs, ses glouglou, ses rots » (*HH 2*, 2, sc. III, p. 104 ; *HH 3*, 2, sc. III, p. 74 ; *HH 4*, 2, sc. 3, p. 82) et « Mimi, essuyant ses larmes *comme si* elles dataient des années '40 » (*HH 2*, 2, sc. IV, p. 111 ; *HH 3*, 2, sc. IV, p. 79 ; *HH 4*, 2, sc. 4, p. 87). Nous soulignons.

²⁵⁰ Il faut noter que la dernière didascalie de la pièce, dans le premier état du texte, si elle semble moins longue, n'en est pas moins davantage métadiscursive, la mort de Mimi étant annoncée de façon explicite : « [...] elle va tomber en bas de la scène et se tuer... dans un coup de tonnerre qui est l'aboutissement culminant de ceux qui ont retenti avant [...] » (*HH 1*, 2, sc. VI, p. 102). Dans les trois dernières versions de la pièce, en revanche, la mort de Mimi, si elle reste suggérée, devient l'occasion d'une romanisation – par l'utilisation notamment du présent de narration et la multiplication des propositions conjonctives – du texte didascalique : « Mimi est perdue. Elle hésite. Elle va sauter en bas de la scène. Elle saute... en même temps que la cymbale retentit de nouveau, que les lumières s'éteignent, que le système de signalisation de Roger – phare rouge et sirène – se met en marche... et que les voix d'enfants, à l'unisson, crient : TAG ! » (*HH 2*, 2, sc. VI, p. 138 ; *HH 3*, 2, sc. VI, p. 98 ; *HH 4*, 2, sc. 6, p. 103).

pièce, la didascalie devient même l'espace d'une plaisanterie métatextuelle : « Elle est bien bonne²⁵¹ ! » (*HH 2*, 2, sc. VI, p. 134 ; *HH 3*, 2, sc. VI, p. 97 ; *HH 4*, 2, sc. 6, p. 100) Cette pratique de l'humour, perceptible uniquement à la lecture de la pièce, pose ainsi la question de son narrataire. Les multiples jeux de langue, de temps, de mode (etc.), dont est tissé le texte didascalique, provoquent le lecteur – celui-là même qui a lu ses romans ? – aussi bien que le praticien qui va participer à la mise en scène de la pièce, et esquissent une connivence, un peu comme celle que projette l'écriture romanesque peut-être, entre l'écrivain et son lecteur.

Traditionnellement utilisée comme un simple support narratif, la didascalie, telle que la pratique Réjean Ducharme dans cette pièce, favorise, au sein du texte, une « réflexion, [un] mouvement d'interrogation explicite du drame sur lui-même²⁵² ». La didascalie devient ici le « lieu privilégié où se fait entendre la voix de l'auteur, sortant [...] radicalement de son ancienne et prétendue neutralité²⁵³ ». Précisons néanmoins que l'analyse des avant-textes de la pièce révèle un travail sur les modalités de cette subversion de la fonction didascalique. Le troisième état génétique du texte donne ainsi lieu à une reconquête du texte didascalique. Plusieurs attributs sont ainsi ajoutés dans les didascalies, comme pour tenter de mieux circonscrire le jeu, précisions qui ne seront pas maintenues dans la version arrêtée du texte. Si certaines mentions locutoires ne sont assorties d'aucune didascalie dans les autres états du texte, dans le troisième, on voit apparaître plusieurs ajouts avant la prise de parole des personnages. L'attribut « enthousiaste » (*HH 3*, 1, sc. I, p. 4) est ajouté avant une réplique de Roger, par exemple. D'autres précisions sont apportées aux indications présentes dans les versions précédentes : Roger, qui « se bouche le nez » (*HH 2*, 1, sc. I, p. 9) dans la deuxième version du texte, le fait aussi, dans le troisième état, mais « pour

²⁵¹ Là encore, comme dans la majorité des manifestations de ces réinvestissements des codes dramatiques, on ne retrouve pas cette didascalie dans la première version de la pièce, comme si la dénonciation du théâtre était née dans le processus même d'écriture de ce dernier texte.

²⁵² Florence Baillet et Clémence Bouzitat, « Ironie/Humorisme/Grotesque », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 103-104.

²⁵³ Jean-Pierre Ryngaert, « Infiltrations et fragilisation de l'étanchéité entre le texte didascalique et le texte "à dire" », dans Frédéric Calas et al. (dir.), *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Pessac, Sud Éditions/ Presses de l'Université de Bordeaux, coll. « Entrelacs », 2007, p. 39.

corriger son langage » (*HH 3*, 1, sc. I, p. 5), comme nous l'explique la nouvelle didascalie tapuscrite²⁵⁴.

Plus explicites, les didascalies du troisième état génétique de la pièce semblent davantage évoquer le jeu et être ainsi plus tournées vers la scène, ce que suggèrent par exemple les ajouts manuscrits venant resituer le niveau du jeu de Sophie : « SOPHIE (amoureuse) *au second degré, toujours*²⁵⁵ » (*HH 3*, 1, sc. III, p. 7). Même suggestifs, ces réinvestissements didascaliques ne satisferont pas le dramaturge qui ne les retiendra pas pour la version arrêtée de la pièce. Dans le troisième état, on lit ainsi : « SOPHIE (venue s'~~agenouiller~~ *asseoir* au pied du fauteuil, se mettant à caresser les jambes de Roger, pour le calmer, ou pour l'encourager à partir plus²⁵⁶ ...) » (*HH 3*, 1, sc. III, p. 11), tandis que, dans le deuxième et le quatrième états, la didascalie perd de sa force évocatrice et ne propose pas d'explication à la position de Sophie : « SOPHIE, *qui vient s'agenouiller au pied du fauteuil de Roger, qui supplie doucement*²⁵⁷ [...] » (*HH 2*, 1, sc. III, p. 20 ; *HH 4*, 1, sc. 3, p. 26). La description initiale du personnage de Roger se voit également retravaillée dans la troisième version de la pièce, pour être aussitôt raturée. Si l'auteur tente d'y apporter certaines précisions, par l'ajout d'attributs²⁵⁸, ceux-ci sont aussitôt rayés, refusés, comme si la précision, comme la prescription, mêlée à un besoin de justesse sémantique, poussait toujours l'écrivain à revenir sur son texte pour le reprendre, sans pour autant qu'il s'agisse de le rendre plus accessible. Le surjeu, l'excès et la feinte semblent ainsi moins prépondérants dans ce troisième état.

²⁵⁴ Cette explication ne sera pas retenue dans la version publiée du texte. Voir *HH 4*, 1, sc. 1, p. 18.

²⁵⁵ Le syntagme en italiques est celui ajouté de façon manuscrite par l'écrivain.

²⁵⁶ Le verbe *s'asseoir*, que nous avons mis en italiques, figure au-dessus du verbe *s'agenouiller* rayé, de façon manuscrite.

²⁵⁷ Dans la deuxième version de la pièce, on rappelle que le nom du locuteur est souligné et que la didascalie n'est pas placée en italiques mais seulement séparée typographiquement du corps du texte dialogique.

²⁵⁸ Dans le syntagme « Amant de Sophie », l'auteur avait ajouté « encombrant », qui se trouve rayé de façon manuscrite, de même qu'après la dernière caractéristique du personnage, relative à son âge (« La quarantaine. »), l'écrivain avait ajouté « inquiète », mention elle aussi raturée. Voir *HH 3*, p. 1.

Dans un mouvement apparemment contradictoire, plus la publication approche, plus l'objectif semble de limiter les indications, de laisser volontiers la place à la suggestion, à l'évocation, plutôt qu'à la description et à la prescription, propension que l'on retrouvait déjà dans les derniers états génétiques d'*Ines Pérée et Inat Tendu*. Il semble qu'il y ait une hésitation entre reprendre possession du texte, même en l'abîmant, et le laisser aller vers d'autres mains. Le moment de la publication arrivant, le texte didascalique se charge ainsi de commentaires métadiégétiques, portant d'ailleurs essentiellement sur des précisions génériques. C'est ainsi que l'on pourrait expliquer la disparition de certaines indications dans le texte didascalique de la troisième version du texte, qui semble investi différemment et tend à fournir davantage des indications de jeu destinées aux praticiens, comme nous avons pu le voir. Cette troisième version du texte laisse apparaître l'échange qui a pu avoir lieu entre le dramaturge et les praticiens, même si l'écrivain n'a aucunement participé à la matérialisation scénique de son texte. Réjean Ducharme, qui a d'ailleurs certainement assisté (même incognito) à l'une des représentations de la mise en scène de Ronfard, a pu se nourrir aussi des commentaires critiques assez mitigés, nous l'avons vu, pour revenir sur son texte. On pourrait d'ailleurs très bien lire ce troisième état du texte comme la matérialisation du souhait de l'écrivain, exprimé dans sa lettre au directeur du TNM (déjà mentionnée) de tout reprendre.

Les critiques de la pièce ont relevé son caractère littéraire, Gilles Marcotte insistant sur le fait que cette pièce « mérite d'être lue et relue²⁵⁹ », contrairement aux pièces publiées du répertoire québécois. Un critique anonyme de la pièce rejoint sur ce point Marcotte en mettant autant en valeur sa littérarité : « [...] si le théâtre doit être vu, représenté, [...] ici il doit également être lu, car l'écriture théâtrale de R. Ducharme [...] bouleverse les possibilités d'expression de la représentation visuelle²⁶⁰ ! » En réalité, Réjean Ducharme, en réinvestissant de la sorte le texte

²⁵⁹ Gilles Marcotte, « Le texte le plus terrifiant jamais écrit au Québec. Signé Réjean Ducharme », art. cit., p. 118.

²⁶⁰ Anonyme, « Réjean Ducharme reçoit le Prix du Gouverneur général », *Il faut lire*, juillet 1983, p. 3.

didascalique, s'inscrit dans un mouvement dramaturgique²⁶¹ qui vise à le « dépouiller de sa seule fonction utilitaire pour revendiquer un statut autonome de texte à part entière, et même de texte «littéraire^{262» ». La didascalie perd ainsi de sa force prescriptive pour se faire davantage suggestive, afin de préserver la virtualité et les potentialités de la représentation. Narrativisée, elle se fait le véhicule de la porosité entre le littéraire et le spectaculaire. Œuvrant à la destruction de l'illusion théâtrale, ce réinvestissement didascalique devient dès lors un lieu paradoxal, à la fois vecteur de contraintes pour les praticiens mais également espace de liberté et de jeu pour le dramaturge, comme pour les praticiens.}

C'est ce jeu entre le montré et le suggéré, entre le scénique et le littéraire qui pousse, semble-t-il, le dramaturge à investir l'espace extrascénique : en effet, l'utilisation du hors-scène, récurrente dans cette dernière pièce, pose la question de l'illusion théâtrale et, encore une fois, de la réception du texte dramatique. Pour preuve, les nombreuses scènes en coulisses qui laissent la scène vide et ne donnent plus qu'à entendre des voix. De même, les scènes de téléphone, où l'un des deux émetteurs ou récepteurs ne devient plus qu'une voix, absente de la scène et donc mise à distance (ce que les guillemets entourant la mention locutoire matérialisent typographiquement), ponctuent la pièce et brisent le rythme de la première partie. À trois reprises en effet dans la première partie²⁶³, et ce, dans tous les états du texte, le téléphone intervient comme un moyen de dénoncer l'illusion théâtrale. Cet objet permet, comme si les nombreux raccrochages intempestifs ne le soulignaient pas suffisamment, de montrer la distance entre les personnages et, plus matériellement encore, l'écart existant entre les différentes voix. L'utilisation du téléphone est remplacée, dans la deuxième partie de la pièce, par des pans entiers de scènes en

²⁶¹ Bernard Andrès et Pascal Riendeau expliquent ce type de réinvestissement du texte didascalique en ces termes : « [n]'ayant plus [nous ajouterions « uniquement »] pour objet de favoriser le passage du texte à la scène, les didascalies sont devenues chez certains auteurs tout un nouveau lieu d'expression et d'expérimentation ». Voir Bernard Andrès et Pascal Riendeau, « La dramaturgie depuis 1980 », dans Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 219.

²⁶² Frédéric Calas, Romdhane Elouri, Saïda Hamzaoui, « Présentation », dans Frédéric Calas et al. (dir.), *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, op. cit., p. 9.

²⁶³ On trouve ainsi les scènes 2, 4 et 5.

coulisses qui poursuivent cette mise en question des codes dramatiques²⁶⁴. Presque toutes les scènes de la deuxième partie²⁶⁵ proposent ainsi, à un moment donné, des dialogues d'une longueur variable, qui ont lieu en coulisses, ce que les guillemets placés autour du nom du locuteur autant que certaines précisions didascaliques traduisent matériellement dans le corps du texte.

La première scène de la deuxième partie s'ouvre par exemple sur l'arrivée, en coulisses, de Bernard et Sophie, que l'on entendra discuter, un peu plus loin dans la scène, enfermés dans les toilettes, et donc invisibles au spectateur. Dans la deuxième scène, ce sont les dialogues matinaux entre les personnages, encore plongés dans le noir et séparés par les murs de l'appartement, qui manifestent en les contournant les contraintes du théâtre. Dans la troisième scène, on entend, toujours en coulisses, les deux femmes partir en discothèque. Cette scène commence ainsi par un dialogue extrascénique entre les deux protagonistes féminins de la pièce mais, contre toute attente, leur dialogue est retranscrit non plus dans l'espace dialogique mais dans le texte didascalique²⁶⁶ qui se voit du même coup narrativisé car les répliques sont non seulement rapportées, mais introduites et commentées. Ce qui donne :

Black out. Sophie et Mimi s'en vont veiller, en toute gaité. Elles sortent, saluées par Bernard : « Prenez pas un coup trop fort ! » Sophie répond : « On s'en va pas à la bière... » Puis elle enchaîne aussitôt avec Mimi : « On s'en va à la peau ! » [...] (*HH 1*, 2, sc. III, p. 68 ; *HH 2*, 2, sc. III, p. 98 ; *HH 3*, 2, sc. III, p. 70 ; *HH 4*, 3, sc. 2, p. 79)

L'avant-dernière scène de la pièce, elle, commence par un dialogue « dans l'escalier » entre Roger et Mimi qui iront d'ailleurs, vers la fin de la scène, « au fond du couloir » (*HH 2*, 2, sc. V, p. 126 ; *HH 3*, 2, sc. V, p. 90 ; *HH 4*, 2, sc. 5, p. 95), comme le précise la didascalie, porter une chaise tout en discutant, pour y disparaître. La dernière

²⁶⁴ Jean-Pierre Ronfard rappelle ainsi les entorses faites aux codes du théâtre par Réjean Ducharme dans cette pièce : pour le metteur en scène, le dramaturge « fait des choses qui normalement ne se font pas au théâtre : par exemple, il y a du dialogue pour des scènes entières qui se passent en coulisses et dont on ne voit rien ! ». Voir Jean-Pierre Ronfard, dans Robert Lévesque, *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard*, suivis de *La leçon de musique 1644*, Montréal, Liber, 1993, p. 90.

²⁶⁵ À ce titre, l'avant-dernière scène de la première partie paraît programmatique puisqu'elle s'ouvre sur un dialogue dans « l'escalier » entre les deux personnages féminins de la pièce. Voir *HH 2*, 1, sc. VI, p. 51 ; *HH 3*, 1, sc. VI, p. 36 ; *HH 4*, 1, sc. 6, p. 46.

²⁶⁶ Ce procédé est largement répandu dans la première version du texte.

scène débute elle aussi dans le noir par des rires forcés que le spectateur ne pourra qu'entendre. Enfin, les « voix d'enfants » du final, au même titre que l'« enregistrement » de Roger participent de cette volonté d'exhiber les seuils de la scène et du jeu.

Dans le théâtre classique, l'utilisation des coulisses au théâtre répondait à des exigences de bienséance. Le dramaturge québécois, prenant à contre-pied les usages du théâtre classique qui rivait au hors-scène l'irreprésentable, propose à contrario des situations tout à fait représentables, anodines. Tout se passe comme si, à suivre cette logique du chiasme, l'irreprésentable se trouvait finalement sur l'espace scénique et le représentable, en dehors du théâtre. Le recours au hors-scène, puisque l'on sort ici littéralement du théâtre, fait éclater en outre le spectacle et le temps de la représentation en constituant une véritable rupture spatiotemporelle dans le spectacle. La notion de performance est ici ébranlée de même que la notion de représentation : la scène est débordée. Le spectateur est confronté au vide de la scène qui n'est plus, chez Réjean Ducharme, synesthésique : il n'a plus rien à voir mais seulement à entendre et à imaginer la gestuelle, les mimiques, etc. Le procédé consiste à solliciter l'imagination du spectateur tout en perturbant la mimésis.

L'illusion mimétique se trouve remise en question par les nombreux « black out²⁶⁷ » qui ponctuent, nous l'avons vu, par un jeu de lumières, le découpage scénique. Ils n'en constituent pas moins de véritables trous dans la continuité du spectacle en sonnant comme autant de rappels au réel. Ainsi, par exemple, même au milieu d'une scène, le noir permet, d'une façon d'ailleurs toute narrative, et loin de toute vraisemblance comme de toute règle d'unité de temps, de rendre compte d'une ellipse temporelle, comme en témoigne la didascalie suivante, très suggestive : « Black out [...] Beaucoup de temps a passé » (*HH 2, 2, sc. III, p. 104-105 ; HH 3, 2, sc. III, p. 74 ; HH 4, 2, sc. 3, p. 82*). Détruire l'illusion, casser le rythme autant que saper l'attention – et donc l'identification – du spectateur au drame : tels semblent

²⁶⁷ Ces nombreux « noirs » ont été relevés et dénoncés par Adrien Gruslin dans sa critique de la pièce. Voir Adrien Gruslin, « “Ah Ah !” de Ducharme. Un début époustoufflant, une suite décevante », art. cit., p. 25.

être les effets recherchés par le dramaturge. La fin de la pièce vient achever la destruction de l'illusion en ce que « le quatrième mur qui sépare la scène de la salle semble s'écrouler, ce qui précipite l'illusion que le réel du spectateur correspond à celui de Sophie et des autres personnages²⁶⁸ ». Le saut fatal de Mimi²⁶⁹ dans le public finit par anéantir le peu d'illusion théâtrale qui subsistait. Le personnage, acculé au pied du mur, est contraint à la fuite en refusant ainsi le théâtre permanent, comme Réjean Ducharme semble-t-il, qui signe d'ailleurs là ses dernières didascalies. Tout au long de la pièce, c'est donc bien le théâtre comme art de l'illusion que le dramaturge fustige, la finale achevant en quelque sorte ce processus de déconstruction de la mimésis.

²⁶⁸ Shawn Huffman, « Les nouvelles écritures théâtrales : l'intertextualité, le métissage et la mise en pièces de la fiction », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Saint-Laurent, Fides, 2001, p. 84.

²⁶⁹ Rappelons ici que, dans le premier état du texte, l'explicitation de l'issue du drame est précisée : « [...] elle va tomber en bas de la scène et se tuer... dans un coup de tonnerre qui est l'aboutissement culminant de ceux qui ont retenti avant » (*HH I*, 2, sc. VI, p. 102)..

« Avec *Ha ha !...*, Réjean Ducharme met à mort le théâtre, en ses propres termes, sans recours à la cible facile du théâtre classique, mais en dénonçant la fascination d'un faux-semblant héroïque, d'un faux-fuyant du réel²⁷⁰. » Au terme de cette étude de la pièce, nous pensons avoir proposé un ensemble d'éclairages nouveaux mettant en lumière la radicalité de ce texte qui met à mort le genre, et non plus de simples avatars génériques, en reconduisant pourtant un certain nombre de conventions dramaturgiques. Cette radicalité nous semble pouvoir être à l'origine de la consécration de ce dernier texte dramatique de l'écrivain (à ce jour). En effet, relativement tardivement, la pièce recevra une consécration des plus élogieuses et l'ensemble de la critique abordera désormais le théâtre ducharmien à travers le prisme de *HA ha !...*

Jugée comme la pièce la plus « ducharmienne », dans une lecture passablement téléologique, dans laquelle on verra la « maturité²⁷¹ » de l'écriture dramatique de l'écrivain, *HA ha !...* constitue même pour beaucoup, nous l'avons mentionné, l'une des dix meilleures pièces québécoises²⁷². Par son épuration structurelle, le gauçhissement de sa langue, l'accent mis sur l'exagération et la remise en cause interne du genre théâtral, ce dernier texte de Réjean Ducharme, en posant la question de la possibilité même du drame autant que de celle de l'échange, continue d'étonner et de déranger. C'est probablement pour cette raison que les metteurs en scène ne se sont pas précipités pour en proposer leur lecture scénique d'autant que, contrairement à la

²⁷⁰ Dominique Lafon, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la *tag* », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, op. cit., p. 120.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 102.

²⁷² Janusz Prychodzen, dans son essai consacré au théâtre québécois (*Vie et mort du théâtre au Québec. Introduction à une théâtritude*, op. cit.), propose, en annexe, le sondage effectué par la revue *Jeu*, intitulé « Les auteurs et les œuvres pour un répertoire national » (publié dans le numéro 47 de la revue), pour lequel on a interrogé dix critiques ou universitaires québécois qui ont dû classer les dix pièces québécoises qu'ils jugeaient fondamentales. Sur dix votes, sept vont à *HA ha !...* (et un à *Ines Pérée et Inat Tendu*) : au total, donc, huit des dix critiques interrogés placent Réjean Ducharme au palmarès des plus grands dramaturges québécois ou, à tout le moins, des auteurs de théâtre les plus marquants au Québec.

première, les plus récentes mises en scène de *HA ha !...* ont reçu un triomphe certainement difficile à égaler²⁷³.

« D'affrontement en affrontement, l'univers construit lève le voile sur l'illusion d'une illusion scénique²⁷⁴. » Même sans menacer véritablement la représentation, mais en l'interrogeant plutôt par diverses stratégies de réappropriation des contraintes génériques, la surthéâtralité de ce texte pose la question de l'échec du discours autant que de l'échange²⁷⁵, qui ne font plus sens. Les rapports entre les personnages sont à l'origine de ce ratage et de cette surthéâtralité en ce qu'ils jouent des rôles, le théâtre de Réjean Ducharme présentant ici une autoréflexivité plus poussée que dans les textes précédents. Même le tragique, présent dans toutes les pièces et créations ducharmiennes, prend une tonalité différente dans cette exploitation outrancière du jeu dans le jeu. La nouveauté et l'acuité de cette dernière tentative scripturaire théâtrale ont séduit critiques et lecteurs : André Fortier considère ainsi ce texte comme une « kermesse lucide avec plus de tempérance et moins de gratuité qu'à l'accoutumée²⁷⁶ [...] », le succès de la pièce résultant, à l'en croire, du mélange plus subtil et moins facile de comique et de tragique, de jeux langagiers et de réflexions plus sérieuses et plus métaphysiques aussi. Pour leur part, François Dumont et Andrée Mercier, qui confirment cette réception dithyrambique, affirment que *HA ha !...* peut « être considérée comme la plus théâtrale des pièces de Ducharme », font reposer le succès de la pièce sur son « épuration structurelle et [son] inscription dans une certaine tradition dramatique qui l'éloignent de[s] [...] pièces

²⁷³ Il faut souligner que c'est paradoxalement par sa fixation, à la fois dans la matérialité du livre imprimé et dans la subjectivité d'une lecture mise en scène (celle de Pintal, en 1990), que la pièce a trouvé sa réception la plus unanime autant que sa place dans le théâtre québécois.

²⁷⁴ Lolita Boudreault, « Sens et non-sens dans le théâtre de Réjean Ducharme », *op. cit.*, p. 157.

²⁷⁵ Mélissa Comtois accuse ainsi la « profondeur de l'incommunicabilité » qui ressort de ce texte. Voir Mélissa Comtois, « Foire et dérision : "modus vivendi" troublant pour quatre personnages au bord du gouffre », *art. cit.*, p. 44.

²⁷⁶ André Fortier, « Meilleure pièce de l'année ? *AH AH !...* », *Le texte et la scène, op. cit.*, p. 169.

antérieures²⁷⁷ [...] ». Peut-être ce texte reflète-t-il enfin, pour reprendre un syntagme à Gilbert David, une moins grande « naïveté scénique²⁷⁸ ».

