

Ducharme dans l'espace Quelques formes entre les corps de texte

Jean-Michel Théroux

Number 163, Fall 2011

Réjean Ducharme

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65411ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

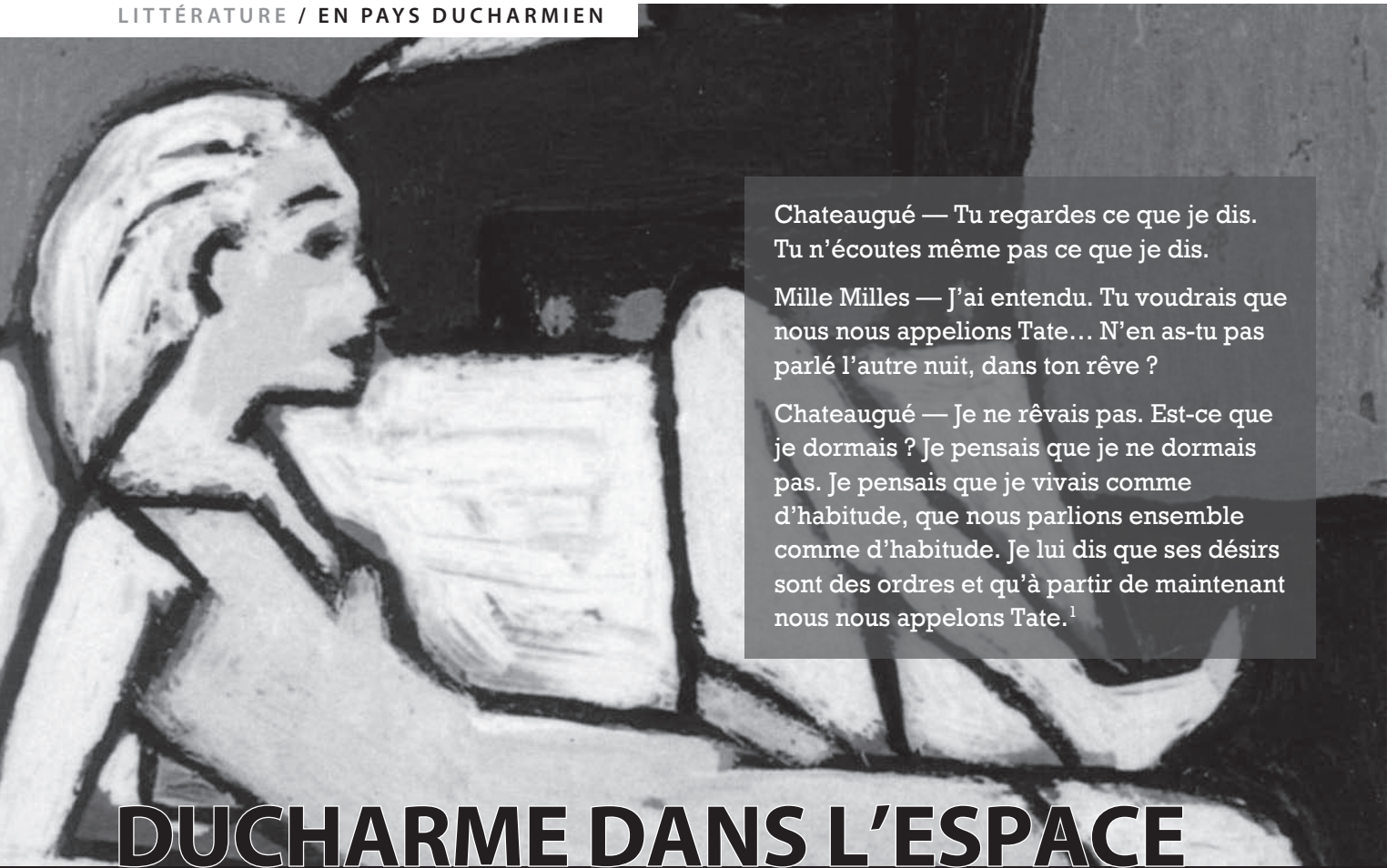
0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Théroux, J.-M. (2011). Ducharme dans l'espace : quelques formes entre les corps de texte. *Québec français*, (163), 28–31.



Chateaugué — Tu regardes ce que je dis.
Tu n'écoutes même pas ce que je dis.

Mille Milles — J'ai entendu. Tu voudrais que nous nous appelions Tate... N'en as-tu pas parlé l'autre nuit, dans ton rêve ?