Quoi qu'il en soit, la spécificité de ce dernier texte, qui reprend mais dépasse aussi largement les thèmes et les problématiques abordés dans l'ensemble du théâtre de Réjean Ducharme, mais aussi dans son œuvre, tient beaucoup, nous semble-t-il, à son traitement formel. L'altération progressive de la langue dont témoigne cette étude inédite de la gestation du texte fait signe vers une tentative de réinvestissement scripturaire dont nous avons tenté d'identifier les enjeux. Redéfinissant jusqu'aux rapports mêmes de l'écrit et de l'oral²⁷⁹, *HA ha !...* constitue par ailleurs le seul texte dramatique publié chez Gallimard : la perspective de la publication nous semble avoir augmenté la difficulté de l'écrivain à achever sa création (le troisième état génétique de la pièce est significatif de ce point de vue). Il convient donc de s'interroger sur les raisons de cette publication : tient-elle de la proximité diégétique et thématique qui rapproche cette dernière pièce écrite des romans de la deuxième trilogie, publiés eux aussi chez Gallimard ? Cette publication repose-t-elle davantage sur l'intimité de l'univers représenté qui participe du mouvement général du théâtre des années quatre-vingts, signant un retour du sujet individuel, après les grands rêves collectifs et identitaires de la Révolution Tranquille ? Repose-t-elle également sur la remise en question de la transcription de la langue orale que propose la pièce ?

Il semble, en somme, tout à fait légitime de poser la question de la fin de l'écriture dramatique, et de mettre en perspective celle de l'épuisement, dans tous les sens du substantif puisque, à ce jour, Réjean Ducharme n'a écrit aucun autre texte

²⁷⁷ François Dumont et Andrée Mercier, « Genres du jeu et jeu des genres dans *HA HA !...* de Réjean Ducharme », dans René Audet *et al.* (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, *op. cit.*, p. 166.

²⁷⁸ Gilbert David, « Le théâtre : de “foire” et de fuite », *art. cit.*, p. D 4.

²⁷⁹ Élisabeth Haghebaert a souligné cette tendance de l'écrivain à repenser la relation entre écrit et oral, dans son étude consacrée au roman *Les enfantômes*, qui peut être considéré comme le pendant romanesque de cette dernière pièce, par le traitement formel et la problématisation des rapports écrit-oral qu'il propose. « En se situant en marge des modèles édifiants traditionnels [romanesques], il [ce roman] tente d'attirer l'attention sur une potentielle manière d'être moins compassée que la littérature canonique en ouvrant la voie de l'oral ». Voir Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme. Une marginalité paradoxale*, *op. cit.*, p. 69.

dramatique. On est ainsi en droit de se demander si le dramaturge n'a pas poussé trop loin le processus de déconstruction et de subversion dans cette pièce pour pouvoir continuer à écrire pour le théâtre. Le traitement réservé ici à l'onomastique, moins outrée et plus vraisemblable que dans les textes dramatiques et les romans précédents, pourrait être lu comme le signe que l'essentiel se trouve ailleurs, peut-être dans la langue elle-même. Car on assiste dans *HA ha !...* à un déplacement de la focale sur la langue elle-même qui augure la fin du théâtre, la parole étant poussée à ses limites, comme le jeu. Cette lecture a d'ailleurs été proposée par Pierre Lefebvre qui distingue cette dernière pièce des autres textes dramatiques de Réjean Ducharme par la violence qui y est contenue. Celui-ci affirme ainsi :

dans *HA ha !...*, il [Ducharme] va plus loin [...], c'est-à-dire que plus qu'ailleurs encore, la violence que subissent et génèrent ses personnages est ici reflétée, transposée et magnifiée par le langage. Dans cette lutte à quatre qui se déroule devant nous, l'unique arme fatale utilisée est la parole²⁸⁰.

Il s'agit en effet du texte dramatique qui va le plus loin dans la dénonciation de l'arbitraire du langage tout en respectant apparemment le plus les codes du théâtre, le texte dramatique, comme le langage, restant soumis à l'« itérabilité », pour reprendre le concept derridien²⁸¹ – les personnages-acteurs répétant tout en transformant à chaque fois davantage le discours original. L'impossible identification du spectateur à des personnages aussi changeants et excessifs que Roger, Sophie et Bernard, ou que Mimi, la naïve, qui finira par être évacuée littéralement de la scène, participe d'une interrogation sur l'essence même du théâtre comme art de la représentation et de l'identification. Enfin, par les multiples réinvestissements des contraintes génériques, de la fonction du texte didascalique à la qualité graphique – et donc visuelle, mais non potentiellement scénique – des jeux formels, dialogiques autant que didascaliques, *HA ha !...* pose la question des limites d'un théâtre qui ne saurait se passer

²⁸⁰ Pierre Lefebvre, « La caverne de Ducharme », art. cit., p. 5.

²⁸¹ Jacques Derrida, « Signature, événement, contexte », *Limited Inc.*, traduction d'Élisabeth Weber, Paris, Galilée, 1990, p. 15-52.

du livre²⁸². Ce dernier texte montre ainsi la relativité de l'adaptation de Réjean Ducharme aux contraintes d'écriture d'un genre moins littéraire et peut-être plus exigeant, autant qu'il annonce la primauté accordée à l'image et pourrait ainsi expliquer le recours à l'écriture cinématographique, puisque l'écrivain a délaissé le théâtre au profit du scénario de film.

²⁸² On pourrait également voir dans cette pièce une tentative, plus ou moins consciente, de réconcilier le texte et la scène, dans un contexte où les créations collectives se multiplient au profit de la littérature et continuent de séparer écriture théâtrale et création scénique.

CONCLUSION

Une aventure datée et limitée

Comme nous avons tenté de le montrer tout au long de cette recherche, l'exploration dramaturgique de Réjean Ducharme, si elle reste difficile à dater – c'est là l'une des découvertes que nous a révélée l'étude des dossiers génétiques de ces textes –, n'en demeure pas moins limitée. Seuls quatre textes constituent en effet cette parenthèse scripturaire relativement éphémère mais non moins significative, tant la matière et la manière évoluent des premiers temps, ceux de la dénonciation – avec les deux textes parodiques –, aux derniers, ceux de la quête de théâtralité, qui se solde par la mise à mort du théâtre, avec *HA ha !...* Épousant les nuances de la création dramaturgique québécoise, qui a effectué un mouvement centripète de recentrement sur la sphère intime (à compter de la fin des années soixante-dix), après les grands récits collectifs, le théâtre de l'écrivain québécois s'inscrit dans un contexte auquel il participe d'une façon unique.

De l'étude des deux premières œuvres dramatiques de l'écrivain, il est ressorti un premier constat : la parodie et la satire que *Le Cid maghané* et *Le marquis qui perdit* proposent, modes qui ne sont pas sans rappeler la tendance de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix¹, semblent plus explicites et plus ciblées encore que pour les romans, et révèlent un rapport complexe à la France littéraire et historique ainsi qu'à la littérature. En revanche, avec les deux derniers textes, on s'éloigne considérablement de la reprise parodique de modèles, et les univers représentés se resserrent progressivement autour de peu de personnages, proposant un ancrage réaliste qui préfigure celui des romans de la deuxième « vague », c'est-à-dire des romans écrits à partir de 1990 (date de la parution de *Dévadé*).

¹ Comme le rappelle Lolita Boudreault, Réjean Ducharme s'inscrit, avec ses deux premiers textes, dans un discours littéraire et politique, et plus largement culturel : « *Le marquis qui perdit* et *Le Cid maghané* coiffent plutôt le chapeau de la tendance parodique d'une époque qui déconstruit une certaine façon de représenter le Québec ». Voir Lolita Boudreault, « Préhistoire d'un théâtre postdaté », art. cit., p. 82.

En outre, malgré les inflexions de l'écriture et du processus scripturaire de la dramaturgie de Réjean Ducharme, ce dernier semble accorder au personnage une place prépondérante, ainsi qu'à la parole que ces personnages, souvent acteurs dans leur propre rôle, n'ont de cesse de proférer. Ce que rappellent tous les textes et les avant-textes dramatiques de l'écrivain, c'est, semble-t-il, la difficulté de la relation humaine, de la communication, de l'échange : nous l'avons observé, c'est toujours à un théâtre du conflit que lecteur et spectateur assistent. Cette dramaturgie de l'affrontement, d'ailleurs presque toujours essentiellement d'ordre verbal, s'avère d'autant plus riche que le théâtre constitue un des derniers lieux où la parole soit encore première, et en même temps, le lieu par excellence de l'illusion de l'authenticité de l'échange.

Faire théâtre de tout

Les quatre pièces de Réjean Ducharme rappellent en effet que la vie est illusion, que la vie est théâtre et que le théâtre est la vie, qu'on peut faire théâtre de tout. Le cirque, la poésie, la banalité et la grossièreté, intégrés au cadre dramatique et partie prenante du drame selon Réjean Ducharme, sont autant de façons de montrer l'absurdité du monde et de la vie. L'écrivain repense ici les rapports entre scène et monde, à rebours de tout classicisme et de toute rigidité, et propose un théâtre ambivalent, flirtant sans cesse avec le tragique, malgré de nombreux quiproquos et situations relevant du comique (avec une préférence marquée, nous l'avons constaté, pour le comique de situation). Les nuances du rire² que nous avons tenté d'indiquer et d'analyser semblent explorées au fil des quatre textes, exploration qui s'achève dans la fin du rire et du théâtre, avec la chute de Mimi.

² On rappellera ici le travail significatif sur le rire et ses différentes manifestations d'Henri Bergson, pour qui le rire, fondamentalement humain, et donc proprement « social », s'avère surtout « du mécanique plaqué sur du vivant », permettant l'imitation, la fixation de la vie, pour mieux s'en détacher. Voir Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, édition de Frédéric Worms, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 15 et p. 29.

Cette hésitation entre le tragique et le comique confère au théâtre de Réjean Ducharme une dimension grotesque, comme l'a relevé un de ses commentateurs, Gilbert David³, hésitation d'autant plus palpable dans *HA ha !...* Cette dernière expérience dramaturgique connue, au même titre que « [...] les pièces relevant de l'ironie, de l'humorisme ou du grotesque, se termin[e] [...] en queue de poisson, sur un point d'interrogation, et donn[e] une impression d'inachèvement ou de délitement de la forme dramatique traditionnelle fondée sur une progression linéaire⁴. »

Le grotesque suscite [...] la désorientation du spectateur confronté à une absence de repères qui lui permettraient de « classer » ce phénomène. Celui-ci est alors le plus souvent défini par son caractère hybride : il correspondrait à une oscillation entre tragique et comique, entre prolifération et réduction. [...] Là où l'ironie suggère le contraire, l'humorisme le met en évidence et le grotesque témoigne d'une impossible réconciliation. Le grotesque participe de la sorte à la mise en crise du drame dans toutes ses dimensions : dans *Ubu Roi* d'Alfred Jarry, la déformation, l'exagération et la boursoufflure gagnent aussi bien le langage que le corps des personnages par ailleurs sans épaisseur psychologique, réduits à l'état de marionnettes⁵.

Cette prégnance du grotesque, à l'œuvre également dans les romans, travaille en effet, nous semble-t-il, les textes de Réjean Ducharme : disproportion, difformité, outrance, désarticulation du réel sont autant de caractéristiques de cette dramaturgie bigarrée où la hiérarchie, sous toutes ses formes, se trouve évacuée de la scène. La notion de grotesque nous paraît d'autant plus féconde et appropriée qu'elle éclaire directement la problématique du rapport au genre (Gilbert David mentionnait d'ailleurs la « facture hybride » du théâtre ducharmien⁶), en ce que le grotesque se présente comme un contrepoint défigurant du centre, de la norme, et en ce qu'il constitue une véritable dynamique renvoyant à un lieu marginal, déterritorialisé (tant sur les plans thématique que générique), notion permettant de rejoindre d'autres avenues

³ Nous renvoyons ici le lecteur à l'article de Gilbert David, fort éclairant pour le cadre dans lequel il est publié (un quotidien), « Le théâtre : de "foire" et de fuite », art. cit.

⁴ Voir Florence Baillet et Clémence Bouzitat, « Ironie / Humorisme / Grotesque », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, op. cit., p. 59-60.

⁵ *Idem.*

⁶ Voir Gilbert David, *ibid.*

critiques, telles que l'idée de « liminarité », proposée par Michel Biron⁷, et celle de débris, soumise par Élisabeth Nardout-Lafarge⁸.

La réappropriation des contraintes du théâtre

Comme nous nous sommes efforcée de le montrer tout au long de ce travail, l'expérience dramaturgique de Réjean Ducharme suit une certaine évolution dans le rapport aux contraintes génériques du théâtre puisque l'on passe d'une dramaturgie empruntant à des modèles génériques à une dramaturgie qui remet en cause les enjeux fondamentaux du théâtre comme genre. L'écrivain connaît et maîtrise manifestement les règles de l'écriture dramatique, a lu le théâtre, comme en témoignent les multiples références aux auteurs dramatiques et à leurs textes qui parsèment ses créations – et pas seulement au théâtre, mais dans l'ensemble de ses créations, nous y reviendrons. Le dramaturge se plie aux exigences de l'écriture pour le théâtre, en ce qui a trait au découpage scénique et au discours didascalique notamment, et ce, malgré les libertés prises à l'égard de ces composantes de l'écriture dramatique, comme nous avons pu le constater à maintes reprises.

La question du partage de l'autorité et de la signature semble largement posée dans ses pièces qui prennent l'apparence d'une véritable négociation sur ce point, l'écrivain ayant manifestement en tête l'idée que le théâtre reste une partition à plusieurs mains. D'ailleurs, les différentes versions des textes dramatiques de Réjean Ducharme attestent de l'importance croissante de la question de la signature dans le processus créatif lui-même puisque l'écrivain semble se défaire de ses textes, au fur et à mesure qu'il écrit et que ses pièces sont jouées. Malgré un investissement singulier de l'espace didascalique, et le parti-pris de l'écrit et de la visualité au profit de la scène, qui redéfinissent au passage les rapports du littéraire et du scénique, de l'écrit/lu et du dit/montré que le théâtre propose, l'écrivain manifeste un relatif respect des contraintes du genre dramatique (à aucun moment la scène n'est mise en

⁷ Voir Michel Biron, *L'absence du maître*, op. cit., p. 192.

⁸ Voir Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, op. cit.

danger), et ce, même jusqu'à la dernière pièce, *HA ha !...*, qui consiste, nous l'avons vu, en une remise en cause du théâtre.

En réalité, c'est insidieusement et progressivement, au fil de l'écriture de ses différentes œuvres dramatiques, que l'écrivain s'est emparé et a fait siennes les spécificités génériques du théâtre, remettant en question ce que peut être le théâtre, en bouleversant et en menaçant, surtout dans sa dernière pièce, l'expérience du lecteur et du spectateur, ainsi que les attentes des praticiens. Réjean Ducharme redéfinit en effet la dimension visuelle et scénique de la didascalie, autrement dit, il pousse cette contrainte générique propre au théâtre jusqu'à sa limite. La didascalie, pour être véritablement « théâtrale », doit suggérer une scène, donc des images, des sons, des mouvements, etc. Flirtant pourtant paradoxalement avec le romanesque, puisqu'il s'agit d'une écriture verbale devant susciter chez le lecteur une représentation mentale, la didascalie devient vraiment théâtrale à partir du moment où elle évoque et contribue à « l'efficacité visuelle de la scène⁹ ». Réjean Ducharme, lui, en rendant la didascalie lisible, au sens où seul le lecteur, à travers sa *lecture* du texte, peut pleinement appréhender et apprécier la pièce, subvertit ainsi une caractéristique générique fondamentale du texte dramatique. Car chez l'écrivain québécois, comme chez d'autres dramaturges contemporains, la didascalie prend « la forme d'un discours qui, n'étant plus perçu comme secondaire par rapport au texte prétendument premier qui serait le dialogue, se trouve littérairement travaillé¹⁰ ».

Un jeu sur l'irreprésentable, que nous avons par ailleurs commenté, avec notamment un recours au hors-scène et à la voix off – procédé cinématographique s'il en est –, vient mettre en cause la fonction visuelle et technique de la didascalie : dans ce cas, nous l'avons relevé, des dialogues sont retranscrits dans le corps du texte didascalique et non plus dans l'espace dévolu aux dialogues. Réjean Ducharme semble aux prises avec une tentation littéraire du drame, tout en redéfinissant les

⁹ Frédérique Toudoire-Surlapierre, « “Regarder l'impossible” : l'écriture didascalique dans le théâtre du XX^e siècle », dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle*, op. cit., p. 10.

¹⁰ Geneviève Jolly, « L'importance des voix didascaliques dans *Purifiés* de Sarah Kane », dans Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle*, *ibid.*, p. 61.

rapports du théâtre à l'écrit, pointant également simultanément l'ambivalence fondamentale du texte de théâtre qui est à la fois un texte à jouer, à entendre et à voir, et un texte à lire.

Certains dialogues jouent sans cesse entre oralité et littérarité ; de même, l'investissement des intitulés et des éléments paratextuels comme les épigraphes rendent compte de cet attrait pour le littéraire. Ce perturbateur de codes et de normes qu'est Réjean Ducharme s'en prend aux éléments fondamentalement dramatiques pour remettre en question ce qu'est le théâtre et ce que l'on attend de l'écriture dramatique. D'ailleurs, le recours de l'écrivain à cette écriture destinée à devenir autre peut être lue comme une tentative pour celui-ci de maîtriser son ethos et sa signature. Cette posture de l'ombre, en quelque sorte, aura en tout cas permis au romancier de renom de sortir du poids du nom, sortie qu'il poursuivra avec l'écriture scénarique et l'écriture pour la chanson, et qu'il achèvera en recourant au pseudonyme – passablement ducharmien – de Roch Plante pour la création picturale à laquelle il finira par s'adonner.

Constances et cohérences

Au cours de notre étude des avant-textes des pièces du théâtre de Réjean Ducharme, nous avons pu dégager un certain nombre de constats qui attestent une cohérence poétique et un consensus herméneutique nous permettant de nous situer d'un point de vue critique. Notre travail nous a permis en outre de proposer une perspective théorique inédite : en effet, la méthode génétique, qui consiste à étudier successivement les différents moments textuels que constituent les avant-textes des pièces, est rarement appliquée au théâtre où, le plus souvent, c'est la publication qui fixe le texte et où, nous l'avons rappelé à plusieurs reprises, le texte n'est en outre qu'un élément parmi d'autres du processus créatif. Par le fait même, nous avons ainsi pu apporter une perspective nouvelle, tant sur les plans théorique que critique. En ce

qui a trait justement à la fabrique de l'écriture, notre analyse génétique du théâtre ducharmien vient confirmer l'idée d'une résistance des textes à la stabilisation, en particulier dès lors qu'il y a publication.

Ce dont témoignent tous les brouillons des différents textes dramatiques de Réjean Ducharme, c'est bien de cette difficulté à laisser son texte, à l'arrêter une fois pour toutes, propension qu'Élisabeth Nardout-Lafarge avait relevée dans l'une des rares études génétiques menées à ce jour sur les brouillons de l'œuvre de Réjean Ducharme (son travail portait sur les romans¹¹). Comme Johnny, le narrateur du dernier roman écrit – jusqu'à preuve du contraire –, nous avons dû « tout exhumer mot à mot, piocher au fond du gâchis, des pattes de mouche et de cancrelat enchevêtrées, où ça se complique encore, bourré de fautes corrigées par des plus grosses ou des plus belles, trahissant en autres efforts impuissants celui d'échapper à la contamination culturelle, aux façons de parler devenues des façons de vivre¹² [...] ».

Ce rapport pour le moins complexe à la lecture et à l'écriture, thématiqué ici, est également présent dans les brouillons des pièces ducharmiennes qui révèlent une oscillation de l'écriture entre une autosatisfaction et une autodestruction, entre une créativité jouissive et un mécontentement poussant l'écrivain à abîmer son texte, le soupçon pesant sur la littérature en général, à commencer par la sienne. Entre éclat et rature, flamboiement et silence, les archives du théâtre de Réjean Ducharme rendent compte de ce difficile rapport à la création, l'écriture semblant sans cesse tarudée par la suspicion. L'étude des brouillons du pan dramatique de l'œuvre vient confirmer ainsi le constat d'une écriture laborieuse, pleine de trouvailles et de débris rejetés que les ratures et les multiples biffures révèlent, présentant une part d'illisibilité, et n'ayant de cesse que de revenir sur elle-même.

¹¹ Voir Élisabeth Nardout-Lafarge, « Les “ratures du vittérateur imaginaire” : sur les brouillons de Réjean Ducharme » (art. cit.) thèse qu'elle proposait déjà dans son essai (*Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, op. cit., p. 167-168).

¹² *GM*, p. 42-43.

Le brouillon révèle une écriture en acte, occupée tout à la fois d'elle-même et de son rapport avec ce qu'elle nomme [...]. On pourrait même dire que c'est en lui que le texte s'achève, s'y ressourçant de son inachevé, dont il porte la trace, en creux. L'inachevé du brouillon est du textuel à l'état natif, et le reliquat du textuel. Il est ce qui manque à l'œuvre, sa marge d'ombre qui la fait texte, précisément¹³.

Rejetant l'œuvre terminée, célébrée et encensée jusqu'à l'absurde¹⁴, celle de Réjean Ducharme présente une véritable tension entre une création débridée et une autodépréciation que les épreuves, au sens fort du terme (en tant que véritable combat), des pièces de théâtre, comme celles des romans, attestent.

Tout se passe en effet comme si les épreuves donnaient à voir, en quelque sorte matériellement, la lutte que se livrent la plume hésitante, mouvante, et la page imprimée, figée, l'homme et l'homme de lettres, l'écriture et la littérature, l'écrivain essayant, jusqu'au dernier moment, et au risque de détruire son propre travail, de préserver le mouvement de l'écriture contre la fixité de la littérature¹⁵.

La pratique des textes dramatiques de Réjean Ducharme nous a également permis de relever une autre constante de l'œuvre de l'écrivain, car ici aussi lecture et écriture entretiennent un rapport étroit et complexe¹⁶. L'écriture, telle qu'elle apparaît du moins dans les brouillons, semble osciller constamment entre un excès d'oralité,

¹³ Claude Duchet, « Notes inachevées sur l'inachèvement » dans Almuth Grésillon et Michaël Werner (dir.), *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits [en hommage à Louis Hay]*, Paris, Minard, 1985, p. 253.

¹⁴ On se rappelle le personnage de la Petite Tare, autre personnage de *Gros mots*, dotée de sa maîtrise ès Lettres, figure par excellence de la critique littéraire, qui reste, malgré tout, touchante par la vigueur de sa démarche.

¹⁵ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, op. cit., p. 289.

¹⁶ De nombreux travaux critiques portent d'ailleurs sur la question de la lecture, qui joue un rôle considérable dans l'économie de l'œuvre de Réjean Ducharme. On pense à ceux de Jacqueline Viswanathan (qui aborde cette question à travers l'étude d'une scène récurrente, dans « L'un[e] dort, l'autre pas : la scène de la veille dans les scénarios et quelques romans de Réjean Ducharme », *Cinéma*, vol. V, n^{os} 1-2, automne 1994, p. 189-209), ou de Jean Valenti (« L'épreuve du *Nez qui voque* : savoirs conventionnels et ludisme verbal », dans Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge [dir.], *Réjean Ducharme en revue*, op. cit., p. 119-138), qui abordent la question de front ou ceux, bien plus nombreux, qui traitent de la lecture à travers le prisme de l'approche intertextuelle : pour l'ensemble de l'œuvre (citons les plus connus : Gilles Marcotte, Élisabeth Nardout-Lafarge, Michel Biron, Jozef Kwaterko, Nicole Bourbonnais, Gilles Lapointe), les romans (Marie-Andrée Beaudet, Jean-François Chassay, Susanna Finnell, Eszther Podoski), mais aussi pour le théâtre (Rénéald Bérubé, Bernard Andrès, Laurent Mailhot) ou pour le cinéma (Robert Jouanny), sans compter les nombreux travaux de doctorat ou de maîtrise (pour ceux-là, voir la bibliographie générale de cette thèse).

signalant une recherche d'une plus grande théâtralité et, dans la mesure où cette oralité reste essentiellement d'ordre écrit (nous l'avons vu, avec les multiples réinvestissements sémantiques et syntaxiques de la graphie), une grande littéarité. Au niveau informatif, comme nous avons pu le constater, le lecteur des pièces ducharmiennes en sait davantage que le spectateur, et la connivence que permet l'écrit avec le lecteur semble ici largement exploitée¹⁷. Une véritable menace de littéarité guette les textes dramatiques de l'écrivain, littéarité que l'on retrouve également à l'œuvre dans le recours presque incontournable aux jeux sur le signifiant, aux jeux de mots et autres travaux sur la langue.

Le « logomane » qu'est Réjean Ducharme joue sur la virtuosité des possibilités de la langue et de la combinatoire, sur la poéticité du langage, le rythme autant que le pouvoir des mots, comme pour mieux rappeler l'arbitraire du langage et sa non-concordance avec la réalité. Redonnant vie au commun, au rebattu, ce grand triturateur de la langue propose, dans son théâtre, comme dans le reste de son œuvre d'ailleurs, toutes sortes d'archaïsmes revisités, d'hapax, de barbarismes, de régionalismes ou d'argotismes, brouillant les registres et les niveaux de langue, le jeu l'emportant toujours d'avance sur le sens. En réalité, c'est une dynamique ludique qui caractérise le rapport de l'écrivain à la langue, à la fois terrain de jeu et champ de bataille, dynamique dont rendent bien compte les brouillons successifs, et qui vient rappeler la puissance, le pouvoir, mais aussi les limites du langage, qui enferme toujours l'implication du sujet dans son discours plutôt que de rendre compte, de façon objective, d'un présumé réel un et univoque¹⁸. Les personnages de Réjean Ducharme corrigent, se corrigent, réfléchissent souvent sur la langue, sur ses contraintes, ses règles et ses aspects figés. L'attention portée à la matérialité du mot, le

¹⁷ Doit-on voir ici le signe précurseur du retour au roman que l'écrivain effectuera après ce « passage » par les écritures transitoires et médiatiques que constituent l'écriture dramatique et l'écriture scénarique ?

¹⁸ Mille Mille, le narrateur du *Nez qui voque*, résume bien l'insatisfaction linguistique et la difficulté de s'exprimer, de dire quelque chose de neuf, et de donner au langage des significations nouvelles, qui ne soient pas rebattues : « J'écris ces lignes comme on monte à l'échafaud. » Voir *NQV*, p. 289.

recours à d'autres langues, les fausses traductions constituent d'ailleurs autant de moyens de se distancier de sa propre langue afin d'en percevoir la part d'étrangeté¹⁹.

Les dialogues des pièces du théâtre ducharmien thématissent en quelque sorte le rapport de force que constitue toute communication, et les multiples mises en abyme de l'acte de spectature que nous avons relevées viennent rappeler au lecteur-spectateur qu'il est au théâtre et que la fiction représentée est elle-même une création prenant pour référent le réel qu'elle représente – sans le présenter. Comme dans ses romans, il semble s'agir pour le dramaturge de responsabiliser le lecteur-spectateur, de le faire participer, de l'enrôler dans le processus de signification et de création, de le faire travailler, réfléchir, penser, de le surprendre, de susciter chez lui le questionnement²⁰. Rappelant sans cesse qu'écriture et lecture sont intimement liées, que toute écriture est toujours avant tout une lecture (ses deux pièces parodiques en sont peut-être la preuve la plus éclatante), Réjean Ducharme propose, dans son théâtre comme dans l'ensemble de son œuvre, un rapport complexe avec ces deux figures de la littérature antithétiques et en même temps totalement indissociables et complémentaires que sont le lecteur et l'écrivain.

¹⁹ Walter, l'alter ego de Johnny dans *Gros mots*, explique que bien des mots que nous utilisons ne nous appartiennent pas : « ce sont les mots, les bons, pas ceux des autres, ils ont déjà servi, ils sont usés, ils vous lâchent au premier choc ». Voir *GM*, p. 44. Ce doute sur la langue, cette suspicion du code linguistique pourrait être lus comme une remise en question du cogito cartésien, dans la mesure où la langue, appartenant à tous, pose le problème de l'identité et de l'unicité. Au même titre que l'écriture, qui est par excellence le lieu de la voix, de la singularité d'un style, la langue s'avère en même temps la mise en voix des autres voix. C'est, semble-t-il, le paradoxe fondamental réitéré que propose l'écriture de Réjean Ducharme, quel que soit le médium utilisé.

²⁰ Sous une apparente gratuité, l'écrivain n'a de cesse de mêler toutes les langues et tous les registres, ce qui « ne signifie pas pour autant une pure dépense verbale, une auto-complaisance dans la destruction et le non-sens, mais se veut également un questionnement (une mise à l'essai du discours [...]) qui passe par [...] la recherche d'une complicité amicale avec le lecteur ». Voir Josef Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975. Idéologie et représentation littéraire*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989, p. 73. Cette remarque, que le critique réservait à l'écriture romanesque de Réjean Ducharme, s'applique tout autant, nous semble-t-il, à sa création dramatique.

Du respect à l'irrévérence, de la représentation négative de la lecture²¹ à la beauté de l'objet-livre²² : autant d'éléments qui illustrent l'équivocité de la relation que l'écrivain entretient avec l'écriture comme avec la lecture. Les personnages-écrivains, de Blasey Blasey à Walter, en passant par Roger (qui écrit ses « Bedits discours » dans *HA ha !...*), tous sont d'abord eux-mêmes des lecteurs, en plus d'être le plus souvent des figures peu reluisantes, du pornographe de *L'avalée des avalés* au poète interné de *Dévadé*, artistes ratés²³, marginaux ou dépravés. Une obsession de la littérature caractérise en effet l'ensemble des créations de Réjean Ducharme, même si, à partir de la deuxième « vague » des romans, en d'autres termes, après ce que l'on pourrait qualifier de « passage médiatique » (correspondant aux écritures pour le théâtre, le cinéma, la chanson et à la création picturale), le traitement réservé à la littérature paraît moins violent, les derniers romans – comme les dernières pièces d'ailleurs – témoignant d'accommodements bien éloignés des fracas des premiers textes. Ce que proposent les textes de Réjean Ducharme, surtout à compter des années 1970, c'est en somme une forme de compagnonnage²⁴ avec les autres auteurs et leurs écrits, une sorte de filiation conviviale, amicale, loin de toute révérence ou de tout respect paralysant.

²¹ Toujours dans *Le nez qui voque*, Mille Milles insiste sur le côté dérisoire de la lecture et futile, parlant de « ceux qui lisent parce qu'ils trouvent cela bon » ou ceux pour qui lire « est un devoir ». Voir *NQV*, p. 57.

²² Prenant à contrepied les clichés entourant l'acte de lecture et posant en même temps la question de l'utilité de la littérature, Mille Milles écrira : « C'est beau, un livre. Cela a grand air. Qui a dit qu'il faut lire les livres qu'on achète ? Un livre, c'est fait pour être regardé. » Voir *NQV*, p. 126.

²³ Comme l'explique Johnny, le narrateur de *Gros mots*, « [i]l [Walter] me fait plutôt l'effet d'un de ces imposteurs comme on en voit parmi les poètes. Un peu trop artistes à leur propre goût, exclus, ils se déguisent en pauvres types, ils font comme les autres. On leur réfléchit le personnage et ils se ramassent complètement piégés dedans. Ils n'en sortent plus. Ils ne peuvent plus... ». Voir *GM*, p. 140.

²⁴ C'est là une formule heureuse et une hypothèse critique à laquelle nous souscrivons proposée par Élisabeth Haghebaert. Voir Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme. Une marginalité paradoxale*, op. cit.

Récurrence des thèmes²⁵ et des motifs²⁶

Un autre constat frappant qui ressort de l'étude du théâtre de Réjean Ducharme, c'est bien la grande cohérence thématique, onomastique et poétique qui caractérise l'ensemble de son œuvre, tant les échos que l'on retrouve d'un texte à l'autre, d'un genre à l'autre, sont nombreux. Comme nous l'avons signalé au cours de notre travail, on retrouve dans la production dramatique une constance et une cohérence eu égard au reste de l'œuvre : le traitement de la question intertextuelle des deux pièces parodiques rappelle ainsi celui des romans de la « première vague », de *L'avalée des avalés* à *L'océantume*, en passant par *Le nez qui voque* ou *Les enfantômes*. De même, les personnages et l'univers d'*Ines Pérée et Inat Tendu* évoquent ceux des premiers romans, tandis que *HA ha !...* présente un resserrement de la fable, une exploration de la sphère intimiste et du quotidien qui annonce l'ancrage réaliste thématique et onomastique amorcé dans les derniers romans. L'évolution des titres rend d'ailleurs bien compte de ce recours au réalisme et à la vraisemblance effectué par l'écrivain à compter du début des années 1970, puisque l'on assiste à une simplification et à une vraisemblance inédite jusque-là.

²⁵ Pour la critique thématique, le thème est

un principe concret d'organisation, un schème [...] autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde. L'essentiel en lui, c'est cette « parenté secrète » dont parle Mallarmé, cette identité cachée qu'il s'agira de déceler sous les enveloppes les plus diverses [...]. Les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent pouvoir nous livrer la clef de son organisation, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence visible, exceptionnelle. La répétition, ici comme ailleurs, signale l'obsession. »

Voir Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, cité par Michel Collot dans « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, n° 47, 1988, p. 80.

²⁶ Les motifs, quant à eux, constituent des « unités figuratives transphrastiques, constituées en blocs figés, des sortes d'invariants susceptibles d'émigrer, soit dans des récits différents d'un univers culturel donné, soit même au-delà d'une aire culturelle, tout en persistant, malgré les changements de contexte et de significations fonctionnelles secondaires que les environnements narratifs peuvent leur conférer. » Voir Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtès, « Motif », *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1969, p. 238.

Malgré les avenues génériques et médiatiques empruntées, l'œuvre de Réjean Ducharme, des romans au théâtre, en passant par les scénarios de film, présente une récurrence de motifs et de thèmes qui la structurent et en constituent la spécificité. Bien entendu, nous avons suffisamment commenté ce thème pour ne pas y revenir plus en détails, mais l'enfance indomptée, aussi violente que joueuse, rêveuse, pure et sans compromis, marque tous les textes de Réjean Ducharme, que ce soit par le biais de personnages enfants ou d'adultes jouant aux enfants. Également, la difficulté de la relation à l'autre où le désir devient quasi obsessionnel, témoignant de rapports de force entre les personnages, permet à l'écrivain d'insister sur les ressorts psychologiques des personnages plus que sur l'action, qui reste peu marquée, des romans au théâtre en passant par les scénarios de film. La figure du couple, fraternel et flirtant le plus souvent avec l'inceste – de Johnny et Exa à Bérénice et Christian en passant par Ines et Inat, Roger et Mimi, Sophie et Bernard, ou Michelle et Ti-Guy (dans *Les bons débarras*)... –, revient comme un leitmotiv dans toute l'œuvre, au même titre que les figures maternelles souvent peu flatteuses (de Chamomor à Ina Ssouvie, sans oublier Isalaide, Marie-Louise, la mère adoptive de Johnny ou la Patronne de *Dévadé*).

Dépassant les frontières des genres, les figures de « rada », à partir des *Enfantômes*, puisque les personnages ne sont plus des enfants mais sont devenus des adultes, marginaux, le plus souvent oisifs et velléitaires, se complaisant dans le nihilisme et dans l'excès (alcool, drogue...), jonchent non seulement les romans, mais aussi les textes de théâtre et les scénarios. Boire permet, semble-t-il, d'oublier le quotidien, sa banalité, ses lourdeurs et ses aigreurs : comme le rappelle Élisabeth Nardout-Lafarge, les personnages « boivent pour faire le vide et y sombrer²⁷ ». Le recours à des substances psychotropes reste une occupation essentiellement masculine, que l'on songe à Bottom ou Vincent, dans les romans; à Ti-Guy dans les *Bons débarras*, au père de Marie dans les *Bons souvenirs*, à Bernard, dans *HA ha !...*, à Rodrigue dans *Le Cid maghané*, ou à Rigaud dans *Le marquis qui perdit*. Le plus souvent, ces conduites viennent pallier le désir de la femme ou celui d'être aimé

²⁷ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, op. cit., p. 236.

(Mimi, comme Ines et Inat, par exemple, boivent par mimétisme). Les univers représentés évoquent surtout l'exclusion, la marginalité, de l'île de Bérénice au « steamer » de Iode en passant par l'appartement vide des Ferron, le bateau de Colombe Colomb, l'errance d'Ines et Inat ou l'appartement de Roger et Sophie, véritable refuge pour Bernard et Mimi.

D'un genre à l'autre, on retrouve également des échos onomastiques qui éclairent une autotextualité, puisque les mêmes noms reviennent d'une pratique à l'autre. Le Roger de *HA ha !...* détient le même nom que l'éditeur et amant de La Toune dans *L'hiver de force* ; la Lucie de Roger, ex-compagne fantasmée (puisqu'on apprend qu'ils n'ont pas eu d'enfants, comme Roger le prétend), n'est pas sans rappeler la sœur de Julien, sorte de compagne enfantine sublimée et inaccessible (dans *Dévadé*). Mimi-Mamie des *Enfantômes* évoque la Mimi de *HA ha !...*, bien sûr, mais également Midi (d'ailleurs appelée d'abord « Mamie »), dans *Les meilleurs amis ou le temps du midi*. De nombreux noms sont aussi fondés sur le préfixe privatif « in- » : comme le rappelle Diane Pavlovic, « depuis Ina et Inachos dans *L'océantume* jusqu'aux Ines Pérée et Inat Tendu du théâtre, le « In- » initial établit le préfixe privatif comme constituante de plus d'un personnage²⁸ », au même titre que les chiffres (Ina Ssouvie 38 et 39 ; les chats Mauriac I et II, Mille Milles et Vincent) ou la répétition des mêmes consonnes initiales (Dick Dong, Blasey Blasey, Mille Milles...) qui reviennent comme autant d'éléments clés de l'onomastique ducharmienne.

Non seulement les prénoms se ressemblent, mais les activités des différents personnages de l'œuvre semblent également proches à bien des égards : Roger est concierge du bloc-appartements de Bernard, comme Johnny dans *Gros mots*, de la même façon que Bottom, à la fin de *Dévadé*, devient plongeur dans un restaurant, comme Mille Milles dans *Le nez qui voque...* Les personnages présentent d'ailleurs, rappelons-le, des situations socioprofessionnelles souvent peu favorables, que l'on songe à Bottom, à Bernard, qui ne travaille pas vraiment, ou à Michelle des *Bons*

²⁸ Diane Pavlovic, « Le nom blason chez Réjean Ducharme », art. cit., p. 75.

débarras – qui coupe du bois pour les riches Montréalais –, pour ne citer que ces exemples. Du rapport problématique au corps au triangle du désir en passant par l'absence des figures paternelles, ce sont autant de thématiques et de motifs structurants qui répètent en définitive des schémas types rappelant la signature de l'auteur par la spécificité poétique. La voiture, le téléphone, la télévision, la neige et la ville, pour ne citer que ces motifs, constituent les pièces récurrentes d'un puzzle qui s'est dispersé dans plusieurs genres et dans divers supports. On est toutefois en droit de poser la question des limites de ce ressassement, la répétitivité pouvant expliquer en partie l'épuisement de la matière (malgré les expérimentations de manières), puisque l'écrivain finira par ne plus écrire du tout (depuis 1999).

Effets de généricité

Comme nous avons pu le constater, tout au long de cette étude, la question générique est revendiquée par Réjean Ducharme dans un jeu d'échos entre les genres et les pratiques (roman dans le théâtre, théâtre dans le roman, cinéma au théâtre, théâtre au cinéma, cinéma dans le roman, etc.). Le genre est toujours à priori une construction réceptive et donc forcément subjective : c'est, semble-t-il, la vision de la question de cet écrivain proposant inlassablement des mélanges hétérogènes et variés de discours, de genres et de références de toutes sortes. De prime abord, notons que sa prose, qu'elle soit romanesque, théâtrale ou scénaristique, est constamment taradée par la poésie, que ce soit par l'importance accordée au signifiant comme au rythme, et à la forme en général.

La poésie constitue bien le seul genre auquel l'écrivain ne se soit pas frotté, même s'il propose de nombreux passages versifiés, et c'est paradoxalement peut-être le genre le plus convoqué dans l'ensemble de son œuvre. Il s'agit du seul genre non expérimenté par l'écrivain, mais qui figure *in absentia* dans l'œuvre, tout se passant comme si c'était l'éthos poétique que refusait l'écrivain, comme s'il refusait en

somme « la posture inspirée, oraculaire, sacrale, construite par une longue tradition²⁹ ». Des romans au théâtre en passant par le cinéma, le fantasme de la poésie règne sur la totalité des créations de Réjean Ducharme (notamment par le biais de personnages-poètes, ou de nombreuses allusions et citations, au théâtre comme dans les romans).

La poésie est un genre à la fois fantasmé et subverti (nous avons évoqué le traitement de la figure du poète et son évolution au fur et à mesure des romans). La tentation de la poésie figure en filigrane de toute l'œuvre, et ce, quel que soit le genre adopté, mais la poésie n'advient jamais. Posée de façon quasi explicite, la question de la poésie revient notamment dans les effets de rythme³⁰ (relatifs à la prosodie en littérature), les innombrables passages versifiés que chaque texte contient, sans compter les effets obtenus par les procédés allitératifs et assonantiques et les multiples jeux sur le signifiant (les rapprochements reposant sur des proximités sonores ou visuelles plus que sémantiques), etc. Peut-être que cette absence – paradoxalement omniprésente – de la poésie tient à ce qu'elle ne représente pas le monde mais l'exprime, restant en cela totalement tributaire du langage et donc doublement arbitraire. En outre, cette poésie naît à partir du banal et du quotidien et « se fait jour là où on ne l'attend pas, non pas dans la fange ou l'ordure, comme le découvre le héros moderne depuis Baudelaire, mais dans le plus-que-familier, dans l'insignifiance, dans la superficialité du monde³¹. »

D'autres références marquées à des genres ou des sous-catégories génériques sont à trouver dans l'ensemble des créations de Réjean Ducharme, que l'on songe au conte, dans *Ines Pérée et Inat Tendu* notamment, avec des citations de Perreault, pour

²⁹ Catherine Soulier, « Des *Tablettes de buis* à la table de cuisine : la note, élément de perturbation générique », dans Catherine Soulier et Renée Ventresque (dir.), *Question de genre*, Montpellier, Presses de l'Université Paul-Valéry Montpellier III, coll. « Poétiques de la modernité », 2003, p. 216.

³⁰ Jacqueline Viswanathan insiste par exemple sur le « rythme » et la « force poétique » des dialogues des scénarios de film (voir « Ducharme scénariste », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, *op. cit.*, p. 80.

³¹ Michel Biron, *L'absence du maître*, *op. cit.*, p. 275.

leur part explicites, et des allusions au conte merveilleux³² que l'on peut retrouver dans la rencontre des protagonistes avec un personnage haut en couleurs³³. Dans *L'océantume*, on a à faire à un conte revisité, détourné. En effet, le temps de la fiction est celui du roman et non celui du conte : la narratrice raconte les faits dans le présent de la narration et de l'intrigue, quand elle devrait raconter des faits au passé et se trouver dans un présent bien séparé de la diégèse. Contrairement au conte traditionnel où la narration est objective et le narrateur bien distinct de l'histoire qu'il raconte, chez Réjean Ducharme, le personnage-narrateur prend toute la place dans l'intrigue et ne nous livre que ses sentiments, en toute subjectivité. On est bien loin du ton objectif et factuel du conteur. Notons également que la longueur de ce texte ducharmien contraste avec la brièveté traditionnelle du conte et flirte ainsi avec celle du roman. De plus, c'est l'action qui caractérise conventionnellement le conte ; or, chez Réjean Ducharme, l'action semble remplacée par les commentaires du personnage-narrateur qui nous fait part de ses émotions, de ses sentiments, de ses cris d'amour comme de haine : là encore, on est davantage du côté du roman³⁴ ! Les personnages sont tout sauf monolithiques et s'attardent sur leurs sentiments plus qu'ils ne posent d'actions.

Les romans de Réjean Ducharme comportent en outre une dimension théâtrale forte, que ce soit au travers des nombreux dialogues dont ils regorgent, ou par la force des individualités qui y sont dépeintes, les personnages romanesques paraissant souvent sortis tout droit d'une pièce de théâtre, en plus de proposer de nombreuses allusions au genre dramatique. Dans *L'océantume*, Iode Ssouvie s'indigne : « Qu'elle aille au théâtre si elle veut entendre des cris, se rincer l'œil, jouir pour presque rien de

³² Lorraine Pintal définit d'ailleurs la pièce comme « un conte pour enfants pervers ». Voir « Ducharme au théâtre. Table ronde animée par Gilbert David », dans Marie-Andrée Beudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Présences de Ducharme, op. cit.*, p. 259.

³³ Jacques Nolin remarque ainsi que « [c]hacun des trois "sakes", dominé par une figure principale, relate comme dans un conte merveilleux, la rencontre des héros avec chacun des personnages farfelus de cet univers [...] ». Voir Jacques Nolin, « *INES PÉRÉE ET INAT TENDU* », art. cit., p. B 2.

³⁴ Nous renvoyons ici le lecteur au travail de Franca Marcato-Falzoni qui étudie les rapports entretenus par les trois premiers romans de Réjean Ducharme avec le conte et le genre romanesque dans un essai intitulé *Du mythe au roman. Une trilogie ducharmienne* (publié chez VLB éditeur en 1992).

l'âme des autres³⁵ ! » Bérénice, dans *L'avalée des avalés*, relate son expérimentation de l'art dramatique : « Nous faisons du théâtre grec dans la chapelle. Livret en main, on se lançait à la figure les répliques centenaires et centenaires d'une comédie de je ne sais plus qui, quelque Aristophane, quelque Térence³⁶. »

Mille Milles, dans *Le nez qui voque*, estime que c'est « un tour de force que d'avoir lu Hegel, Kierkegaard ou Racine. [...] Quand ils veulent faire mousser Racine, ils parlent de sa Phèdre en disant qu'elle était passionnée, qu'elle était presque aussi passionnée que les femmes passionnées de la littérature pornographique contemporaine. Ils vont jusqu'à invoquer des possibilités d'inceste, d'insecte³⁷ », proposant une comparaison de la littérature avec la pornographie des plus insolites. Dans *La fille de Christophe Colomb* – dont l'écriture pourrait être contemporaine de celle des pièces de théâtre –, la section 124 prend littéralement l'apparence d'une diatribe versifiée contre le théâtre :

Le théâtre m'écoeure encore plus que le trombone.
Bande de crieux ! Bande d'écorcheurs d'oreilles !
Ça crie comme s'il n'y avait pas de microphones !
Ignorons tout ce qui fut inventé après Corneille !

Et puis ça prononce ! Tenons-nous bien !
Ça vous prononce ça d'un bord à l'autre de la tête
Sans le moindre effort, comme rien.
« Il faut que tout le monde entende, saperlipopette ! »

Me hurlait justement hier un précieusement nippé.
« Ce n'est pas moi qui l'ai, ton soutien-gorge ! C'est Oreste ! »
Le sens du théâtre, c'est le cri ! Gang de constipés !
Et ce n'est rien à côté de ce qu'ils font comme gestes !

Et ça vous prend des airs ! C'est de l'art !
Et l'art, ce n'est pas rien ! Bande de sacs à actes !
Des grands airs flancs-mous avec des manières de bûcherons !

Pardon ! Que je passe ! Je sors de la cuisse, moi !
Regarde comme je parle ! Quelle extrême onction !
Imagine quand j'ajoute un peu de force à ça !
Ils peuvent rapporter leurs haut-parleurs, les polissons !

³⁵ *O*, p. 28.

³⁶ *AA*, p. 100-101.

³⁷ *NQV*, p. 57-58.

De l'art ? Pouah ! Des grands poudres sans barrage
Et des petites rimmels avec de la nicotine plein les doigts !
Vous savez, moi, j'entre dans la peau de mon personnage !
Tu devrais y rester ! Palmolive ! Camay ! Fausse joie³⁸ !