Chateaugué — Je ne rêvais pas. Est-ce que je dormais ? Je pensais que je ne dormais pas. Je pensais que je vivais comme d'habitude, que nous parlions ensemble comme d'habitude. Je lui dis que ses désirs sont des ordres et qu'à partir de maintenant nous nous appelons Tate.¹

DUCHARME DANS L'ESPACE

Quelques formes entre les corps de texte

Réjean Ducharme
Le nez qui voque

PAR JEAN-MICHEL THÉROUX*



« Si j'te pogne,
j'te mange ! »

Les atomes qui rêvent

Les narrateurs des romans de Ducharme nous en mettent plein la vue : des mots pris à la lettre, dont le corps importe autant que le son. Leurs mots s'alignent dans l'espace, ils s'entrechoquent et métamorphosent le réel en s'emboîtant le plus souvent en trompe-l'œil. Nous ne saurons pas si notre vision des événements de la vie d'Iode ou de Bérénice n'est pas fondamentalement détournée, et nous ne nous en plaignons pas, parce que le fond n'est autre que ce détour, ce tour de passe-passe. Incidemment, une fois sur scène, que peuvent les personnages ducharmiens sur l'espace qui les porte, quelle sorte d'illusion peuvent-ils encore créer par le langage ? Comment dire et devenir *Tate sur scène* ? Cette question est piégée, c'est un rouage : précisément celui qui assure la progression des deux pièces de théâtre publiées de Ducharme, *Ines Pérée* et *Inat Tendu* et *HA ha !...*².

Il n'y a pas de narrateur dans le théâtre de Ducharme, parce que les personnages s'affrontent précisément pour le devenir. Mettre en scène ce théâtre oblige à statuer ce qui a forme de *réalité effective* et ce qui a forme d'incan-

tation ratée, parmi tous les sorts que les personnages se destinent... Bérénice : « Quand je suis assise ailleurs que dans ma solitude, je suis assise en exil, je suis assise en pays trompeur³ ». Voilà le problème des personnages scéniques ducharmiens : ils évoluent en pays trompeur, parce que les autres peuvent métamorphoser le réel en volant « le show ». La scène est leur exil.

Deux voies : devenir celui qui la nomme, qui la forme, qui la transforme. Ou en sortir.

Corrélat : la scène devient le rêve de celui qui le raconte avec le plus de conviction. Également : les personnages désirent que leur corps corresponde à ce rêve. Ils désirent (sexuellement, sensuellement) parler ou désirent *être parlés*, comme on dirait *être mis au monde*, ou plus spécifiquement : être mis en scène. Comme chez Genet, le plaisir de la soumission côtoie le plaisir de la domination, parce qu'il suffit à un personnage de se modeler au rôle que l'autre veut lui faire jouer et d'en jouir – ou au moins, d'essayer. En conséquence, les moins écorchés chez Ducharme sont ceux qui, comme Divine, ont incarné au baptême le double-rôle du prêtre et de l'initié...

Ces remarques initiales visent à poser certaines balises dans ce non-espace qu'est la scène ducharmienne. « Non-espace » m'apparaît plus fécond que « vide » parce que cela évoque un creux temporaire, une distension et donc un *rapport*. Par non-espace, j'entends ce qui se trouve (perd ?) entre les atomes s'attirant et se repoussant, là où les atomes sont des corps qui ne se pensent qu'en perspective de l'autre-texte, l'autre comme parole transfiguratrice. Ce qui fait la difficulté du théâtre de Ducharme, c'est son architecture de scène d'une grande instabilité – à l'image de cette permission donnée par l'auteur aux comédiens, dès l'ouverture d'*Ines Pérée et Inat Tendu*, de jouer « 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 couleurs⁴ ». *Monter* Ducharme, cela apparaît clairement aux artistes qu'a réunis Gilbert David autour d'une table ronde sur le sujet, ce n'est pas raconter une histoire. C'est d'abord se poser la question d'un montage, d'un rapport entre des corps. Martin Faucher : « Ce sont vraiment les corps de Ducharme qui m'ont parlé, plus que la langue, [...] les corps qui se saoulent, qui veulent s'élever⁵ ». Je dois préciser que celui qui souligne une telle sensualité a conçu sa version scénique de l'univers ducharmien à partir d'un collage d'extraits de romans ; néanmoins, les metteurs en scène qui ont monté les textes théâtraux de Ducharme ont également dû rechercher ailleurs que dans une structure narrative la cohésion de leur production, et ils ont dû en rythmer la progression de façon très personnelle. Les péripéties, s'il existe une telle chose chez Ducharme, s'embrouillent lorsqu'on y regarde de près ; apparaissent plutôt (*en lieu et place*) une multitude de minuscules attractions et répulsions langagières et sensuelles. Lorraine Pintal avoue s'être adonnée à une technique de collage permise par Ducharme lui-même pour arriver à structurer sa version d'*Ines Pérée et Inat Tendu* : « J'ai joué un peu aux cadavres exquis ». Ronfard rapporte qu'en visitant Ducharme à quelques semaines de la première de *HA ha !...*, il aurait trouvé ce dernier prêt à trancher sans vergogne dans le texte – ce dont il l'a heureusement dissuadé. Par ailleurs, il existe deux versions d'*Ines Pérée et Inat Tendu*...

Si de tels déplacements et variations (spatialement et, dans un registre québécois, un tel *lousse*), qui font la particularité de cette œuvre dramatique, n'altèrent en rien ce que j'appellerais le microcosme de son univers scénique, il importe d'en accepter les conséquences avant de proposer une lecture des textes comme s'ils étaient des vases clos. Rien de clos chez Ducharme, aucun vase qui ne sera pas brisé. Je me propose donc de participer à l'étude de ce microcosme à partir de motifs à la fois spatiaux et relationnels, pour en tirer quelques conclusions qui seront elles aussi à déplacer dans l'espace, à confronter aux mises en scène possibles et impossibles.