Un travail plus approfondi portant sur les rapports entretenus entre les genres, les pratiques et les médias, dans chaque genre expérimenté par Réjean Ducharme, pourrait d'ailleurs être effectué qui recenserait de façon exhaustive les interférences et les effets de généricité, que ce soit les allusions au cinéma dans le théâtre ou, plus nombreuses encore, dans les romans, les allusions à la chanson au théâtre, dans les romans ou les scénarios de film.

La célébration du mélange

« Quelle sorte de littérature fais-je, Elphège³⁹ ? » Cette question, que l'on doit à Mille Milles, le narrateur du *Nez qui voque*, auteur d'un « journal » aux accents poétiques taraudés par le romanesque (comme l'indique la mention générique figurant sur la page de titre du roman, du moins dans la première édition de la collection blanche de Gallimard), annonce tant la prépondérance de la représentation de la littérature, que nous avons commentée à la suite de nombreux critiques, que l'importance accordée au genre par l'écrivain dans son œuvre. Tant il est vrai que Réjean Ducharme réinvente et réinvestit les genres, en modifie les délimitations, les sort de leur contexte, de leurs usages traditionnels, créant de nouvelles contraintes à la fois scripturaires et réceptives (nous l'avons vu, l'investissement qui caractérise ses textes dialogiques, au théâtre, imposent des contraintes au lecteur et au praticien de la scène).

Jouant sur les infinies possibilités que confèrent ces déplacements de contraintes, son œuvre sort ainsi du cloisonnement des usages littéraires et artistiques et n'en devient que plus vivante et vibrante. Perpétuellement en quête de nouveaux sens,

³⁸ *FCC*, p. 154-155.

³⁹ *NQV*, p. 162.

de nouvelles associations, l'écriture de Réjean Ducharme, dont témoignent les divers avant-textes, met littéralement en scène la littérature, les arts mais aussi les médias, et en propose des rencontres insolites et inédites. Car les textes de l'écrivain – comme de nombreux textes contemporains d'ailleurs – mettent en scène non seulement les genres, canoniques ou non, mais également des pratiques artistiques et médiatiques, dans l'espace même du littéraire. Ses textes permettent ainsi, par le recours à d'autres arts et d'autres formes, d'ouvrir le questionnement générique à des réflexions plus générales sur les pratiques artistiques.

Ces effets d'interférences et de croisements entre les pratiques artistiques et les genres dans les textes contemporains ont été commentés par Antoine Compagnon, qui rappelle que la modernité a pu être synonyme de « transgression des frontières génériques et même des arts⁴⁰ ». Le genre, de même que les arts en général, perd chez l'écrivain québécois de sa valeur normative et hiérarchisante – d'autant qu'il s'agit, nous l'avons évoqué à plus d'une reprise, d'une esthétique du refus de la hiérarchie et de la structure⁴¹ – pour devenir un répertoire de possibles, un véritable espace de jeu. Jean-Marie Schaeffer affirme qu'il y a genericité « dès que la confrontation d'un texte à son contexte littéraire [...] fait subir en filigrane cette sorte de trame qui lie ensemble une classe textuelle et par rapport à laquelle le texte en question s'écrit⁴² [...] ». Cela revient à dire que le texte fonctionne soit par répétition de son genre, soit par distance (allant du simple écart à la plus profonde transformation). Dans le cas des textes ducharmiens, du théâtre au scénario en passant par le roman, on assiste à une mise à distance des catégories génériques, à différents degrés, mais cette mise à distance est toujours le signe d'un refus. Ce refus, qui semble avant tout celui de la classification, propre à Réjean Ducharme (mais également à d'autres écrivains), est à lire comme la manifestation d'une posture esthétique que l'on retrouve,

⁴⁰ Antoine Compagnon, « Avant-propos », dans Merete Stistrup et Marie-Odile Thirouin (dir.), *Frontières des genres. Migrations, transferts, transgressions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, p. 30.

⁴¹ Élisabeth Nardout-Lafarge et Michel Biron l'ont bien montré pour Réjean Ducharme, dans leurs essais respectifs, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, op. cit., pour Élisabeth Nardout-Lafarge et *L'absence du maître*, op. cit., pour Michel Biron.

⁴² Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », dans Gérard Genette et al., *Théorie des genres*, op. cit., p. 204.

sur le plan textuel, dans la multiplication des possibles génériques, discursifs et médiatiques.

Robert Dion et ses collaborateurs ont à ce propos avancé que ces pratiques se situaient moins du côté de l'anarchie que de la coexistence pacifique des genres et des arts :

L'utilisation de tous les moyens possibles puisés au réservoir, ou au répertoire, des cultures antérieures en vue d'une appropriation du sens aboutit au constat qu'il n'y a pas « perte du sens », mais plutôt recherche d'autres combinaisons, pour parvenir à plus de précision, à plus d'authenticité et à un partage – plus démocratique ? – des effets de sens, comme en témoignent, par exemple, les diverses manœuvres de contestation menées pour s'affranchir (du théâtre, de l'imitation, des codes, de la temporalité et de l'espace, du genre lui-même, etc.⁴³) [...]

À cette vision pour le moins optimiste, nous pourrions opposer une position davantage nuancée : si l'apologie du mélange peut être libératrice, elle peut également être le signe d'une perte de repères. Ainsi, les œuvres contemporaines en général, et celle de Réjean Ducharme en particulier, semblent osciller constamment entre la célébration créatrice de la combinatoire et la perte de sens qui peut en résulter.

Si le genre consiste en un ensemble de prescriptions⁴⁴ figées par l'histoire et la critique (engageant donc forcément une instance réceptive), il relève de pratiques socialement et culturellement marquées. Par « la thèse commune que la grande œuvre crée son propre genre, il ne faut pas entendre qu'elle rend caduque la notion de genre, mais qu'elle recrée son genre par la lignée de réécritures qu'elle ouvre et les transformations irréversibles qu'elle lui impose ainsi⁴⁵. » Les textes modernes, comme ceux de Réjean Ducharme, du théâtre au roman, indiquent en tout cas un dépassement

⁴³ Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, « Introduction. La dynamique des genres », dans René Audet *et al.* (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁴ « [D]ès que du genre s'annonce, il faut respecter une norme, il ne faut pas franchir une ligne limitrophe, il ne faut pas risquer l'impureté, l'anomalie, la monstruosité », d'affirmer Jacques Derrida. Voir Jacques Derrida, « La loi du genre », *Parages*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1986, p. 253.

⁴⁵ François Rastier, *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 2001, p. 262.

de l'idée d'un « genre chimiquement pur, sans mélange⁴⁶ ». L'idée de fusion et d'hybridité se voit notamment matérialisée, chez l'écrivain québécois, dans des mentions génériques paratextuelles qui se voient d'ailleurs parfois remises en cause par la nature des textes : *La fille de Christophe Colomb* est présenté par exemple comme un « roman », alors qu'il s'agit en réalité d'un long poème en alexandrins, comme l'indiquent les rimes finales ou la disposition paginale en quatrains. *Le nez qui voque*, identifié lui aussi dans l'espace paratextuel comme un roman, flirte néanmoins avec la poésie autant qu'avec le journal intime. Il semble s'agir par là de remettre en cause les cloisons et les définitions univoques des genres traditionnels, ce que le recours à des écritures considérées comme moins volontiers littéraires, ou appartenant du moins à une littérature moins canonique, tels que le scénario de film ou la chanson, au même titre que la référence à ces pratiques, dans les genres traditionnels (du roman et du théâtre), vient souligner.

Chez Réjean Ducharme, l'originalité ne semble pouvoir advenir qu'en prenant en compte, même en les subvertissant, l'ensemble des traditions (littéraires, publicitaires, télévisuelles, artistiques, etc.), dans une sorte de cohabitation – même peu pacifiste – du neuf et de l'ancien. L'écrivain, semble-t-il, pourrait adhérer à cette remarque critique : « [l]e genre ne doit pas être une manière d'écrire, une norme, un choix surplombant l'écriture mais le libre jeu des différences irréductibles dans la friction des hétérogènes⁴⁷ ». Bien plus qu'un refus du genre, il s'agit plutôt chez Réjean Ducharme d'un questionnement porteur de sens et de créativité, inscrit au cœur de chaque texte et de chaque écriture pratiquée, où l'on assiste à un renouvellement du genre et de la question générique entendue comme fonction textuelle, et comme possible sémantique et créatif. L'écriture essaie de faire siens les cadres et les normes de chaque genre, déjouant et subvertissant le plus souvent les contraintes pour les retourner en puissances créatrices. Réjean Ducharme considère moins le genre

⁴⁶ Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat, « Avant-propos », dans Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 6

⁴⁷ Dominique Vaugeois, « Conditions et fonctionnement de l'hétérogénéité générique dans *Henri Matisse, roman* », dans Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, *ibid.*, p. 45.

comme une « limite⁴⁸ » que comme un réservoir de possibles, une avenue nouvelle (d'un point de vue formel, pragmatique, etc.) pour la création. Nous l'avons relevé, ce dernier introduit des écarts entre ses œuvres et leurs désignations et attaque ainsi de front la question du genre et de la rhétorique en général. Ce que l'écrivain québécois semble réfuter en s'attaquant aux genres comme aux classifications de toutes sortes, c'est leur caractère prescriptif, développé d'ailleurs par la critique plus que par les écrivains eux-mêmes.

L'écrivain semble vouloir inquiéter les normes établies, non au profit de la pureté de l'Art pour l'Art, mais davantage pour déranger, pour ne pas convenir aux attentes, pour surprendre, susciter le questionnement. L'artiste, comme le lecteur ou le spectateur, doit se confronter au doute permanent, parfois jusqu'à la limite de l'anéantissement ou de l'épuisement (pour l'écrivain et son œuvre), parfois jusqu'à l'incompréhension (pour le récepteur). Simultanément, il semble aussi que Réjean Ducharme récuse le postulat romantique du génie et le culte de l'originalité qui a pu en découler, sachant bien que tout a déjà été dit et proposant une œuvre oscillant continuellement entre création et destruction, naissance et avortement (ce dont témoignent, nous l'avons noté, les brouillons de ses différents textes de façon saisissante). Cependant, il nous faut tenir compte de l'évolution du traitement de la problématique générique que nous lisons, avec Jacqueline Viswanathan, comme un « éloignement [progressif] de la parole⁴⁹ », puisque comme nous avons pu le constater pour le théâtre, le dernier texte dramatique, contrairement aux trois premiers, remet en cause le genre dramatique lui-même et non plus de simples modèles. Il en va de même pour le roman où les derniers textes, qui se complexifient sensiblement en termes de voix narratives notamment, posent la question des limites du genre romanesque.

⁴⁸ « Dès qu'on entend le mot “genre”, dès qu'il paraît, dès qu'on tente de le penser, une limite se dessine. Et quand une limite vient à s'assigner, la norme et l'interdit ne se font pas attendre : “il faut”, “il ne faut pas”, dit le “genre”, le mot “genre”, la figure, la voix ou la loi du genre », dira encore Jacques Derrida. Voir Jacques Derrida, « La loi du genre », *Parages, op. cit.*, p. 252.

⁴⁹ Jacqueline Viswanathan, « Ducharme scénariste », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme, op. cit.*, p. 96.

Tout se passe en effet comme si Réjean Ducharme, en transitant par ces différentes écritures, tentait de surmonter l'impasse de l'incommunicabilité du langage (thématique récurrente de toute l'œuvre), par le truchement de l'image et du son qui biaiserait ainsi la tricherie des mots. Cet éloignement, qu'appuie de façon éloquente le recours de l'écrivain à la création picturale, aboutira au tarissement de la production scripturaire, non seulement dramatique mais aussi scénarique et romanesque. Il faut néanmoins interroger en premier lieu le tarissement de la source dramatique et scénarique puisque, après quatorze années de silence romanesque (de 1976 à 1990) correspondant peu ou prou aux années d'écriture pour le théâtre et pour le cinéma, l'écrivain reviendra au roman, comme si la sortie des mots qu'il opère d'ailleurs à la même période (et sous un autre nom⁵⁰), par la pratique de la création picturale, n'avait pas été complètement possible.

Nous pouvons ainsi nous demander en quoi cette traversée médiatique a pu influencer et modifier en profondeur l'écriture de l'écrivain québécois et son rapport à la littérature et à l'écriture : que s'est-il passé qui l'ait fait délaisser la plume pour ses propres mains, l'écriture pour la création picturale ? Tout apparaît comme si ce transit par des formes scripturaires aux enjeux pragmatiques divers constituait en réalité pour ce dernier une quête d'un moyen d'expression plus approprié. Comme d'autres écrivains, que l'on songe à Jacques Brault, passé de la poésie à l'essai ou à André Major, d'abord poète puis romancier, Réjean Ducharme a non seulement prêté sa plume à des genres et des pratiques très diverses, mais a aussi finalement opéré une sortie des mots, qui était peut-être aussi une sortie de la littérature. Quoi qu'il en soit, à étudier la pratique des genres dans l'œuvre ducharmienne de façon plus poussée, on peut se demander si cette pratique singulière des genres ne constitue pas aussi une façon de sauver la signature. Si tel est le cas, la variation et l'exploration génériques seraient moins une dispersion qu'une réitération poétique puisque, nous l'avons vu, quels que soient les choix scripturaires de l'écrivain, une profonde cohérence apparaît.

⁵⁰ Son pseudonyme, on ne peut plus ducharmien, puisqu'il repose, comme de nombreux titres, sur un jeu sémantique des plus féconds, est Roch Plante, comme nous l'indiquions précédemment.

En outre, ce rapport à l'écriture, à travers la pratique des genres, est avant tout un rapport à la littérature et donc, à fortiori, à la lecture : on rejoint, sur ce point, les nombreux critiques⁵¹ qui se sont attachés à mettre en lumière la place de la lecture dans l'œuvre de Réjean Ducharme. Car la dimension générique participe elle aussi de l'esthétique de la réception puisque la question du genre implique autant l'auteur du texte, qui se positionne dans la littérature en proposant son propre rapport au genre (et donc à l'écriture comme à la lecture⁵²), que son lecteur, dont l'acte de lecture commence d'ailleurs généralement par l'assimilation de la mention générique qui orientera dès lors l'ensemble de l'acte lectoral. Cette pratique du genre que l'œuvre ducharmienne révèle nous paraît également une manière de penser le genre et, au-delà, les notions de texte, d'écriture, d'œuvre et, par extension, de littérature.

Dans cette esthétique du tout-est-possible, comme l'illustrent les multiples recours à des champs artistiques divers, nous pensons que réside une véritable signature ducharmienne. Si Réjean Ducharme semble rejeter toute idée de somme et d'œuvre canonisable – ce dont témoignent les allusions, les clins d'œil autant que les réécritures parodiques qui jalonnent l'ensemble de ses textes –, il n'en fait pas moins œuvre, « par l'extrême cohérence qui lie entre elles toutes ses productions, romans,

⁵¹ Voir note 16, p. 265.

⁵² Chez Réjean Ducharme, ce rapprochement entre écriture et lecture paraît d'autant plus pertinent que, comme l'ont d'ailleurs montré nombre de ses lecteurs critiques, l'écrivain puise allègrement des références, des citations, des passages d'autres textes littéraires (ou non) qu'il mêle et intègre, rarement explicitement, au sein de son propre texte. Julia Kristeva l'a déjà souligné, le rapport sémantique entre lire, écrire et copier est particulièrement éclairant :

Le verbe « lire » avait, pour les Anciens, une signification qui mérite d'être rappelée et mise en valeur en vue d'une compréhension de la pratique littéraire. « Lire » était aussi « ramasser », « cueillir », « épier », « reconnaître les traces », « prendre », « voler ». « Lire » dénote, donc, une participation agressive, une active appropriation de l'autre. « Écrire » serait le « lire » devenu production, industrie : l'écriture-lecture, l'écriture paragrammatique serait l'aspiration vers une agressivité et une participation totale. (« Le plagiat est nécessaire » – Lautréamont.)

Julia Kristeva, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, op. cit., p. 181. Notons que cette référence à Ducasse, si elle semble intéressante pour révéler le caractère parfois violent de l'appropriation du texte de l'Autre, éclaire également un consensus critique : en effet, Réjean Ducharme a souvent été comparé à Lautréamont, dont il s'inspire volontiers, surtout dans ses romans (lire à ce sujet l'article de Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », *Études françaises*, vol. XXVI, n° 1, 1990, p. 87-127).

textes de théâtre, paroles de chansons et collages. S'affirment ainsi non seulement une esthétique spécifique, fondée sur des choix formels, mais aussi une voix singulière, toujours reconnaissable malgré les oscillations qu'elle connaît⁵³. » En définitive, malgré la difficulté rencontrée par l'écrivain d'achever ses textes, la question de la signature et de la cohérence d'une œuvre aussi singulière se pose dans celle de Réjean Ducharme avec une acuité singulière :

Le mot [« œuvre »], honni pendant longtemps par la critique littéraire moderne, a un parfum suranné qui surprend à plus forte raison à propos d'une écriture où rien vraiment ne s'achève. Je n'en vois pas d'autres pourtant pour parler de cet ensemble de textes qui, tout différents qu'ils soient les uns par rapport aux autres, sont reconnaissables entre tous. L'œuvre s'oppose à l'esquisse et le travail qu'elle exige, à la tristesse de l'improvisation ; elle suppose une intensité durable, qui n'est pas seulement du désir, mais de la volonté, de l'obstination, de la nervosité patiente⁵⁴.

⁵³ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, op. cit., p. 26.

⁵⁴ Michel Biron, « La grammaire amoureuse de Ducharme » (2000), dans Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, op. cit., p. 169.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS

CORPUS PRIMAIRE

Théâtre

Le Cid maghané, texte inédit, 99 p., première mise en scène : Festival de Sainte-Agathe, 1968.

Le marquis qui perdit, texte inédit, 110 p., première mise en scène : Place des Arts (Montréal), 1970.

Ines Pérée et Inat Tendu, Montréal, Leméac, coll. « Parti pris », 1976, 127 p.

HA ha !..., Saint-Laurent/Paris, Lacombe/Gallimard, 1982, 108 p.
[*HA ! HA !*, traduction pour l'anglais de David HOMEL, Toronto, Exile Editions, 1986, 94 p.]

CORPUS SECONDAIRE

Romans

L'avalée des avalés, Paris, Gallimard, coll. « Folio » [n° 1393], 1982 [1966], 379 pages.

Le nez qui voque, Paris, Gallimard, coll. « Folio » [n° 2457], 2005 [1967], 333 pages.

L'océantume, Paris, Gallimard, coll. « Folio » [n° 3215], 1999 [1968], 189 pages.

La fille de Christophe Colomb, Paris, Gallimard, 1969, 232 pages.

L'hiver de force, Paris, Gallimard, coll. « Folio » [n° 1622], 2006 [1973], 274 pages.

Les enfantômes, Paris/Montréal, Gallimard/Lacombe, 1976, 283 pages.

Dévadé, Paris, Gallimard, coll. « Folio » [n° 2412], 2005 [1990], 279 pages.

Va savoir, Paris, Gallimard, coll. « Folio » [n° 2875], 1996 [1994], 300 pages.

Gros mots, Paris, Gallimard, coll. « Folio » [n° 3521], 2001 [1999], 357 pages.

Scénarios de films

Scénarios réalisés

Les bons débarras, réalisation : Francis Mankiewicz, scénario : Réjean Ducharme, Les Productions Prisma inc., 1980.

Les beaux souvenirs, réalisation : Francis Mankiewicz, scénario : Réjean Ducharme, Coproduction de Lamy, Spencer et Cie Ltée et Office national du film du Canada, 1981.

Scénarios inédits

Comme tu dis, inédit, non daté [1979?].

Les meilleurs amis ou Le temps du midi, inédit, non daté [1980?].

Le bonheur des autres, inédit, non daté [1986?].

Autres textes de Réjean Ducharme

« Mot de remerciements », discours d'acceptation du prix Gilles-Corbeil de la Fondation Émile-Nelligan, Montréal (27 novembre 1990), dans *Textes en hommage aux lauréats des prix triennaux (1990-2005)*, Montréal, La Fondation Émile-Nelligan, 2005, p. 21-23.

Lettre de Réjean Ducharme à l'éditeur Pierre TISSEYRE, suivie de la réponse de Pierre TISSEYRE, recueillies par Henri TRANQUILLE, *Sept-Jours*, 5 novembre 1966, p. 44.

Préface de Réjean Ducharme à Gérald GODIN, *Ils ne demandaient qu'à brûler. Poèmes (1960-1986)*, édition d'André GERVAIS, Montréal, L'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2001 [1987], p. 7.

Arts visuels

PLANTE, Roch, *Trophoux*, album, collection Forget-Georgesco [textes de Patricia PINK et de Lise GAUVIN], Outremont, Lanctôt, 2004, 167 p.

II. ÉTUDES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE RÉJEAN DUCHARME

Sources bibliographiques sur l'œuvre de Réjean Ducharme

- CANTIN, Pierre, *Réjean Ducharme I. Dossier de presse 1966-1981*, Sherbrooke, Bibliothèque du séminaire de Sherbrooke, 1981.
- CANTIN, Pierre et Claude PELLETIER, *Réjean Ducharme II. Dossier de presse 1967-1987*, Sherbrooke, Bibliothèque du séminaire de Sherbrooke, 1988.
- MANSEAU, Édith, avec la collaboration de Louise BLANCHETTE et Cécile DUMAS, « Bibliographie de Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. VIII, n° 3, printemps 1983, p. 535-567.
- OSTIGUY, Monique, « Le Fonds Réjean Ducharme », dans Marie-Andrée BEAUDET, Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2009, p. 33-46.

Textes généraux sur le théâtre de Réjean Ducharme

- BOUCHER, Marie-Élaine, « L'hyper-théâtralité du personnage dans la dramaturgie de Réjean Ducharme », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2006, 128 p.
- BOUDREAULT, Lolita, « Préhistoire d'un théâtre postdaté », dossier « Pour Réjean Ducharme », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 26, automne 1997, p. 77-94.
- , « Sens et non-sens dans le théâtre de Réjean Ducharme », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1994, 182 p.
- DAVID, Gilbert, « Ducharme au théâtre. Table ronde animée par Gilbert David », dans Marie-Andrée BEAUDET, Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2009, p. 245-281.
- GAUVIN, Lise, « Ducharme l'inédit », *L'Envers du décor*, vol. X, mars 1978, p. 3.
- GIRARD, Gilles, « Du ludique au tragique. Le théâtre ducharmien », dossier « Réjean Ducharme », *Québec français*, n° 52, décembre 1983, p. 44-47.
- 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 de Réjean Ducharme », *Études françaises*, vol. VI, n° 2, 1970, p. 131-157.
- , « Le théâtre de Réjean Ducharme », dans Jean Cléo GODIN et Laurent MAILHOT, *Le théâtre québécois*, Montréal, Hurtubise HMH, 1970, tome I, p. 203-220.
- THÉROUX, Jean-Michel, « Ducharme dans l'espace. Quelques formes entre les corps de texte », dossier « Réjean Ducharme », *Québec français*, n° 163, automne 2011, p. 28-31.
- VIGEANT, Louise, « À quelle heure on meurt ? Le Ducharme de Faucher. Des romans au spectacle : un même univers », *Jeu*, n° 52, 2^e trimestre 1989, p. 36-43.

Sur *Le Cid maghané*

- ANDRÈS, Bernard, « Corneille via Ducharme », *Écrire le Québec. De la contrainte à la contrariété. Essai sur la constitution des lettres*, Montréal, XYZ, coll. « Études et documents », 1990, p. 121-124.
- BÉRUBÉ, Rénald, « *Le Cid* et *Hamlet* : Corneille et Shakespeare lus par Ducharme et Gurik », *Voix et images*, vol. I, n° 1, septembre 1975, p. 35-56.
- DASSYLVA, Martial, « Quand on maghane tout sauf *Le Cid* », *La Presse*, 2 juillet 1968, p. 10, repris dans *Un théâtre en effervescence. Critiques et chroniques (1965-1972)*, Montréal, La Presse, 1975, p. 74-76.
- FISSET, Alexandre, « Pheble/Famlet/Le Seide, suivies de L'univers carnavalesque du *Cid maghané* de Réjean Ducharme sous l'éclairage du modèle bakhtinien », Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2004, 115 p.
- HOMIER-ROY, René, « C'est drôle, maghaner *Le Cid* », *Le Petit Journal*, 14 juillet 1968, p. 30.
- LAMARCHE, Linda, « Aspects parodiques du *Cid maghané* de Réjean Ducharme », Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1987, 141 p.
- VIGEANT, Louise, « Ducharme revisité : *Le Cid maghané* et *L'hiver de force* », *Jeu*, n° 103 (2), 2002, p. 44-50.
- VILLEMURE, Fernand, « *Le Cid maghané* », *Jeu*, n° 5, 1977, p. 117-118.

Sur *Le marquis qui perdit*

- BÉLAIR, Michel, « Est-ce bien le marquis qui perdit ? », *Le Devoir*, 20 janvier 1970, p. 12.
- DASSYLVA, Martial, « L'histoire du Marquis de Montcalm telle que la raconte Réjean Ducharme », *La Presse*, 19 janvier 1970, p. 30-31, repris dans *Un théâtre en effervescence. Critiques et chroniques (1965-1972)*, Montréal, Éditions La Presse, 1975, p. 77.
- D'AUTEUIL, Georges-Henri, « *Le marquis qui perdit* », *Relations*, n° 347, mars 1970, p. 89.
- GODIN, Jean Cléo, « Une idole aux pieds d'argile », *Le Devoir*, 11 octobre 1969, p. 34.
- JAUBERT, Claire, « Du "maghanage" : la re(-)présentation de l'Histoire dans *Le marquis qui perdit* de Réjean Ducharme », dossier « L'Amérique francophone pièce sur pièce : dramaticité innovante et dynamique trans-culturelle », *L'Annuaire théâtral*, n°s 50-51, automne 2011-printemps 2012, p. 103-113.

Sur *Inès Pérée et Inat Tendu*

- DASSYLVA, Martial, « L'amour des calembours lourds... », *La Presse*, 5 août 1968, p. 8, version remaniée de « Ducharme, son génie, ses lubies et ses scorées », *La Presse*, 15 novembre 1976, p. A 12, repris dans *Un théâtre en effervescence. Critiques et chroniques (1965-1972)*, Montréal, La Presse, 1975, p. 71-73.
- DESLOGES, Josianne, « *Inès Pérée Inat Tendu* : comme un feu de Bengale », *Le Soleil*, 22 juillet 2010 (URL : <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/theatre/201007/21/01-4300222-ines-perée-inat-tendue-comme-un-feu-de-bengale.php>).
- , « *Inès Pérée et Inat Tendu* revivent au Théâtre des Fonds de Tiroirs », *Le Soleil*, 20 juillet 2010 (URL : <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/theatre/201007/19/01-4299610-ines-perée-et-inat-tendu-revivent-au-theatre-des-fonds-de-tiroirs.php>).
- GERMAIN, Jean-Claude, « *Inès Pérée et Inat Tendu* : l'envers du *Cid maghané* », *Le Petit Journal*, 18 août 1968, p. 71.
- GRUSLIN, Adrien, « *Inès Pérée et Inat Tendu* », *Le Devoir*, 4 mai 1976, p. 11.
- NOLIN, Jacques, « *INES PÉRÉE ET INAT TENDU* », *Dimanche-Matin*, 26 février 1978, p. B 2.

- , « “Ines Pérée et Inat Tendu” », *Nos Livres*, vol. IX, avril 1978, p. 142.
- SAINT-JACQUES, Denis, « *Ines Pérée et Inat Tendu* de Réjean Ducharme », *Lettres québécoises*, n° 5, 1977, p. 19-21.
- SIAG, Jean, « *Ines Pérée et Inat Tendu* : Inha bituel », *Le Soleil*, 24 février 2012 (URL : <http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201202/24/01-4499334-ines-peree-et-inat-tendu-inha-bituel.php>).
- VIGEANT, Louise, « Le rêve inassouvi : *Ines Pérée et Inat Tendu* », *Jeu*, n° 92 (3), 1999, p. 35-37.
- VILLEMAIRE, Yolande, « Showtime », *Hobo/Québec*, n° 32, janvier-mars 1977, p. 6-7.

Sur HA ha !...

- BIRON, Michel, « *HA ha !...* », *Jeu*, n° 55, juin 1990, p. 145-148.
- BOUCHARD, Jacqueline, « D’une manière ou l’autre, tuer la jeunesse », *Spirale*, n° 194, janvier-février 2004, p. 46-47.
- BOURASSA, André, « Solo et Monologue, *HA ha !...*, Le groupe », *Lettres québécoises*, n° 32, hiver 1982-83, p. 52-54.
- CARDINAL, Jacques, « S’exécuter... ou la transmission du Bedit discours du drône dans *HA ha !...* de Réjean Ducharme », *Protée*, vol. XX, n° 1, hiver 1992, p. 27-37.
- CHASSAY, Jean-François, « Hécatombe », *Spirale*, n° 96, avril 1990, p. 3.
- COMTOIS, Mélissa, « Foire et dérision : “modus vivendi” troublant pour quatre personnages au bord du gouffre », *Jeu*, n° 110, 1^{er} trimestre 2004, p. 43-48.
- DAOUST, Jean-Paul, « *Ah! Ah!...* », *Jeu*, n° 8, 2^e trimestre 1978, p. 134-135.
- DAVID, Gilbert, « Le théâtre de “foire” et de fuite », *Le Devoir*, 3 novembre 1990, p. D 4.
- , « Formes et figures dans un rétroviseur », *Jeu*, n° 47, 2^e trimestre 1988, p. 104-108.
- DIONNE, André, « *AH ah!...* au TNM », *Lettres québécoises*, n° 10, avril 1978, p. 26.
- DUMONT, François et Andrée MERCIER, « Genres du jeu et jeu des genres dans *HA HA !...* de Réjean Ducharme », dans René AUDET *et al.* (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, coll. « Cahiers du CRELIQ », 2001, p. 161-173.

- FORTIER, André, « Meilleure pièce de l'année ? AH AH !... », *Le texte et la scène. Études de pièces québécoises et autres dans le cadre de la saison théâtrale 1977-78 à Montréal*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, coll. « Cahiers du Centre de Recherche en Civilisation Canadienne-Française », 1979, p. 162-170.
- GIRARD, Gilles, « HA ha !... », dans Gilles DORION (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, 1976-1980*, Montréal, Fides, 1994, vol. VI, p. 381-383.
- GRUSLIN, Adrien, « “AH Ah !” de Ducharme. Un début époustouflant, une suite décevante », *Le Devoir*, 16 mars 1978, p. 25.
- , « “AH Ah !” ou le jeu de la dérision », *Le Devoir*, 11 mars 1978, p. 47.
- HUFFMAN, Shawn, « Les nouvelles écritures théâtrales : l'intertextualité, le métissage et la mise en pièces de la fiction », dans Dominique LAFON (dir.), *Le théâtre québécois. 1975-1995*, Saint-Laurent, Fides, 2001, Tome X, p. 73-91 [sur HA ha !..., p. 83-84].
- LEFEBVRE, Paul, « Ha ha !... », *Jeu*, n° 26, 1^{er} trimestre 1983, p. 134-137.
- LEFEBVRE, Pierre, « La caverne de Ducharme », *Les cahiers du théâtre français*, vol. IV, n° 1, septembre 2004, p. 4-5.
- LÉVESQUE, Robert, « AH ah ! de Réjean Ducharme, une des pièces les plus fortes du répertoire québécois », *Le Devoir*, 29 janvier 1990, p. 9.
- , « HA ha !, ou le retour de Ducharme », *Le Devoir*, 26 janvier 1990, p. 16.
- MARCOTTE, Gilles, « Le texte le plus terrifiant jamais écrit au Québec. Signé Réjean Ducharme », *L'Actualité*, vol. VIII, n° 4, avril 1983, p. 118.
- NARBONNE, Jean-Marc, « Le risque de la représentation », *Spirale*, n° 35, juin 1983, p. 16.
- PERRAULT, Pascale, « AH ah !... Que c'est bon ! », *Le Journal de Montréal*, 18 mars 1978, p. 11.
- RONFARD, Jean-Pierre, « Monter Gauvreau, Ducharme, Vézina », *Jeu*, n° 21, 4^e trimestre 1981, p. 87-94.
- , « Ah ah !... me remplit d'orgueil et m'oblige à la modestie », *L'Envers du décor*, vol. X, mars 1978, p. 6.
- TALBOT, Michelle, « Comment on prépare l'immolation d'un nouveau Ducharme sur la scène du TNM », *Dimanche-Matin*, 26 février 1978, p. B 2.
- VAÏS, Michel, « Bloc-notes. Les pris de la critique », *Jeu*, n° 56, 3^e trimestre 1990, p. 217-224.

Travaux critiques sur l'ensemble de l'œuvre

Livres et chapitres de livres

- AMRIT, Hélène, *Les stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Besançon, n° 554, Diffusion des Belles Lettres, 1995, 251 p. [Avant-propos de Claude Duchet].
- BARBÉRIS, Robert, « La critique de la religion dans la littérature québécoise et dans *L'avalée des avalés* », *La fin du mépris*, Montréal, Éditions Parti pris, 1978, p. 154-174.
- BEAUDET, Marie-Andrée, Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, « Introduction », dans Marie-Andrée BEAUDET, Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2009, p. 5-10.
- BEAUDET, Marie-Andrée, « Entre mutinerie et désertion. Lecture des épigraphes de *L'hiver de force* et du *Nez qui voque* comme prises de position exemplaires de l'écrivain périphérique » (2001), dans Élisabeth NARDOUT-LAFARGE et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Québec, Presses de l'Université du Québec/Voix et Images, coll. « De vives voix », 2006, p. 177-186.
- BEAUDOIN, Réjean, « La métaphore de l'île ou la pensée des mots chez Réjean Ducharme », dans Marie-Andrée BEAUDET, Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2009, p. 229-242.
- BELLEAU, André, « Raconter l'écriture et non plus la vie : Godbout, Aquin, Victor-Lévy Beaulieu, Ducharme », *Le romancier fictif*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1980, p. 136-146.
- BIRON, Michel, « La grammaire amoureuse de Réjean Ducharme » (2000), dans Élisabeth NARDOUT-LAFARGE et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Québec, Presses de l'Université du Québec/Voix et Images, coll. « De vives voix », 2006, p. 169-176.
- , « L'écrivain liminaire », dans Jean-Pierre BERTRAND et Lise GAUVIN (dir.), *Littératures mineures en langue majeure*, Bruxelles/Montréal, P.I.E.-Peter Lang/Presses de l'Université de Montréal, 2003, p. 57-67.
- , « Réjean Ducharme : loin du milieu », *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2000, p. 189-306.

- BOUCHER, Jean-Pierre, « Voyez-vous Odile dans crocodile ? », *Instantanés de la condition québécoise. Études de textes*, Montréal/Paris, Hurtubise HMH/Hatier, coll. « Cahiers du Québec »/« Littérature », 1977, p. 179-196.
- BOURBONNAIS, Nicole, « Ducharme et Nelligan : l'intertexte et l'archétype », dans Pierre-Louis VAILLANCOURT (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 167-197.
- CAMBRON, Micheline, « Un roman montréalais à la Ducharme : *L'hiver de force* », *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, p. 161-171.
- CHASSAY, Jean-François, « La tension vers l'absolu total » (1996), dans Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Québec, Presses de l'Université du Québec/Voix et Images, coll. « De vives voix », 2006, p. 143-154.
- , « Amours contrariées » (1995), dans Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Québec, Presses de l'Université du Québec/Voix et Images, coll. « De vives voix », 2006, p. 139-142.
- , « L'apache et le capitaliste. Le poète et ses textes dans les romans montréalais de Réjean Ducharme », dans Madeleine FRÉDÉRIC (dir.), *Actes du séminaire de Bruxelles (septembre-décembre 1991). Montréal, mégapole littéraire*, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, Centre d'Études Canadiennes, 1992, p. 99-116 ; repris sous le titre « L'Apache et le capitaliste. De la télévision à la poésie. Le poète et ses textes dans les romans montréalais de Réjean Ducharme », *L'ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et Littérature », 1995, p. 109-126.
- , « S'enfuir ou s'enfouir : espaces ducharmiens », dans Benoît MELANÇON et Pierre POPOVIC (dir.), *Miscellanées en l'honneur de Gilles Marcotte*, Montréal, Fides, 1995, p. 251-266.
- , *Structures urbaines, structures textuelles : la ville chez Réjean Ducharme*, David Fennario, Yolande Villemaire, Montréal, Université de Montréal, Faculté des Arts et des Sciences, Département d'études françaises, Centre d'études québécoises, coll. « Rapports de recherche », 1, décembre 1986, 57 p.
- CLICHE, Anne-Élaine, « *What's the matter ? (Qu'est-ce que la matière ?)* », dans Marie-Andrée BEAUDET, Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2009, p. 197-213.

- , « Réjean Ducharme : le nom de l’auteur », dans François GALLAYS, Sylvain SIMARD et Robert VIGNEAULT (dir.), *Archives des lettres canadiennes*, tome VIII : « Le roman contemporain au Québec (1960-1985) », Montréal, Fides, 1992, p. 215-237.
 - , *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et Littérature », 1992, 214 p.
- DASSAS, Véronique, « Un silence impossible », dans Marie-Andrée BEAUDET, Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2009, p. 47-53.
- DUFAULT, Roseanna Lewis, « Refusal of the adult world in Rejean Ducharme’s *L’océantume* », *Metaphors of Identity. The Treatment of Childhood in Selected Québécois Novels*, Toronto (Rutherford), Associated University Press, 1991, p. 55-65.
- DUPRIEZ, Bernard, « Ducharme et des ficelles » (1972), dans Élisabeth NARDOUT-LAFARGE et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Québec, Presses de l’Université du Québec/Voix et Images, coll. « De vives voix », 2006, p. 9-24.
- FALARDEAU, Jean-Charles, « L’évolution du héros dans le roman québécois », *Littérature canadienne-française, Conférences J. A. De Sève*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 1969, p. 256-258.
- FINNELL, Susanna, « Jean Rivard comme biblio-texte dans *Les enfantômes* de Réjean Ducharme » (1985), dans Élisabeth NARDOUT-LAFARGE et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Québec, Presses de l’Université du Québec/Voix et Images, coll. « De vives voix », 2006, p. 53-60.
- FRATTA, Carla, « L’altérité juive dans quatre romans québécois », dans Franca MARCATO-FALZONI (dir.), *L’altérité québécoise*, Bologne, CLUEB, 1987, p. 153-172.
- GALLAYS, François, « La réception des romans de Ducharme », dans Pierre-Louis VAILLANCOURT (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 259-294.
- GAUVIN, Lise, « Il faut voir les choses comme elles sont ou un monde sous bénéfice d’inventaire », dans Roch PLANTE *Trophoux*, Montréal, Lanctôt, 2004, p. 15-20.
- , « La place du marché romanesque : le ducharmien », *Langagement. L’écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 167-180.

- GERVAIS, André, « Marche et démarche, œuvres et méta-œuvres de Roch Plante », dans Marie-Andrée BEAUDET, Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2009, p. 309-330.
- GRENIER, Roger, « Éditer Ducharme », dans Marie-Andrée BEAUDET, Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2009, p. 13-32.
- HAGHEBAERT, Élisabeth, *Réjean Ducharme. Une marginalité paradoxale*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2009, 337 p.
- , « Ducharme-Le Clézio : distance et proximité », dans Marie-Andrée BEAUDET, Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2009, p. 69-85.
- , « Une narrativité logodynamique tendance *destroy* : les récents Ducharme », dans René AUDET et Andrée MERCIER (dir.), *La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 203-232.
- , « Géopoétique ducharméenne », dans Janos RIESZ et Véronique PORRA (dir.), *Bayreuther Frankophonie Studien/Études francophones de Bayreuth*, [dossier « Le Québec et l'ailleurs. Aperçus culturels et littéraires », sous la direction de Robert DION], Bremen, Palabres, 2002, vol. V, p. 105-124.
- HAGHEBAERT, Élisabeth et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, « Présentation », dans Élisabeth NARDOUT-LAFARGE et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Québec, Presses de l'Université du Québec/Voix et Images, coll. « De vives voix », 2006, p. 1-8.
- HARGER-GRINLING, Virginia, « Réjean Ducharme », *Alienation in the New Novel of France and Quebec. An examination of the Works of Nathalie Sarraute, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Gérard Bessette, Jean Basile and Réjean Ducharme*, Fredericton, York Press, 1985, p. 37-45, 65-72 et 115-124.
- HOMBOURGER, Juline, « Le grotesque dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme », dans Karin HOLTER et Ingse SKATYUM (dir.), *La francophonie aujourd'hui. Réflexions critiques*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 155-166.
- , « Réjean Ducharme. L'énigmatique signifié », dans Beïda CHIKHI (dir.), *L'écrivain masqué, suivi d'un entretien avec Patrick Chamoiseau*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 187-196.
- HOTTE, Lucie, « Les conventions génériques », *Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2001, p. 115-133.

- HOTTE-PILON, Lucie, « Le jeu des noms dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme » (1992), dans Élisabeth NARDOUT-LAFARGE et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Québec, Presses de l'Université du Québec/Voix et Images, coll. « De vives voix », 2006, p. 79-90.
- IMBERT, Patrick, « Écriture et clichés », dans Pierre-Louis VAILLANCOURT (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 199-216.
- INKEL, Stéphane, « L'arpenteur et la voix. Politique de la dette dans *Dévadé* et *Gros mots* », dans Marie-Andrée BEAUDET, Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2009, p. 165-180.
- JAUBERT, Claire, « Du mot à l'image. Quelques réflexions sur l'écriture cinématographique de Réjean Ducharme », dans Marie-Andrée BEAUDET, Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2009, p. 283-294.
- JOUANNY, Robert, « Un cas d'intertextualité : la mise en abyme des *Hauts de Hurlevent* dans *Les bons débarras* de Mankiewicz et Ducharme », dans Gilles DUPUIS, Carla FRATTA et Manon RIOPEL (dir.), *Littérature et cinéma du Québec, Atti del Convegno di Bologna (18-21 maggio 1995)*, Rome, Bulzoni, 1997, p. 125-136.
- KATTAN, Naïm, « Les jeux de mots », dans Madeleine FRÉDÉRIC et Jacques ALLARD (dir.), *Modernité/Postmodernité du roman contemporain, Actes du Congrès international organisé par le Centre d'études de l'Université libre de Bruxelles*, Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, coll. « Cahiers du Département d'études littéraires », n° 11, 1987, p. 174-183.
- KWATERKO, Jozef, « L'intertexte et le discours essayistique chez Réjean Ducharme », *Le roman québécois et ses (inter)discours. Analyses socio-critiques*, Québec, Nota bene, 1998, p. 65-96.
- , « Ducharme essayiste ou “Sartre maghané” », dans Pierre-Louis VAILLANCOURT (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 147-166.
- LA BOSSIÈRE, Camille R., « Ducharme's Devilish Children », *The Dark Age of Enlightenment. An Essay on Quebec Literature*, Fredericton, York Press, 1980, p. 39-50.
- LACASSE, Serge et Chantal SAVOIE, « “Manche de pelle” : texte, musique et performance », dans Marie-Andrée BEAUDET, Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2009, p. 295-308.

- LAPOINTE, Gilles, « Vénus ou l'écriture anadyomène : le chant des mots perdus chez Rimbaud et Ducharme », dans Marie-Andrée BEAUDET, Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2009, p. 101-127.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, 4^e partie : « Ducharme, le tiers inclus », *Emblèmes d'une littérature. Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2008, p. 233-313.
- LAROCHELLE, Marie-Hélène, « Du sociolecte : étude du blasphème dans les romans de Réjean Ducharme », dans Marie-Andrée BEAUDET, Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2009, p. 147-163.
- , *Poétique de l'invective romanesque*, Montréal, XYZ éditeur, 2008, 223 p.
- LAURENT, Françoise, *L'œuvre romanesque de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1988, 174 p.
- LEDUC-PARK, Renée, *Ducharme, Nietzsche et Dionysos*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des Lettres Québécoises », 1982, 306 p.
- LEPAGE, Yvan G., « Étude statistique et stylistique du vocabulaire de Réjean Ducharme dans *L'hiver de force* », dans Pierre-Louis VAILLANCOURT (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 217-257.
- MCMILLAN, Gilles, *L'ode et le désode. Essai de sociocritique sur Les enfantômes de Réjean Ducharme*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1995, 194 p.
- MAIHOUT, Anouk, « Dire le rien. Ducharme et l'énonciation mystique » (2004), dans Élisabeth NARDOUT-LAFARGE et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Québec, Presses de l'Université du Québec/Voix et Images, coll. « De vives voix », 2006, p. 187-204.
- MAILHOT, Laurent, « Éloge de Réjean Ducharme », dans *Textes en hommage aux lauréats des prix triennaux (1990-2005)*, Montréal, La Fondation Émile-Nelligan, 2005, p. 15-19.
- , « Le roman québécois et ses langages », *Ouvrir le livre. Essais*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1992, p. 115-139.
- MARCATO-FALZONI, Franca, *Du mythe au roman. Une trilogie ducharmienne. Essai*, Traduction de Javier GARCIA MENDEZ, Montréal, VLB, 1992, 264 p.

- MARCOTTE, Gilles, « La *French Connection* », dans Marie-Andrée BEAUDET, Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2009, p. 55-63.
- , « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », *Études françaises*, vol. XXVI, n° 1, 1990, p. 87-127.
 - , « La dialectique de l'ancien et du moderne chez Marie-Claire Blais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme », *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, p. 164-177.
 - , « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *Le roman à l'imparfait*, Montréal, La Presse, 1976, p. 57-92.
 - , « Bras-dessus, bras-dessous. Réjean Ducharme et Colombe Colomb », *Les bonnes rencontres. Chroniques littéraires*, Montréal, Hurtubise HMH, 1971, p. 202-204.
- MEADWELL, Kenneth W., « Perspectives narratives identitaires et ipséité dans *L'Avalée des avalés* », dans Marie-Andrée BEAUDET, Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2009, p. 181-193.
- , « Ludisme et clichés dans *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme » (1989), dans Élisabeth NARDOUT-LAFARGE et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Québec, Presses de l'Université du Québec/Voix et Images, coll. « De vives voix », 2006, p. 71-78.
 - , *L'Avalée des avalés, L'Hiver de force et Les enfantômes de Réjean Ducharme. Une fiction mot à mot et sa littéarité*, Lewiston, E. Mellen Press, 1990, 239 pages.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « Noms et stéréotypes juifs dans *L'avalée des avalés* » (1992), dans Élisabeth NARDOUT-LAFARGE et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Québec, Presses de l'Université du Québec/Voix et Images, coll. « De vives voix », 2006, p. 91-104.
- , *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2001, 308 p.
- PAVLOVIC, Myriane, « L'Affaire Ducharme » (1980), dans Élisabeth NARDOUT-LAFARGE et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Québec, Presses de l'Université du Québec/Voix et Images, coll. « De vives voix », 2006, p. 35-52.

- POULIN, Gabrielle, « La féerie de l'écriture », *Romans du pays, 1968-1979*, Montréal, Bellarmin, 1980, p. 222-229.
- PRZYCHODZEN, Janusz, « La dialectique du paradoxe et du paroxysme dans *Dévadé* de Réjean Ducharme » (1998), dans Élisabeth NARDOUT-LAFARGE et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Québec, Presses de l'Université du Québec/Voix et Images, coll. « De vives voix », 2006, p. 155-168.
- PULS, Rolf, « Ronds, rectangles et légendes », dans Marie-Andrée BEAUDET, Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2009, p. 331-338.
- RANDALL, Marilyn, « Quête de l'auteur, découverte du lecteur : du *Nez qui voque à Gros mots* », dans Marie-Andrée BEAUDET, Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2009, p. 215-227.
- , *Le contexte littéraire. Lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990, 272 p.
- ROY, Paul-Émile, « La révolte de Bérénice », *Études littéraires. Germaine Guèvremont, Réjean Ducharme, Gabrielle Roy*, Montréal, Méridien, 1989, p. 89-132.
- SEYFRID, Brigitte, « Rhétorique et argumentation chez Réjean Ducharme. Les polémiques béréniciennes » (1993), dans Élisabeth NARDOUT-LAFARGE et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Québec, Presses de l'Université du Québec/Voix et Images, coll. « De vives voix », 2006, p. 105-118.
- , *La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des Lettres québécoises », 1999, 270 p.
- SUTHERLAND, Ronald, « Children of the changing wind », *Second Image : comparative Studies in Québec/Canadian Literature*, Toronto, New Press, 1971, p. 88-107.
- THÉRIO, Adrien, « À Réjean Ducharme », *Des choses à dire (Journal littéraire, 1973-1974)*, Montréal, Jumonville, 1975, p. 41-43.

- VAILLANCOURT, Pierre-Louis, « L'offensive Ducharme » (1979), dans Élisabeth NARDOUT-LAFARGE et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Montréal, Presses de l'Université du Québec/Voix et Images, coll. « De vives voix », 2006, p. 25-33.
- , *Réjean Ducharme. De la pie-grièche à l'oiseau-moqueur*, Montréal/Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2000, 252 p.
 - , « Permanence et évolution des formes de l'univers ducharmien », dans Pierre-Louis VAILLANCOURT (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 17-64.
- VALENTI, Jean, « L'épreuve du *Nez qui voque*. Des savoirs partagés au ludisme verbal » (1995), dans Élisabeth NARDOUT-LAFARGE et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Québec, Presses de l'Université du Québec/Voix et Images, coll. « De vives voix », 2006, p. 119-138.
- , *Les Mille Milles et une surprises du lecteur. L'exemple du Nez qui voque*, Montréal, Université du Québec à Montréal, GREL, coll. « Recherches et documents », 1993, 110 p.
- VANASSE, André, « Réjean Ducharme et Victor-Lévy Beaulieu : les mots et les choses », *Le père vaincu, la Méduse et les fils castrés. Psychocritiques d'œuvres québécoises contemporaines*, Montréal, XYZ, coll. « Études et documents », 1990, p. 29-44.
- VAN SCHENDEL, Michel, *Ducharme l'inquiétant*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Conférences J.A. de Sève », 1967, 24 p., repris dans *Rebonds critiques II. Questions de littérature*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1993, p. 260-272.
- VISWANATHAN, Jacqueline, « Ducharme scénariste », dans Pierre-Louis VAILLANCOURT (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 65-96.
- VURM, Petr, « Ducharme et Vian : deux créativités aux confins des mots », dans Marie-Andrée BEAUDET, Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2009, p. 85-100.
- WHITFIELD, Agnès, « *L'avalée des avalés* ou le journal intime de M^{elle} Bovary », *Le je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des Lettres québécoises », 1987, p. 61-116.

Dossiers de revues

Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat, dossier « Pour Réjean Ducharme », n° 26, automne 1997.

Études françaises, dossier « Avez-vous relu Ducharme ? », vol. XI, n°s 3-4, octobre 1975.

Québec français, dossier « Réjean Ducharme », n° 52, 1983.

Québec français, dossier « Réjean Ducharme », n° 163, automne 2011.

Roman 20-50, Revue d'étude du roman du XX^e siècle, dossier « Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés, Le nez qui voque et Les enfantômes* », n° 41, juin 2006.

Articles

BASILE, Jean, « L'enfantôme de la liberté », *Le Devoir*, 3 novembre 1990, p. D 1-D 3.

BORNSTEIN, Josiane, « Antagonisme ethnique ou le complexe de Caïn dans l'œuvre de Réjean Ducharme », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 4, 1978, p. 11-18.

– , « Archaïsme et modernisme dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 2, 1976, p. 35-37.

BOUCHER, Jean-Pierre, « Réjean Ducharme parolier », *Littératures (Université McGill)*, vol. I, n° 3, 1989, p. 95-113.

BROWNING, Will, « Traduire l'intraduisible : le défi Ducharme », *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, dossier « Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés, Le nez qui voque et Les enfantômes* », n° 41, juin 2006, p. 65-69.

CHAMBERLAND, Roger, « Des passions d'amour. *Les bons débarras et Les beaux souvenirs* », *Québec Français*, dossier « Réjean Ducharme », n° 52, décembre 1983, p. 42-43.

CHASSAY, Jean-François, « Le Québec entre la France et les États-Unis dans *Le nez qui voque* », *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, dossier « Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés, Le nez qui voque et Les enfantômes* » n° 41, juin 2006, p. 55-64.

– , « Montréal et les États-Unis : idéologie et interdiscursivité chez Jean Basile et Réjean Ducharme », *Voix et Images*, vol. XVI, n° 3, printemps 1991, p. 503-513.

- , « La stratégie du désordre : une lecture de textes montréalais », *Études françaises*, vol. XIX, n° 3, hiver 1983-1984, p. 93-103.
- CHOUINARD, Marcel, « Réjean Ducharme : un langage violenté », *Liberté*, vol. XII, n° 1, janvier-février 1970, p. 109-130.
- CLOUGH, Christiane et Christiane KÈGLE, « Complexité du récit et modulations génériques dans *L'hiver de force* de Réjean Ducharme », *Protée*, vol. XXI, n° 1, printemps 2003, p. 81-92.
- CRONIN, Michaël, « Les jeux sont défaits : traduction et lucidité chez Réjean Ducharme et Gérard Bessette », *Québec Studies*, n° 13, printemps 1991, p. 79-85.
- CUIERRIER, Stéphane, « *Les bons débarras*. Une tragédie sous les haillons du réalisme social », *Séquences*, n° 239 (septembre-octobre 2005), p. 26-29.
- DAGENAIS, Daniel, « Note sur Ducharme », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 27, printemps 1998, p. 99-109.
- DASSAS, Véronique, « Par retour du courrier. Tentative de réponse à Daniel Dagenais », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 27, printemps 1998, p. 111-115.
- , « Mon nom est personne : une stratégie du vacarme », dossier « Pour Réjean Ducharme », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 26, automne 1997, p. 9-21.
- DELMEULE, Jean-Christophe, « Les altérités singulières dans *L'avalée des avalés* », dossier « Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*, *Le nez qui voque* et *Les enfantômes* », *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 41, juin 2006, p. 15-25.
- DEMAIZIÈRE, Colette, « Les niveaux de langue dans le roman québécois : Michel Tremblay et Réjean Ducharme », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 41, 1989, p. 81-98.
- DESAULNIERS, Léo-Paul, « Ducharme, Aquin : conséquences de la mort de l'auteur », *Études françaises*, vol. VII, n° 4, novembre 1971, p. 398-410.
- DESCHAMPS, Nicole, Ghislaine LEGENDRE, Charlotte MELANÇON et Diane RICHER, « Ducharme par lui-même », dossier « Avez-vous relu Ducharme ? », *Études françaises*, vol. XI, n^{os} 3-4, octobre 1975, p. 193-226.
- DUCHAINE, Richard, Louise MILOT et Dominique THIBAUT, « Le cas de la poésie mise en discours dans un roman : *Le nez qui voque* de Réjean Ducharme », *Urgences*, n° 28, mai 1990, p. 7-19.

- FAIVRE-DUBOZ, Brigitte et Karim LAROSE, « Stylisation de la culture chez Fernand Dumont et Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. XXVII, n° 3, automne 2001, p. 59-73.
- GAUVIN, Lise, « “Je vois des voyelles et des consonnes en bois et en couleur” : du chercheur de mots au chercheur d’objets », dossier « Réjean Ducharme, *L’avalée des avalés*, *Le nez qui voque* et *Les enfantômes* », *Roman 20-50. Revue d’étude du roman du XX^e siècle*, n° 41, juin 2006, p. 121-128.
- GERVAIS, André, « Morceaux du littoral détruit : vue sur *L’océantume* », dossier « Avez-vous relu Ducharme ? », *Études françaises*, vol. XI, n^{os} 3-4, octobre 1975, p. 285-309.
- , « Le jeu de mots », *Études françaises*, vol. VII, n° 1, février 1971, p. 59-78.
- GODIN, Gérald, « Gallimard publie un Québécois de 24 ans. Inconnu », *Le Magazine Maclean*, vol. VI, n° 9, septembre 1966, p. 57.
- GRAY-MCDONALD, Margaret et Renée LEDUC-PARK, « Repetition with a Difference in Réjean Ducharme », *Yale French Studies*, n° 65, 1983, p. 201-213.
- HAGHEBAERT, Élisabeth, « La marginalité des *Enfantômes* : les anges déchus de Ducharme », dossier « Réjean Ducharme, *L’avalée des avalés*, *Le nez qui voque* et *Les enfantômes* », *Roman 20-50. Revue d’étude du roman du XX^e siècle*, n° 41, juin 2006, p. 107-120.
- , « Innovation-rénovation : Ducharme et des retours avant », *Études littéraires*, vol. XXXI, n° 2, hiver 1999, p. 23-37.
- HAMEL, Jean-François, « Tombeaux de l’enfance : pour une prosopopée de la mémoire chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy », *Globe. Revue internationale d’études québécoises*, vol. IV, n° 1, 2001, p. 93-118.
- HAMELIN, Louis, « Réjean Ducharme : prix Athanase-David 1994 », *Lettres québécoises*, n° 77, printemps 1995, p. 7-10.
- HÉBERT, François, « L’alinguisme de Réjean Ducharme », *Études canadiennes/Canadian studies*, vol. XXI, n° 1, décembre 1986, p. 315-321.
- , « Pour Réjean Ducharme », *Liberté*, n° 147, juin 1983, p. 212.
- IMBERT, Patrick, « Révolution culturelle et clichés chez Réjean Ducharme », *Journal of Canadian Fiction*, n^{os} 25-26, 1979-1980, p. 227-236.

- INKEL, Stéphane, « L'écriture et la mémoire de l'histoire. Les deux messianismes de Réjean Ducharme », dossier « Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés, Le nez qui voque* et *Les enfantômes* », *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 41, juin 2006, p. 93-105.
- JAUBERT, Claire, « Du défilé à l'affiliation : le sort de la littérature française dans l'œuvre de Réjean Ducharme », dossier « Filiations culturelles », *@analyses*, septembre 2007 (URL : <http://www.revue-analyses.org/document.php?id=808>).
- JULIEN, Jacques, « Ducharme parolier de Charlebois », dossier « Réjean Ducharme », *Québec français*, n° 52, décembre 1983, p. 51-53.
- KÈGLE, Christiane et Christiane CLOUGH « Complexité du récit et modulations génériques dans *L'hiver de force* de Réjean Ducharme », *Protée*, vol. XXI, n° 1, printemps 2003, p. 81-92.
- KÈGLE, Christiane, « Plaisir et subversion chez Réjean Ducharme », *Études littéraires*, vol. XXVIII, n° 1, été 1995, p. 49-60.
- , « Transmissibilité, discours axiologique et relation d'objet chez Réjean Ducharme », *Protée*, vol. XX, n° 1, hiver 1992, p. 57-65.
- KOUSTAS, Jane, « Traduction, réception, subversion : Roch Carrier et Réjean Ducharme au Canada anglophone », *Palimpseste*, n° 11, 1998, p. 107-116.
- LAMBERT, Sylvain, « Réjean Ducharme (de *L'hiver de force* à “La samba des canards”) et Mistral gagnant », dossier « Écrivains paroliers », *Moebius*, n° 59, hiver 1994, p. 95-113.
- LAPOINTE, Gilles, « La Vénus maghanée de Réjean Ducharme ou comment écrire après Rimbaud », dossier « Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés, Le nez qui voque* et *Les enfantômes* », *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 41, juin 2006, p. 37-54.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, « Hériter du bordel dans toute sa splendeur. Économies de l'héritage dans *Va savoir* de Réjean Ducharme », dossier « Figures de l'héritier dans le roman contemporain », *Études françaises*, vol. XLV, n° 3, 2009, p. 77-93.
- , « Les leçons de Bérénice : lectures pédagogiques de *L'avalée des avalés* », dossier « Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés, Le nez qui voque* et *Les enfantômes* », *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 41, juin 2006, p. 27-36.
- LAROCHELLE, Marie-Hélène, « Fuites et invectives dans les romans de Réjean Ducharme », *Études françaises*, vol. XLIV, n° 1 (2008), p. 25-36.

- LEDUC-PARK, Renée, « L'écriture de la folie : Réjean Ducharme », dans *Signum, Actes du XXIV^e Congrès annuel, APFUCC (22-25 Mai 1981)*, Université Dalhousie, Halifax, n° 3, 1981, numéro spécial, p. 393-417.
- LÉVESQUE, Robert, « Du charme fragile », *Le Devoir*, 25 mars 1994, p. B 9.
- MCMILLAN, Gilles, « Ducharme/Charlebois. Chanson de ceux qui restent », dossier « Pour Réjean Ducharme », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 26, automne 1997, p. 95-111.
- , « Ducharme ironiste », dossier « Pour Réjean Ducharme », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 26, automne 1997, p. 49-65.
- MARCOTTE, Gilles, « Le copiste », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 31, automne 2000, p. 87-99.
- , « En arrière avec Réjean Ducharme », dossier « Pour Réjean Ducharme », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 26, automne 1997, p. 23-30.
- , « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », *Études françaises*, vol. XXVI, n° 1, 1990, p. 87-127.
- MEADWELL, Kenneth W., « Subjectivité et métamorphoses des acteurs féminins dans *Les enfantômes* de Réjean Ducharme », *Studies in Canadian literature/Études en littérature canadienne*, vol. XVI, n° 2, 1991, p. 161-181.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « L'insaisissable Réjean Ducharme », dossier « Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*, *Le nez qui voque* et *Les enfantômes* », *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 41, juin 2006, p. 5-14.
- , « Les “ratures du vittérateur imaginaire” : sur les brouillons de Réjean Ducharme », dossier « Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*, *Le nez qui voque* et *Les enfantômes* », *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 41, juin 2006, p. 83-92.
- , « Réjean Ducharme et l'héritage français. Détours et détournements », *Littérature*, n° 113, mars 1999, p. 82-94.
- , « Dialogue et théâtralisation chez Ducharme, Blais et Godbout », *The French Review*, vol. LXVII, n° 1, octobre 1993, p. 82-92.
- NETO, Arnaldo Rosa Vianna, « La représentation de l'*ethos underground* et l'inscription de la pluralité dans l'œuvre de Ducharme », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. II, n° 1, 1999, p. 57-74.
- PAVLOVIC, Diane, « Le nom blason chez Réjean Ducharme », dossier « Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*, *Le nez qui voque* et *Les enfantômes* », *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n° 41, juin 2006, p. 71-82.

- , « Du cryptogramme au nom réfléchi. L'onomastique ducharmienne », *Études françaises*, vol. XXIII, n° 3, hiver 1988, p. 89-98.
 - , « Noms de personnes. Onomastique et jeux du miroir », dossier « Réjean Ducharme », *Québec français*, n° 52, décembre 1983, p. 48-51.
 - , « Ducharme et l'autre versant du réel : onomastique d'une équivoque », *L'Esprit créateur*, vol. XXIII, n° 3, automne 1983, p. 77-85.
- PODOSKI, Eszter, « L'intertextualité, mise en abîme et références culturelles dans *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme », *Cahiers francophones d'Europe centre-orientale. Revue annuelle de pluriculturalisme*, n° 1, 1991, p. 73 -82.
- POPOVIC, Pierre, « Le festivaesque (la ville dans le roman de Réjean Ducharme) », *Tangence*, n° 48, automne 1995, p. 116-127.
- RADFORD, Kathy, « Roch Plante : un vagabond de la Renaissance », *Magazin'art*, 9^e année, n° 2, hiver 1996-1997, p. 47-48.
- RESCH, Yannick, « Le brouillage du lisible : lecture du paratexte de *L'hiver de force* », *Études françaises*, vol. XXIX, n° 1, printemps 1993, p. 37-46.
- SAINT-GELAIS, Richard, « Les dispositifs illicites (L'illustre Inconnu et les réglages subversifs de la lecture) », *Voix et images*, vol. XV, n° 2, hiver 1990, p. 220-235.
- SIVRY, Jean-Michel, « L'avaleur de ressorts », dossier « Pour Réjean Ducharme », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 26, automne 1997, p. 69-75.
- VACHON, Georges-André, « Note sur Réjean Ducharme et Paul-Marie Lapointe (Fragment d'un traité du vide) », dossier « Avez-vous relu Ducharme ? », *Études françaises*, vol. XI, n^{os} 3-4, octobre 1975, p. 335-387.
- , « Le colonisé parle », *Études françaises*, vol. X, n° 1, février 1974, p. 61-78.
- VAILLANCOURT, Pierre-Louis, « Sémiologie de l'ironie : l'exemple Ducharme », *Voix et images*, vol. VII, n° 3, printemps 1982, p. 513-522.
- VISWANATHAN, Jacqueline, « L'un(e) dort, l'autre pas : la scène de la veille dans les scénarios et quelques romans de Réjean Ducharme », *Cinémas*, vol. V, n^{os} 1-2, automne 1994, p. 189-209.

Thèses, chapitres de thèses et mémoires de maîtrise

- BORNSTEIN, Josiane, « Archaïsme et poésie dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme », Thèse de doctorat, Toulouse, Université de Toulouse II, 1976, 600 p.
- CAPDEVILLE, Isabelle, « Les marginaux dans *L'hiver de force* et *Dévadé*, deux romans de Réjean Ducharme », Mémoire de maîtrise, Lyon, Université Jean-Moulin-Lyon III, [199?], 101 p.
- CHÉNIER, Anne-Claude, « L'école selon Réjean Ducharme », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1999, 83 p.
- FAUCHER, Véronique, « Le mythe de Réjean Ducharme dans le discours journalistique et romanesque de 1990 à aujourd'hui », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2004, 109 p.
- FORTIN, Simon, « Le poète fictif : représentation du poète et de la poésie dans les œuvres de Victor-Lévy Beaulieu et de Réjean Ducharme », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1994, 87 p.
- HAGHEBAERT, Élisabeth, « Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale », Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2007, 283 p.
- INKEL, Stéphane, « Les fantômes de la voix. Politique de l'énonciation et langue maternelle chez Réjean Ducharme et Samuel Beckett », Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2006, 306 p.
- IZAUTE, Frédérique, « La critique savante devant l'œuvre de Réjean Ducharme. Bibliographie commentée », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1994, 154 p.
- JAUBERT, Claire, « Détournements et parodies dans *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme », Mémoire de maîtrise, Québec/Bordeaux, Université Laval/Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 2004, 164 p.
- MADORE, Édith, « Statut sémiologique du personnage chez Réjean Ducharme scénariste et romancier », Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1988, 126 p.
- NOIROT, Hélène, « Jeux et enjeux paratextuels dans l'œuvre de Réjean Ducharme », Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris III, 1991, 573 p.
- PAVLOVIC, Diane, « Noms de guerre, noms de verre : l'onomatopée ducharmienne », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1994, 185 p.
- PRESCOTT, Henri J.-E., « Le suicide dans *Le nez qui voque* de Réjean Ducharme », Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1975, 69 p.

- RICHARD, Nathalie, « Évolution de la relation narrateur-narrataire dans l'univers romanesque de Réjean Ducharme », Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1997, 176 p.
- SMART, Patricia, « *L'avalée des avalés* : l'ironie aérienne. *Le nez qui voque* : sincérité et équivoque. *L'océantume* : le voyage ironique. *La fille de Christophe Colomb* : aller loin dans la niaiserie », dans « L'ironie et ses techniques dans les romans de Jacques Godbout, Hubert Aquin et Réjean Ducharme », Thèse de doctorat, Kingston, Université Queen's, 1976, p. 239-326.
- THÉORÊT, François, « Réjean Ducharme et la chanson », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1995, 121 p.
- VALENTI, Jean, « Négations primaires et secondaires dans *Le nez qui voque* », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1991, 100 p.

III. ÉTUDES THÉORIQUES ET CRITIQUES

Théorie et critique du théâtre

- ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage de théâtre*, Paris, Grasset, 1978, 506 p.
- ARTAUD, Antonin, « Le théâtre et son double », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976, tome IV.
- BARTHES, Roland, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981 [1964], p. 41-47.
- , « Littérature et signification », *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981 [1964], p. 258-274.
- BERNANOCE, Marie, « Pour une typologie de la “voix didascalique” : redonner figure à l’auteur de théâtre contemporain », dans Florence FIX et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dir.), *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l’impossible*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2007, p. 47-60.
- BERNARD, Michel, « Écriture et théâtralité », *Actions et recherches sociales*, n° 2, juin 1988, p. 71-78.
- BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, 1470 p.
- , *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L’Arche, coll. « Scène ouverte », 1990, 116 p.
- CALAS, Frédéric, Romdhane ELOURI et Saïda HAMZAOUÏ, « Présentation », dans Frédéric CALAS *et al.* (dir.), *Le texte didascalique à l’épreuve de la lecture et de la représentation*, Pessac, Sud Éditions/Presses de l’Université de Bordeaux, coll. « Entrelacs », 2007, p. 7-20.
- CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, 1583 p.
- , « Approche sémiologique d’un texte dramatique », *Littérature*, n° 9, 1973, p. 86-100.
- DANAN, Joseph et Jean-Pierre RYNGAERT, *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1997, 186 p.
- DOMPEYRE, Simone, « Étude des fonctions et du fonctionnement des didascalies », *Pratiques*, n° 74, juin 1992, p. 77-104.
- DUCHÂTEL, Éric, *Analyse littéraire de l’œuvre dramatique*, Paris, Armand Colin, 1998, 95 p.

- FÉRAL, Josette, « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, n° 75, septembre 1988, p. 347-361.
- GALLÈPE, Thierry, *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, Paris/Montréal, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 1997, 479 p.
- GOUHIER, Henri, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, coll. « Essai », 1989, 263 p.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, n° 6, 1972, p. 86-110.
- HILLERIN, Alexis de, *Théâtre. Texte et représentation*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, 231 p.
- INGARDEN, Roman, « Les fonctions du langage au théâtre », *Poétique*, n° 8, 1971, p. 531-538.
- ISSACHAROFF, Michaël, « Voix, autorité, didascalies », *Poétique*, n° 96, 1993, p. 463-474.
- , « Texte théâtral et didaslecture », *MNL*, vol. 96, n° 4, mai 1981, p. 809-823.
- JOLLY, Geneviève, « L'importance des voix didascaliques dans *Purifiés* de Sarah Kane », dans Florence FIX et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dir.), *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2007, p. 61-74.
- KEBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Le dialogue théâtral », dans Pierre-Henri LARTHOMAS (dir.), *Mélanges de langue et de littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, coll. de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles, n° 26, 1985, p. 235-249.
- , « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques*, n° 41, mars 1984, p. 46-62.
- KIBEDI VARGA, Aron, « Les paradoxes de la théâtralité », dans Anne LARUE (dir.), *Théâtralité et genres littéraires*, Paris, La Licorne et le Centre de Recherche sur la Lecture Littéraire, 1995, p. 21-26.
- LAILLOU SAVONA, Jeannette, « La didascalie comme acte de parole », dans Josette FÉRAL et Jeannette LAILLOU SAVONA (dir.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montréal, Hurtubise HMH, 1985, p. 231-245.
- , « Narration et actes de parole dans le texte dramatique », *Études littéraires*, vol. XIII, n° 3, 1980, p. 471-493.

- LARUE, Anne, « Avant-propos », dans Anne LARUE (dir.), *Théâtralité et genres littéraires*, Paris, La Licorne et le Centre de Recherche sur la Lecture Littéraire, 1995, p. 3-17.
- LAURENT, Jean-Pierre, « Retournements du détournement », *Critique*, vol. LVIII, n^{os} 663-664, août-septembre 2002, p. 645-659.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, 307 p.
- LOCHERT, Véronique, « Entre récit et régie : le portrait du personnage dans les didascalies de George Bernard Shaw et Luigi Pirandello », dans Florence FIX et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dir.), *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2007, p. 157-170.
- MARTIN, Bernard, « Dramaturgie et analyse dramaturgique », *L'Annuaire théâtral*, n^o 29, printemps 2001, p. 82-98.
- MONOD, Richard, *Les textes de théâtre*, Paris, CEDIC, 1977, 191 p.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, 447 p.
- , *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan/Université, 1996, 319 p.
- , *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, 228 p.
- , *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1976, 167 p.
- ROBERT, Lucie, « Le statut institutionnel de la dramaturgie : propositions pour une recherche », dans Richard SAINT-GELAIS (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, Nuit blanche, coll. « Séminaires », 1998, p. 87-120.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, « Infiltrations ou fragilisations de l'étanchéité entre le texte didascalique et le texte "à dire" », dans Frédéric CALAS, Romdhane ELOURI et al. (dir.), *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Pessac, Sud Éditions/Presses de l'Université de Bordeaux, coll. « Entrelacs », 2007, p. 39-52.
- , *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, 202 p.
- , *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, 168 p.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Circé poche », 2005, 253 p.
- , *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2001, 152 p.

- , *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2000, 165 p.
- , « L'invention de la "théâtralité". En relisant Bernard Dort et Roland Barthes », *Esprit*, n° 228, janvier 1997, p. 60-73.
- SERREAU, Geneviève, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1966, 190 p.
- SIMON, Alfred, *Le théâtre à bout de souffle ?*, Paris, Seuil, 1979, 124 p.
- STERNBERG, Véronique, « Théâtre et théâtralité : une fausse tautologie », dans Anne LARUE (dir.), *Théâtralité et genres littéraires*, Paris, La Licorne et le Centre de Recherche sur la Lecture Littéraire, 1995, p. 21-26.
- TEICHERT, Dieter, « De la théorie des genres à l'épreuve de la scène », dans Anne LARUE (dir.), *Théâtralité et genres littéraires*, Paris, La Licorne et le Centre de recherche sur la lecture littéraire, 1995, p. 27-37.
- THOMASSEAU, Jean-Marie, « Le didascalie et les jardins », dans Monique MARTINEZ THOMAS (dir.), *Jouer les didascalies*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999, p. 7-12.
- , « Les différents états du texte de théâtre », *Pratiques*, n° 41, 1984, p. 99-121.
- TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, « "Regarder l'impossible" : l'écriture didascalique dans le théâtre du XX^e siècle », dans Florence FIX et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dir.), *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2007, p. 7-17.
- UBERSFELD, Anne, *Les termes-clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, 87 p.
- , *Lire le théâtre I*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1988 (4^e édition), 302 p.
- , *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, 352 p.
- , *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, 217 p.
- , « Pédagogie du fait théâtral », dans André HELBO *et al.* (dir.), *Théâtre : modes d'approche*, Bruxelles, Méridiens Klincksieck/Labor, 1987, p. 169-201.
- VINAVER, Michel, *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, 922 p.
- VODOZ, Isabelle, « Le texte de théâtre : inachèvement et didascalies », *DRLAV*, n^{os} 34-35, 1986, p. 95-109.

WOLOWSKI, Witold, « Sur quelques formes de l'écriture didascalique », dans Florence FIX et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (dir.), *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2007, p. 21-33.

Génétique textuelle

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Le texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris, Larousse, 1972, 143 p.

BEUGNOT, Bernard (dir.), dossier « Les leçons du manuscrit : questions de génétique textuelle », *Études françaises*, vol. XXVIII, n° 1, 1992, p. 7-170.

– , dossier « Le laboratoire de l'écriture : manuscrits et variantes », *Voix et images*, vol. XXIX, n° 2 (86), hiver 2004, p. 9-141.

BEVAN, David et Peter Michael WETHERILL (dir.), *Sur la génétique textuelle*, Amsterdam, Rodopi, 1990, 205 p.

BIASI, Pierre-Marc (de), « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse », dossier « Le laboratoire de l'écriture : manuscrits et variantes », *Voix et images*, vol. XXIX, n° 2, hiver 2004, p. 31-60.

– , *La Génétique des textes*, Paris, Nathan Université, 2000, 127 p.

BIASI, Pierre-Marc (de), Michel CONTAT et Daniel FERRER (dir.), *Pourquoi la génétique ? Méthodes, théories*, Paris, CNRS Éditions, 1998, 209 p.

CARBONNEAU, Alain et Jacinthe MARTEL, « Présentation », dossier « Les leçons du manuscrit : questions de génétique textuelle », *Études françaises*, vol. XXVIII, n° 1, automne 1992, p. 7-10.

DUCHET, Claude, « Notes inachevées sur l'inachèvement », dans Almuth GRÉSILLON et Michaël WERNER (dir.), *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits [en hommage à Louis Hay]*, Paris, Minard, 1985, p. 241-255.

ESPAGNE, Michel, *De l'archive au texte. Recherches d'histoire génétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, 230 p.

FERRER, Daniel et Jean-Louis LEBRAVE (dir.), *L'écriture et ses doubles. Genèse et variation textuelle*, Paris, CNRS Éditions, 1991, 213 p.

GRÉSILLON, Almuth et Michaël WERNER (dir.), *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits [en hommage à Louis Hay]*, Paris, Minard, 1985, 361 p.

- GRÉSILLON, Almuth, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, 258 p.
- , « La critique génétique française : hasards et nécessités », dans Philippe HAMON et Jean-Pierre LEDUC-ADINE (dir.), *Mimèsis et semiosis : littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, Paris, Nathan, 1992, p. 123-133.
 - , « Les manuscrits littéraires : le texte dans tous ses états », *Pratiques*, n° 68, 1988, p. 107-122.
- HAY, Louis, *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Paris, José Corti, 2002, 430 p.
- MELANÇON, Robert, « Le statut de l'œuvre : sur une limite de la génétique », dossier « Les leçons du manuscrit : questions de génétique textuelle », *Études françaises*, vol. XXVIII, n° 1, 1992, p. 49-66.
- NEEFS, Jacques, « L'écriture du scénarique », dans Philippe HAMON et Jean-Pierre LEDUC ADINE (dir.), *Mimèsis et semiosis : littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, Paris, Nathan, 1992, p. 109-121.
- , « La critique génétique : l'histoire d'une théorie », dans Almuth GRÉSILLON (dir.), *De la genèse du texte littéraire. Manuscrit, auteur, texte, critique. Actes du Colloque franco-soviétique, Institut des textes et manuscrits modernes, CNRS (Paris), Institut Gorki de littérature mondiale, Académie des sciences (Moscou), Paris, INALCO, 8-9 octobre 1987*, Tusson, Du Lérot, 1988, p. 11-22.
- RAMBURES, Jean-Louis (de), *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978, 167 p.
- THOMASSEAU, Jean-Marie, « Les différents états du texte théâtral », *Pratiques*, n° 41, 1984, p. 99-121.

La question des genres

- AUDET, René *et al.* (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, coll. « Cahiers du CRELIQ », 2001, 364 p.
- CANVAT, Karl, « Essai d'histoire de la notion de genre littéraire », *Les Lettres romanes*, vol. LI, n^{os} 3-4, août-novembre 1997, p. 187-221.
- COMBE, Dominique, « Modernité et refus des genres », dans Marc DAMBRE et Monique GOSSELIN-NOAT (dir.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 49-59.

- , *Les genres littéraires*, Paris, Hachette supérieur, 1992, 175 p.
- COMPAGNON, Antoine, « Avant-propos », dans Merete STISTRUP et Marie-Odile THIROUIN (dir.), *Frontières des genres. Migrations, transferts, transgressions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, p. 15-34.
- DAMBRE, Marc et Monique GOSELIN-NOAT, « Avant-propos », dans Marc DAMBRE et Monique GOSELIN-NOAT (dir.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 5-7.
- DERRIDA, Jacques, « Signature, événement, contexte », *Limited Inc.*, traduction d'Élisabeth WEBER, Paris, Galilée, 1990, p. 15-52.
- , « La loi du genre », *Parages*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1986, p. 249-287.
- DUMONT, François et Richard SAINT-GELAIS, « Mouvances du genre », dans Richard SAINT-GELAIS (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, Nuit blanche, coll. « Séminaires », 1998, p. 7-19.
- FROMILHAGUE, Catherine, *Styles, genres, auteurs*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, 3 volumes.
- FORTIER, Frances *et al.*, « Trois récits, un stylème : les contours d'un genre », dans Richard SAINT-GELAIS (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, Nuit blanche, coll. « Séminaires », 1998, p. 227-267.
- GENETTE, Gérard *et al.*, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1986, 205 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, 467 p.
- MORTIER, Daniel, *Les grands genres littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001, 225 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui », dans Marc DAMBRE et Monique GOSELIN-NOAT (dir.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 11-20.
- , *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, 184 p.
- , « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », dans Gérard GENETTE *et al.*, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1986, p. 179-205.
- SOLER, Patrice, *Genres, formes, tons*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, 429 p.

SOULIER, Catherine, « Des *Tablettes de buis* à la table de cuisine : la note, élément de perturbation générique », dans Catherine SOULIER et Renée VENTRESQUE (dir.), *Question de genre*, Montpellier, Presses de l'Université Paul-Valéry Montpellier III, coll. « Poétiques de la modernité », 2003, p. 197-219.

STALLONI, Yves, *Les genres littéraires*, Paris, Dunod, 1997, 122 p.

TOMACHEVSKI, Boris Viktorovitch, « Thématique », dans Tzvetan TODOROV (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1965, p. 263-307.

VENTRESQUE, Renée et Catherine SOULIER, « Avant-propos », dans Catherine SOULIER et Renée VENTRESQUE (dir.), *Question de genre*, Montpellier, Presses de l'Université Paul Valéry Montpellier III, coll. « Poétiques de la modernité », 2003, p. 7-14.

VERLEY, Claudine (dir.), Dossier « La dynamique des genres », *La licorne*, numéro spécial, n° 22, Université de Poitiers, 1992.

Littérature et théâtre québécois

ANDRÈS, Bernard et Pascal RIENDEAU, « La dramaturgie depuis 1980 », dans Réginald HAMEL (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 208-239.

ANDRÈS, Bernard, « Québec : émergence d'une institution littéraire et parodie des codes français », *Études littéraires*, vol. XIX, n° 1, printemps-été 1986, p. 141-151.

– , « Notes sur l'expérimentation théâtrale au Québec », *Études littéraires*, vol. XVIII, n° 3, hiver 1985, p. 15-51.

BEAUCHAMP, Hélène, Bernard JULIEN et Paul WYCZYNSKI (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 1976, tome V, 1005 p.

BEAUCHAMP, Hélène et Gilbert DAVID (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2003, 456 p.

BEDNARSKI, Betty et Irène OORE (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 1997, 203 p.

- BELLEAU, André, *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1986, 237 p.
- BOURASSA, André-G. *et al.*, *Le théâtre au Québec, 1825-1980. Repères et perspectives*, Montréal, VLB, 1988, 205 pages.
- BRISSET, Annie, *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1981)*, Longueuil, Le Préambule, 1990, 347 p.
- CACCIA, Fulvio, « L'Altra Riva », *Vice Versa*, n° 16 (octobre-novembre 1986), p. 45 ; cité par Julie BERRIER dans « Les paradoxes de l'écriture migrante : paradoxes de réception, de datation, de nomination », dans Marc ARINO et Marie-Lyne PICCIONE (dir.), *1985-2005. Vingt années d'écriture migrante au Québec. Les voies d'une herméneutique*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, Eidolon, n° 80, 2007, 236 p.
- COPPENS, Patrick, *Le théâtre québécois, 1980-1983*, Montréal, Centrale des Bibliothèques, 1984, 54 p.
- GAUTHIER, Daniel, *Théâtre québécois. 146 pièces, 1067 pièces répertoriées : répertoire du Centre des auteurs dramatiques*, Montréal, VLB, 1994, 405 p.
- GOBIN, Pierre, *Le fou et ses doubles. Figures de la dramaturgie québécoise*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises », 1978, 263 p.
- GODIN, Jean Cléo et Dominique LAFON, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, 1999, 264 p.
- GODIN, Jean Cléo et Laurent MAILHOT, *Le théâtre québécois I. Introduction à dix dramaturges contemporains*, Montréal, BQ, 1988, 366 p.
- , et Laurent MAILHOT, *Le théâtre québécois II. Nouveaux auteurs, autres spectacles*, La Salle, Hurtubise HMH, 1980, 247 p.
- GREFFARD, Madeleine, *Le théâtre québécois*, Montréal, Boréal, 1997, 120 p.
- HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, 313 p.
- IMBERT, Patrick, *Roman québécois contemporain et clichés*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Cahiers du Centre de recherche en civilisation canadienne-française », n° 21, 1983, 186 p.
- KWATERKO, Jozef, *Le roman québécois de 1960 à 1975. Idéologie et représentation littéraire*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989, 268 p.
- LAFON, Dominique (dir.), *Le théâtre québécois. 1975-1995*, Saint-Laurent, Fides, 2001, 523 p.

- LARRUE, Jean-Marc, « Une musique qui fait voir : fonctions et paradoxe de la musique au théâtre », dans Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 265-286.
- LÉVESQUE, Robert, *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard*, suivis de *La leçon de musique 1644*, Montréal, Liber, 1993, 176 p.
- MARCOTTE, Gilles, « À quoi sert une littérature nationale ? », *Liberté*, vol. XIX, n^{os} 4-5, juillet-octobre 1977, p. 120-125.
- MELANÇON, Robert, « Qu'est-ce que la littérature québécoise ? », *Revue des sciences humaines*, vol. XLV, n^o 173, janvier-mars 1979, p. 7-24.
- NUTTING, Stéphanie, *Le tragique dans le théâtre québécois et canadien-français, 1950-1989*, Lewiston, N.Y. ; Queenston, Ont., E. Mellen Press, 2000, 182 p.
- PONTAUT, Alain, *Dictionnaire critique du théâtre québécois*, Montréal, Leméac, 1972, 161 p.
- PRZYCHODZEN, Janusz, *Vie et mort du théâtre au Québec. Introduction à une théâtritude*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 2001, 431 p.

Autres références théoriques

- ABASTADO, Claude, « Situation de la parodie », *Cahiers du XX^e siècle*, n^o 6, 1976, p. 9-37.
- ALCANDRE, Jean-Jacques, *Enjeux de l'espace littéraire, scénique et filmique. Actes du Colloque interdisciplinaire, 6 et 7 mai 1987, Strasbourg, C.R.I.C.S. : U.F.R. des langues et sciences humaines appliquées*, Strasbourg, Université des Sciences Humaines, 1988, 265 p.
- AMOSSY, Ruth et Elisheva ROSEN, *Les discours du cliché*, Paris, Sedes/CDU, 1982, 151 p.
- ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Gallimard, 1996, 162 p.
- BARTHES, Roland, « Texte (Théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 2002, vol. XXII, p. 461-465.
- , *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, prononcée le 7 janvier 1977, Paris, Seuil, 1978, 45 p.
- , *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1973, 105 p.

- BÉHAR, Henri, « La réécriture comme poétique – ou le Même et l'Autre », *Romanic Review*, n° 72, 1981, p. 51-65.
- BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, édition de Frédéric WORMS, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2007, 359 p.
- BOURQUE, Paul-André *et al.* (dir.), *Éditer des œuvres médiatiques. Théorie et pratiques en matière d'édition critique de textes médiatiques*, Québec, Nuit Blanche, coll. « Les Cahiers du CRELIQ », série « Colloques », n° 2, 1992, 146 p.
- CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999, 492 p.
- COLLOT, Michel, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, n° 47, 1988, p. 79-91.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 414 p.
- COURTÈS, Joseph et Algirdas Julien GREIMAS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1969, 454 p.
- DOUBROVSKY, Serge, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1963, 588 p.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 2008 [1966], coll. « Tel », 400 p.
- GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 2010, 799 p.
- , *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, 388 p.
- , *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, 118 p.
- , *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 285 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966, 262 p.
- HUTCHEON, Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, n° 36, 1978, p. 467-477.
- , « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique*, n° 46, 1981, p. 140-155.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985, 405 p.

- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, coll. « Points. Sciences Humaines », 1963, 255 p.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 305 p. [L'« horizon d'attente », p. 49 à 80].
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 2002, 267 p.
- , « L'ironie comme trope », *Poétique*, n° 41, février 1980, p. 108-127.
- KRISTEVA, Julia, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1969, 379 p.
- LEUPIN, Alexandre, *Le Graal et la littérature. Étude sur la vulgate arthurienne en prose*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982, 220 p.
- MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1973, 457 p.
- METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgeois, 1984, 370 p.
- MUNIER, Roger, « Le texte traduit, une écriture seconde », dans Jean GATTÉGNO *et al.*, *Actes des quatrièmes Assises de la traduction littéraire (Arles, 1987)*, Arles, Atlas/Actes Sud, 1988, 156 p.
- OSEKI-DÉPRÉ, Inès, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U-Lettres », 1999, 283 p.
- RASTIER, François, *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 2001, 303 p.
- RICOEUR, Paul, « Qu'est-ce qu'un texte ? », *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 137-159.
- RIFFATERRE, Michaël, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, 253 p.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 2001, 128 p.
- SANGSUE, Daniel, *La parodie*, Paris, Hachette, 1994, 106 p.
- TODOROV, Tzvetan, *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987, 186 p.

- TRAN-GERVAT, Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de narratologie*, n° 13, mis en ligne le 1^{er} septembre 2006 (URL : <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=372>).
- VIALA, Alain, « Texte », dans Paul Aron, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrigue, 2004, p. 587.
- , « Qu'est-ce qu'un classique ? », *BBF*, 1992, n° 1, p. 6-15 (URL : <http://bbf.enssib.fr/>).

Autres textes littéraires cités

- La quête du Saint-Graal*, édition de Fanni BOGDANOW et traduction d'Anne BERRIE, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 2006, 831 p.
- CAMUS, Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, coll. « Folio plus », 1996, 173 p.
- CORNEILLE, Pierre, *Le Cid*, édition de Bernard DORT, commentaires et notes d'Alain COUPRIE, Paris, Le Livre de poche, 1986, 190 p.
- JARRY, Alfred, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, tome I, 1376 p.
- MOLIÈRE, Préface du *Tartuffe*, *Œuvres complètes*, édition de Georges COUTON, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, tome 1.
- NERUDA, Pablo, *J'avoue que j'ai vécu*, Paris, Gallimard, 1975, 466 p.
- PETITJEAN, Léon et Henri ROLLIN, *Aurore, l'enfant martyr*, Saint-Laurent, Bibliothèque québécoise, 2004, 173 p.
- PIRANDELLO, Luigi, *Six personnages en quête d'auteur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, 250 p.
- SAINTE-MAURE, Benoît (de), *Le roman de Troie*, édition et traduction d'Emmanuelle BAUMGARTNER, Paris, UGE, coll. « 10-18 », 1987, 428 p.
- SARRAUTE, Nathalie, *Pour un oui ou pour un non*, Paris, Gallimard, 1982, 57 p.
- TREMBLAY, Michel, *Les belles-sœurs*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2007, 93 p.

- TROYES, Chrétien (de), *Le conte du Graal ou Le roman de Perceval*, édition et traduction de Charles MÉLA, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres Gothiques », 1990, 637 p.
- VERLAINE, Paul, *Poèmes saturniens*, Paris, Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2008, 676 p.
- WITKIEWICZ, Stanislaw Ignacy, *Théâtre complet I*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005, 253 p.

ANNEXES

ANNEXE I

**MANUSCRITS DES TEXTES DE THÉÂTRE ET DES
SCÉNARIOS DE FILMS DE RÉJEAN DUCHARME**

*Théâtre*¹

Le Cid maghané :

Deux versions disponibles : tapuscrit datant de 1967, conservé au CEAD (Centre d'essai des auteurs dramatiques) de Montréal, 99 p. ; tapuscrit datant de 1967, conservé dans la première chemise de la boîte 11 du Fonds Réjean-Ducharme, n° 1986-5, Bibliothèque et Archives Canada, Bibliothèque nationale d'Ottawa, 63 p.

Le marquis qui perdit :

Deux versions disponibles : tapuscrit datant du 31 octobre 1969 portant le sceau du TNM (le Théâtre du Nouveau Monde) de Montréal, 110 p. ; tapuscrit non daté, conservé dans la deuxième chemise de la boîte 11 du Fonds Réjean-Ducharme, n° 1986-5, Bibliothèque et Archives Canada, Bibliothèque nationale d'Ottawa, 96 p.

Ines Pérée et Inat Tendu :

Cinq versions disponibles dans la boîte 12 du Fonds Réjean-Ducharme, n° 1986-5, Bibliothèque et Archives Canada, Bibliothèque nationale d'Ottawa (chemises 1 à 5) : deux dactylogrammes annotés datant vraisemblablement d'avant 1968 (chemises 1 et 2), 119 p. ; un dactylogramme annoté non daté – probablement autour de 1968 – (chemise 3), 74 p. ; un dactylogramme annoté non daté – probablement autour de 1968 – (chemise 4), 54 p. ; et un dactylogramme annoté non daté – vraisemblablement autour de 1976, date de la publication de la pièce – (chemise 5), 80 p.

HA ha !... :

Trois versions disponibles dans la boîte 13 du Fonds Réjean-Ducharme, n° 1986-5, Bibliothèque et Archives Canada, Bibliothèque nationale d'Ottawa (chemises 1 à 5) : un dactylogramme annoté, non daté (vraisemblablement autour de 1978), contenant uniquement la deuxième partie de la pièce (chemise 1), 50 p. ; un dactylogramme annoté de façon allographe, daté du 13 février 1978, correspondant au texte distribué aux comédiens et mis en scène par Jean-Pierre Ronfard au TNM (Théâtre du Nouveau Monde) de Montréal (chemises 3 et 4), 146 p. ; et un dactylogramme annoté, non daté – correspondant à une version antérieure à la version arrêtée pour la publication, datant donc d'avant 1982 – (chemise 5), 102 p.

¹ Pour les manuscrits des romans, voir Monique Ostiguy, « Le Fonds Réjean Ducharme », dans Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2009, p. 33-46.

Scénarios de films

Scénarios réalisés

Les bons débarras :

10 versions disponibles. Deux versions dans le Fonds Réjean-Ducharme, n° 1986-5, Bibliothèque et Archives Canada, Bibliothèque nationale d'Ottawa : un dactylogramme annoté, intitulé *Tu brûles*, non daté, 72 p. (chemise 4, boîte 14) ; et un dactylogramme annoté, portant le titre du film réalisé par Francis Mankiewicz, non daté, 64 p. (chemise 5, boîte 14). Huit autres versions du scénario sont également disponibles à la Médiathèque Guy L. Côté de Montréal : deux dactylogrammes annotés, datés du 4 janvier 1978, 207 p. (chemises 2013.0625.23.SC/U04.06C et 1991.0155.20.SC/U02.05B) ; un dactylogramme annoté, daté du 1^{er} août 1978, 72 p. (chemise 2013.0719.26.SC/U05.05F) ; un dactylogramme annoté, daté du 1^{er} août 1978, 228 p. (chemise 2013.0719.24.SC/U05.05F) ; un dactylogramme annoté, daté du 1^{er} août 1978, 228 p. (chemise 1984.0152.18.SC/U02.05B) ; un dactylogramme annoté, daté 18 septembre 1978, 261 p. (chemise 1984.0152.17.SC/U02.05B) ; un dactylogramme annoté, daté de 1978, 228 p. (chemise 1984.0119.25.SC/U02.04B), et un dactylogramme, non daté, 82 p. (chemise 1984.0069.09.SC/U02.02F).

Les beaux souvenirs :

Sept versions disponibles. Trois versions du scénario disponibles dans le Fonds Réjean-Ducharme, n° 1986-5, Bibliothèque et Archives Canada, Bibliothèque nationale d'Ottawa : une ébauche olographe du scénario, non datée, 12 p. (chemise 6, boîte 14) ; un dactylogramme annoté, intitulé *Les beaux souvenirs : chronique allégorique*, non daté, 52 p. (chemise 7, boîte 14), et un dactylogramme annoté, assorti d'une page de notes (document olographe), correspondant à la version définitive du scénario du film de Mankiewicz, non daté, 55 p. (chemise 8, boîte 14). Quatre autres versions du scénario sont également disponibles à la Médiathèque Guy L. Côté de Montréal : un dactylogramme, daté du 20 janvier 1980, 112 p. (chemise 1998.0294.08.SC/U03.04A) ; un dactylogramme, daté de 1980, 115 p. (chemise 1991.0240.10.SC/U03.06D) ; un dactylogramme annoté, non daté, 114 p. (chemise 2011.0608.02.SC/U04.05F) ; et un dactylogramme, avec couverture illustrée par Réjean Ducharme, non daté, 54 p. (chemise 2001.0450.24.SC/U04.01C).

Scénarios inédits

Comme tu dis, inédit, non daté [1979?].

Deux versions du même état génétique du scénario disponibles : un dactylogramme annoté par l'écrivain, non daté [1979?], 50 p., Médiathèque Guy L. Côté de Montréal (chemise numéro U02.02F_1988.0070.07.SC) ; et un dactylogramme annoté par Réjean Ducharme, assorti d'une lettre de Jean-Claude Labrecque à l'écrivain, non daté [1979?], 50 p. (chemises 3a et 3b, boîte 15), Fonds Réjean-Ducharme, n° 1986-5, Bibliothèque et Archives Canada, Bibliothèque nationale d'Ottawa (restrictions à la consultation).

Les meilleurs amis ou Le temps du midi, inédit, non daté [1980?].

Une version disponible : tapuscrit conservé, non daté [1980?], 58 p. (boîte 19), Fonds Réjean-Ducharme, n° 1986-5, Bibliothèque et Archives Canada, Bibliothèque nationale d'Ottawa (restrictions à la consultation).

Le bonheur des autres, inédit, non daté [1986?].

Quatre versions sont disponibles : un dactylogramme annoté, non daté [1986?], 70 p., Médiathèque Guy L. Côté de Montréal (chemise numéro U02.05F_1990.0178.13.SC) ; une ébauche manuscrite, intitulée *Les mauvais services*, non datée [1986?], 74 p. (chemise 4, boîte 15), Fonds Réjean-Ducharme, n° 1986-5, Bibliothèque et Archives Canada, Bibliothèque nationale d'Ottawa ; un dactylogramme annoté, non daté [1986?], 74 p. (chemises 5a et 5b, boîte 15), Fonds Réjean-Ducharme ; et un dactylogramme annoté, non daté [1986?], 70 p. (chemise 7, boîte 15), Fonds Réjean-Ducharme (restrictions à la consultation).

ANNEXE II

PAROLES DE CHANSONS ET ADAPTATION MUSICALE

D'UN TEXTE DE RÉJEAN DUCHARME

Paroles de chansons de Réjean Ducharme interprétées par Robert Charlebois

- « Mon gars », dans *Un gars ben ordinaire*, 1970 ; musique et interprétation de Robert Charlebois.
- « Le violent seul », dans *Un gars ben ordinaire*, 1970 ; musique et interprétation de Robert Charlebois.
- « Limoilou », dans *Robert Charlebois*, 1971 ; musique et interprétation de Robert Charlebois.
- « Fais-toi z'en pas », dans *Charlebois*, 1972 ; musique et interprétation de Robert Charlebois.
- « Le révolté », dans *Solidarité*, 1973 ; musique et interprétation de Robert Charlebois.
- « Insomnie », dans *Solidarité*, 1973 ; musique et interprétation de Robert Charlebois.
- « Manche de pelle », dans *Solidarité*, 1973 ; musique et interprétation de Robert Charlebois.
- « La tendresse et l'amitié », dans *Charlebois*, 1974 ; musique et interprétation de Robert Charlebois.
- « Je l'savais », dans *Swing Charlebois Swing*, 1977 ; musique et interprétation de Robert Charlebois.
- « Première neige », dans *Solide*, 1979 ; musique et interprétation de Robert Charlebois.
- « J't'haïs », dans *Solide*, 1979 ; musique de Jean-Marie Benoît et interprétation de Robert Charlebois.
- « Dix ans », dans *Solide*, 1979 ; musique et interprétation de Robert Charlebois.
- « Superficielle », dans *Solide*, 1979 ; musique et interprétation de Robert Charlebois.
- « La samba des canards », dans *Solide*, 1979 ; musique et interprétation de Robert Charlebois.
- « C'est pas sérieux », dans *Solide*, 1979 ; musique et interprétation de Robert Charlebois.
- « Ritz », dans *Solide*, 1979 ; musique et interprétation de Robert Charlebois.
- « J'veux d'l'amour », dans *Solide*, 1979 ; musique et interprétation de Robert Charlebois.
- « Heureux en amour? », dans *Heureux en amour?*, 1981 ; musique et interprétation de Robert Charlebois.
- « Faut qu'ça change », dans *Heureux en amour?*, 1981 ; musique et interprétation de Robert Charlebois.

- « Que c'est, que c'est!!! », dans *Heureux en amour?*, 1981 ; musique et interprétation de Robert Charlebois.
- « Je suis né », dans *Heureux en amour?*, 1981 ; musique et interprétation de Robert Charlebois.
- « Amour fiction », non datée ; musique et interprétation de Robert Charlebois. Disque distribué en France mais pas au Québec.
- « Tour en Gaspésie », non datée, chanson non mise en disque, interprétée en spectacle par Robert Charlebois.
- « J'avais pas y aller », non datée, chanson non mise en disque, interprétée en spectacle par Robert Charlebois.
- « On va manquer notre coup », non datée, chanson non mise en disque, interprétée dans un spectacle télévisé (Radio-Canada) par Robert Charlebois.
- « Fais semblant », non datée, chanson non mise en disque, interprétée par Robert Charlebois pour le film *La fiancée qui venait du froid*.

Paroles de chansons écrites par Réjean Ducharme interprétées par Pauline Julien

- « Faudrait », dans *Pauline Julien en scène*, 1975 ; musique de Jacques Perron et interprétation de Pauline Julien.
- « Une ville ben ordinaire ou Saint-Jérôme », 1978 ; musique de Robert Charlebois et interprétation de Pauline Julien. Chanson aujourd'hui introuvable.
- « Je vous aime », dans *Au milieu de ma vie, peut-être à la veille de...*, non datée ; musique de Jacques Perron et interprétation de Pauline Julien.
- « Déménager ou rester là », dans *Au milieu de ma vie, peut-être à la veille de...*, non datée ; musique de Robert Charlebois et interprétation de Pauline Julien.

Adaptation

- Les sept péchés capitaux*, adaptation québécoise par Réjean Ducharme de l'oratorio-ballet de Bertold Brecht, mis en scène à la Place des Arts en 1978 par Fernand Nault ; musique de Kurt Weill, orchestration de Jacques Marchand, interprétation de Pauline Julien.

ANNEXE III

REPRÉSENTATIONS DES PIÈCES DE RÉJEAN DUCHARME

(AVEC DISTRIBUTION)

- Représentations du *Cid maghané* :

1) Mise en scène d'Yvan Canuel, du 27 juin au 6 août 1968, Festival de Sainte-Agathe.

Décors : Jean-Claude Rinfret. Musique originale : Robert Charlebois.
Costumes : Claude-G. Choquette.

Distribution : Roger Garand, Luce Guilbault, Hélène Loïselle, Roger Michaël, Lucille Papineau, Jean-Louis Paris, Patrick Peuvion, Claude Préfontaine, Louise Rémy, Louis de Santis, François Tassé et Lionel Villeneuve.

2) Mise en scène d'Yvan Canuel, du 17 février au 20 mars 1977, Théâtre du Trident (Québec).

Décors et costumes : Yvan Gaudin. Éclairages : Denis Mailloux.

Distribution : Michel Daigle, Andrée Lachapelle Aubert Pallascio, Louis de Santis, François Tassé et Marie Tifo.

3) Mise en scène de Paul-Jean Bussièrès, du 24 au 31 mars 1984, montée par la Troupe Les Cabotins Inc, École polyvalente de Thetford-Mines.

4) Mise en scène de Frédéric Dubois, du 4 au 20 octobre 2001, Théâtre des Fonds de Tiroirs (Québec).

Décors et costumes : Yasmina Giguère. Musique : Pascal Robitaille.

Distribution : Fabien Cloutier, Ludger Côté, Éva Daigle, Marie-France Desranleau, Marie-Christine Lavallée, Christian Michaud et Tova Roy.

- Représentations du *Marquis qui perdit* :

1) Mise en scène d'André Brassard, du 16 janvier au 15 février 1970, Théâtre du Nouveau Monde (Montréal).

Décors, costumes et éclairages : Robert Prévost.

Distribution : Frédérique Collin, Louise Dussault, Edgar Fruitier, Claude Gay, Luce Guilbeaut, Rita Lafontaine, Élisabeth Le Sieur, Ginette Letondal, Normand Morin, Henri Norbert, Marcel Sabourin et Lionel Villeneuve.

2) Mise en scène de Gaétan Labrèche, février-mars 1977, Collège régional Bourgchemin de Saint-Hyacinthe.

Distribution : Alain Gendreau, Yves Jacques, Mario Rodrigue...

- Représentations d'*Ines Pérée et Inat Tendu* :

1) Mise en scène d'Yvan Canuel, du 31 Juillet au 1^{er} septembre 1968, Théâtre de la Sablière, Festival de Sainte-Agathe.

Décors : Jean-Claude Rinfret.

Distribution : Sophie Clément, Madeleine Langlois, Lucille Papineau, Jean-Louis Paris, Claude Préfontaine, Louise Rémy, François Tassé et Kim Yaroshesvskaia.

2) Mise en scène de Germain Beauchamp, assisté de France Labrie (sous le titre *Prenez-nous et aimez-nous*), avec l'Organisation O, du 28 avril au 23 mai 1976, Théâtre de La Main (Montréal).

Distribution : Christiane Bertrand, Anne Dandurand, Johanne Fontaine, André Gosselin, Alain Grégoire, Claude Lemieux, Pierre Macduff, Danielle Proulx et Liliane Vincent.

3) Mise en scène de Claude Maher, du 20 octobre au 17 décembre 1976, Théâtre du Gésu de la NCT (Nouvelle Compagnie Théâtrale), Montréal.

Décors, costumes et éclairages : Michel Demers. Musique : Michel Hinton.

Distribution : Catherine Bégin, France Desjarlais, Michèle Deslauriers, Louise Gamache, Benoît Girard, Marc Grégoire, Paul Savoie et Francine Vernac.

4) Mise en scène de Lorraine Pintal, du 24 septembre au 19 octobre 1991, Théâtre du Nouveau Monde (Montréal).

Décors : Danièle Lévesque. Costumes : François Laplante. Éclairages : Michel Beaulieu. Musique : Philippe Ménard.

Distribution : Sophie Clément, Martin Drainville, David La Haye, Marie-France Lambert, Pascale Montpetit, Brigitte Paquette, Adèle Reinhardt et Paul Savoie.

5) Mise en scène de Jean-Pierre Ronfard, du 16 mars au 10 avril 1999, Théâtre du Trident, Grand Théâtre de Québec (Québec).

Scénographie, costumes et accessoires : Isabelle Larivière. Éclairages : Denis Guérette. Musique : Robert Caux.

Distribution : Pierre-Yves Charbonneau, Marie-France Duquette, Linda Laplante, Normand Poirier, Évelyne Rompré, Patric' Saucier, Caroline Stephenson, et Marie-France Tanguay.

6) Mise en scène d'Alexandre-Gilbert Vanasse, du 24 au 30 novembre 2008, Troupe des Treize de l'Université Laval (Québec).

Costumes : Sophie Royer. Musique : Éric Yelle.

Distribution : Karyne Blackburn, Karine Dubé, Gabrielle Lessard, Louis Morin, Noémie Ribaut, Mathieu Richard, Marie-Lyne Thibault et Mathieu Turcotte.

7) Mise en scène de Frédéric Dubois, du 21 février au 10 mars 2012 (reprise de celle de l'hiver 2010), Théâtre des Fonds de Tiroirs, Théâtre d'Aujourd'hui (Montréal).

Costumes : Virginie Leclerc et Yasmina Giguère. Éclairages : Denis Guérette. Musique : Jasmin Cloutier et Pascal Robitaille.

Distribution : Anne-Élisabeth Bossé, Jonathan Gagnon, Steve Gagnon, Miro Lacasse, Catherine Larochelle, France Larochelle et Édith Patenaude.

- Représentations de *HA ha !...* :

1) Mise en scène de Jean-Pierre Ronfard, du 10 mars au 8 avril 1978, Théâtre du Nouveau Monde (Montréal).

Décor : Wendell Denis. Costumes : Ghyslaine Ouellet. Éclairages : Sylvain Tremblay. Effets sonores : Jean Sauvageau.

Distribution : Gilles Renaud, Sophie Clément, Robert Gravel, Jocelyne Goyette.

2) Lecture publiques proposées par le Centre d'essai des auteurs dramatiques le 17 janvier 1982 au Théâtre de l'Est Parisien (Paris), le 22 janvier 1982, au théâtre Les Ateliers de Lyon (Lyon), et le 27 janvier 1982, au Théâtre Populaire Romand de La Chaux-de-Fonds (Suisse).

3) Mise en scène de Lorraine Pintal, du 23 janvier au 17 février 1990, au Théâtre du Nouveau Monde (Montréal). Mise en scène reprise au Théâtre Denise-Pelletier (Montréal), dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques, en mai 1991. [Prix de la meilleure production et de la meilleure scénographie, qui récompensent Danièle Lévesque, tous deux décernés par l'Association Québécoise des Critiques de Théâtre la même année. Le jeu de Marie Tifo, tenant le rôle de Sophie dans cette mise en scène, sera également primé : elle recevra le prix de la meilleure interprétation féminine.]

Décors et scénographie : Danièle Lévesque.

Distribution : Robert Lalonde, Gaston Lepage, Marie Tifo et Julie Vincent.

4) Mise en scène de Frédéric Dubois, assisté de Jean Bélanger, du 16 septembre au 11 octobre 2003, Théâtre du Trident (Québec).

Décors : Michel Gauthier. Costumes : Yasmina Giguère. Éclairages : Denis Guérette. Musique : Pascal Robitaille.

Distribution : Yves Amyot, Lorraine Côté, Marie-Christine Lavallée et Reynald Robinson.

5) Mise en scène de Dominic Champagne, du 15 novembre au 10 décembre 2011, Théâtre du Nouveau Monde (Montréal).

Décors : Michel Crête. Costumes : François Barbeau. Éclairages : Étienne Boucher. Musique originale : Michel Smith.

Distribution : François Papineau, Anne-Marie Cadieux, Marc Béland et Sophie Cadieux.

ANNEXE IV

ADAPTATIONS DES ROMANS DE RÉJEAN DUCHARME

A) Pour la scène

Extraits de l'œuvre

1) Morceaux choisis de l'œuvre de Réjean Ducharme (extraits de *L'avalée des avalés*, du *Nez qui voque*, de *L'océantume* et du *Cid maghané* et de *HA ha !...*, intitulée *À quelle heure on meurt ?* et mise en scène de Martin Faucher, Productions Branle-Bas, du 8 au 26 novembre 1988, Espace Gô (Montréal).

Distribution : Suzanne Lemoine et Benoît Vermeulen.

[Texte déposé au Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD) de Montréal.]

2) Reprise de *À quelle heure on meurt ?* de Martin Faucher, mise en scène de Guy Alloucherie, Coproduction du Théâtre du Trident et de la Compagnie Hendrick Van Der Zee, du 9 novembre au 4 décembre 1999, Grand Théâtre de Québec (Québec), repris du 14 au 31 mars 2001 au Théâtre Denise-Pelletier (Montréal).

Décors : Michel Gauthier. Costumes : Marie-Claude Pelletier. Éclairages : Alain Lortie. Musique : Marc Vallée.

Distribution : Paul-Patrick Charbonneau, Éva Daigle, Annie La Rochelle, Éric Leblanc, Jean-Sébastien Ouellette, Maude Robillard et Marie-Claude Tremblay.

3) Variation sur le collage (*À quelle heure on meurt ?*) de Martin Faucher, mise en scène de Frédéric Dubois, Théâtre À Deux en codiffusion avec le Théâtre Denise-Pelletier, du 13 au 30 mars 2013, Salle Fred-Barry (Montréal).

Décors : Jeanne Ménard-Leblanc. Costumes : Patricia Dufour. Musique : Richard Desjardins, Karkwa, Avec pas d'casques, Yann Perreau.

Distribution : Simon Dépot, Alexa-Jeanne Dubé, Marie Favreau, Benoît Fiset, Marie-Philip Lamarche, Claudia Levasseur, Catherine Paquin-Béchar, Pierre-Louis Renaud, Olivier Rousseau et Benjamin Saint-Martin Brosseau.

L'océantume

1) Adaptation et mise en scène de Sylvain Scott de *L'océantume*, Théâtre Le Clou (Montréal), du 30 octobre au 11 novembre 2012, Maison Théâtre (Montréal), et le 21 novembre 2012 à la Maison de la Culture Frontenac (Montréal).

Costumes : Linda Brunelle. Éclairages : Luc Prairie. Conseiller dramaturgique : Martin Faucher.

Distribution : Marie-Claude Guérin, Élisabeth Lenormand, Guillaume Tellier et Anne Trudel.

2) Mise en musique d'un extrait de *L'océantume* par Quasar et la Société montréalaise de musique contemporaine, le 7 avril 2013, Théâtre Rouge, Conservatoire de musique de Montréal.

Musique : Luc Marcel. Soprano : Jacinthe Thibault. Piano : Louise-Andrée Baril.

La fille de Christophe Colomb

Adaptation et mise en scène de Martin Faucher, du 18 mars au 16 avril 1994, Théâtre d'Aujourd'hui, Salle Jean-Claude Germain (Montréal), repris les 1^{er} et 2 avril 1995 au Centre culturel Wallonie-Bruxelles (Paris).

Spectacle solo mettant en vedette Markita Boies.

[Texte déposé au Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD) de Montréal.]

L'hiver de force

1) Adaptation du roman, intitulée *La chair est triste et j'ai vu tous les films de Jerry Lewis, Le fonne c'est platte*, et mise en scène de Michèle Barrette, du 30 mars au 3 avril 1977, Centre d'essai de l'Université de Montréal.

2) Adaptation et mise en scène de Lorraine Pintal de *L'hiver de force*, une coproduction du Théâtre du Nouveau Monde et du Festival de théâtre des Amériques, du 13 novembre au 13 décembre 2001 au Théâtre du Nouveau Monde (Montréal), du 7 au 17 février 2002 à l'Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris), et du 18 au 20 avril 2002 (ainsi que les 26 et 27 avril 2002) au Centre national des Arts d'Ottawa.

Décors : Danièle Lévesque. Costumes : Julie Charland. Éclairages : Michel Beaulieu.

Distribution : Céline Bonnier, Anne-Marie Cadieux, Pierre Curzi, Brigitte Lafleur, Alexis Martin, Monique Mercure et Marie Tifo.

[Adaptation du roman publiée chez Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 2002, 105 p.].

Dévadé

Adaptation de Marianne Marceau de *Dévadé*, dans une mise en scène de Frédéric Dubois, du 17 septembre au 12 octobre 2013, Théâtre de la Bordée (Québec).

Décors : Marie-Renée Bourget Harvey. Costumes : Virginie Leclerc. Musique : Frédéric Brunet. Éclairages : Denis Guérette.

Distribution : Sylvie Cantin, Véronique Côté, Jean-Michel Déry, Hugues Frenette, Marianne Marceau.

2) Pour l'écran

CARON, André, *L'avalée des avalés*, André POULIN (scénariste), Radio-Québec, Ministère de l'Éducation du Québec, coll. « Lire aux éclats », 1995, VHS, 30 s.

Distribution : Jean-Pierre Chartrand, Jean-Emery Gagnon, Patrick Labbé, Edgar Fruitier.

PÉRISSON, Alain, Alain VIGNIER et Thierry JOLY (scénaristes), *Le grand sabordage* (annoncé sous le titre de *Mille Mille et Chateaugué*), d'après *Le nez qui voque*, coproduction franco-canadienne, OCFC, 1973, 85 min.

Distribution : Pierre Neurisse, Nathalie Drivet, Pascale Bressy et Luce Guilbault.

ANNEXE V

FILMOGRAPHIE SUR RÉJEAN DUCHARME ET SON ŒUVRE

DUVAL, Jean-Philippe, *La vie a du charme*, Festival du nouveau cinéma, Télé-Québec/SRC, 1992, 16 mm, 54 min.

GODBOUT, Claude et Maria COUËLLE, *Réjean Ducharme l'illusionniste*, Productions Prisma inc., avec la collaboration de l'Institut Québécois du Cinéma, Série « Profession écrivain », 1982-1983, 26 min.

PAQUETTE, Pierre, *Qui est Réjean Ducharme ?*, entrevue du 29 juillet 1966, Archives de Radio-Canada, (URL : http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/litterature/clips/14091/).

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ

ABSTRACT

REMERCIEMENTS

ABRÉVIATIONS

SOMMAIRE

INTRODUCTION	1
Réjean Ducharme, le personnage et l'œuvre.....	2
Les territoires de la création ducharmienne.....	5
Le partage de l'autorité en question.....	9
Du(-)charme et du genre : perspectives génériques.....	13
Réjean Ducharme au théâtre.....	16
Considérations génétiques : en marge de l'œuvre.....	20
De la subversion des modèles du genre à celle du genre dramatique.....	23
PRÉAMBULE THÉORIQUE	27
La relativité de la notion de texte.....	28
Le théâtre : le texte et la scène.....	31
La représentation comme avenir/devenir du texte dramatique.....	36
De la théâtralité.....	38
PREMIÈRE PARTIE :	
LE THÉÂTRE PARODIQUE OU LES PIÈCES DES AUTRES	49
Chapitre 1. De la reprise à la subversion : <i>Le Cid maghané</i>	53
<i>Un théâtre du double : du calque à la parodie</i>	60
Le recours à l'autorité : de la référence à la déférence.....	60
« Maghanages » cornéliens.....	62
Chaos référentiel et réécriture.....	65
<i>La double énonciation et les effets de décalage</i>	68
Réinvestissements discursifs.....	68
L'inversion des valeurs : une axiologie de la médiocrité.....	72
<i>Les limites de l'irrévérence :</i>	
<i>pour une conception ducharmienne de la littérature</i>	77
Parodie, autoparodie et satire : lectures du Cid « joualisé ».....	77
Enjeux de la reprise et refus ducharmiens.....	80
Le « copiste ».....	84
De la <i>translatio</i>	88

Chapitre 2. *Le marquis qui perdit* ou le refus des modèles93

Représentations interculturelles : la dualité comme ressort dramatique.....99

Pour une linguistique des rapports interculturels99

Duos-duels en scène103

De l'Autre au Même.....108

L'envers du décor113

Héros « maghanés »113

De l'Histoire à l'histoire.....118

Un théâtre des mots ou comment en finir avec les chefs-d'œuvre.....122

DEUXIÈME PARTIE :

S'APPROPRIER LE THÉÂTRE.....129

Chapitre 3. *Ines Pérée et Inat Tendu* : l'investissement

progressif de la scène133

État des lieux génétique140

Une pièce dans tous ses états.....140

Des paratextes145

L'onomatourge-dramaturge : les limites de la parole155

La question du nom155

Le tarissement de la parole.....160

De la réappropriation des contraintes génériques168

Vers une dramatisation du texte : la stratégie de l'excès168

La représentation en péril, les périls de la représentation174

Chapitre 4. *HA ha !...* ou le théâtre en jeu179

Le théâtre du quotidien186

Perspectives génétiques.....186

Du réalisme190

Manipulations linguistiques : une dramaturgie du tout-est-permis194

De l'excès209

Métadramaticités209

Le procès du dialogue de théâtre.....218

Questions de genre225

Héritages dramatiques225

Une pièce à lire ?.....235

CONCLUSION	253
Une aventure datée et limitée	254
Faire théâtre de tout	255
La réappropriation des contraintes du théâtre	257
Constances et cohérences	259
Récurrence des thèmes et des motifs.....	265
Effets de généricité	268
La célébration du mélange.....	272
 BIBLIOGRAPHIE	 281
 ANNEXES	 321
Annexe I. Manuscrits des textes de théâtre et des scénarios de films de Réjean Ducharme	III
Annexe II. Paroles de chansons et adaptation musicale d'un texte de Réjean Ducharme	IX
Annexe III. Représentations des pièces de Réjean Ducharme (avec distribution).....	XIII
Annexe IV. Adaptations des romans de Réjean Ducharme	XXIII
Annexe V. Filmographie sur Réjean Ducharme et son œuvre	XXIX
 TABLE DES MATIÈRES	 353