S'attirer

Je recule de quelques pas : la scène est un non-espace, c'est-à-dire qu'elle n'existe qu'une fois disposée entre les personnages-atomes. Ducharme n'est pas un documentariste, il ne pense les lieux qu'une fois racontés. Ines et Inat se tirent : ils fuient ce non-lieu où rien ne se raconte que des cailloux. Ils sont attirés sur scène, où l'on dit. Ils cherchent à « prendre [leur] part de vous, prendre à côté de vous [leur] place » (*IP*, p. 71), où « vous » est le personnage qui *habite* la scène et qui en incarne donc l'hospitalité ; dans l'ordre des trois actes : une vétérinaire, une religieuse, un couple. Le désir de la vétérinaire (son

creux) met l'espace qu'elle définit hors-jeu, d'ailleurs elle en éjecte ses deux visiteurs précisément pour obtenir des faveurs sexuelles d'un autre personnage *de passage*. Mario Escalope est un voleur : il amasse son espace. Lorsqu'il repousse Isalaide et part, c'en est fini de la clinique. Le non-espace retourne au vide ; l'abandonnée, comme Ines et Inat, doit se faire itinérante. La cellule du deuxième acte n'est pas plus confortable, à l'image de celle qui en définit la force d'attraction. Selon un procédé de synecdoque continu chez Ducharme dramaturge, son corps est rabattu sur le lieu : « qu'on est mal à l'aise, qu'on est mal assis ! » (*IP*, p. 87), dit Ines, assise sur Sœur Saint-New-York-des-Ronds-D'eau. Une seconde fois, des voleurs surgissent et l'attrait exercé par leur appétit spatial attire Ines et Inat hors-scène. Isalaide, arrivée trop tard, résume la tragédie en cours précisément du point de vue de la mise en espace : « Ils ont acheté la terre, toute la terre. [...] Ils se la sont tapée, envoyée. Ils se la sont payée et les autres les ont laissés faire » (*IP*, p. 88).

À l'acte trois, apparaît finalement l'espace fantasmé par tant de personnages ducharmiens : « l'à-part/ement ». Mille Mille y conserve Chateaugué bien au chaud, à l'écart du monde qu'il reproduit pour elle en mots. Les Ferron s'y réfugient pour expérimenter l'autosuffisance. Dans *Ines Pérée et Inat Tendu*, Aidez-moi et Pierre-Pierre s'approchent de cette autarcie : ils s'accumulent à part, dans leur repaire⁶. Ils fusionnent au point où le cambrioleur absorbe sa douce : « Je te couche, je te dors [...], c'est l'amour » ; cet amour auquel Ines et Inat ne sont pas parvenus. Mais, au final, leur espoir réside bel et bien en la demeure – commune ? Ils forment un couple *altéré*, au contraire de leur hôte, impénétrable comme une pierre : leur énergie atomique s'épuise à la rencontre d'une telle résistance. Au moyen de la synecdoque spatiale, c'est toute la scène qui se refuse à leur présence. L'alcool s'insinue par leur bouche béante et à cette ultime dépossession tragiquement artificielle, inhumaine, ils ne résistent pas. Ils demeurent en scène, mais hors de l'univers rêvé de / par Pierre-Pierre. Ils s'endorment comme on dirait : ils s'éveillent d'un rêve. Exit.



Normand Poirier et Évelyne Rompré dans *Ines Pérée et Inat Tendu*, mise en scène de Jean-Pierre Ronfard, 1999.

Ha ha !... ne se déploie pas dans le même ordre, mais selon la même logique ; le motif du téléphone, déjà présent dans *Ines Pérée et Inat Tendu*, constitue un point de cohésion remarquable. Le téléphone reprend un mécanisme communicationnel des personnages ducharmiens : appeler ou être appelé n'établit pas le même rapport de force. Le téléphone met en présence une voix, mais pas encore un corps, comme l'intercom qui permet à l'étrange Pauline-Émilienne d'*Ines Pérée et Inat Tendu* de prévenir avant d'effectuer ses nombreuses allées et venues. Il est intéressant de noter que Pauline-Émilienne, plutôt épargnée par la tragédie, vit hors-scène, hors-danger. Elle ne fait que passer, objet de désir sans désir : c'est une comète. L'intercom la lie autant qu'il la protège, au contraire du téléphone, dont l'intrusion est détournée par Pierre-Pierre, qui en fait son arme. Dans un microcosme où les mots modèlent les corps, le téléphone matérialise la présence tronquée du hors-scène. Jean-Luc Nancy : « [L'écoute] est d'abord présence au sens d'un présent qui n'est pas un être [...] mais plutôt un *venir* et un *passer*, un *s'étendre* et un *pénétrer* ». Le téléphone dont abuse Pierre-Pierre projette sa domination au-delà de la scène, vers les interlocuteurs fantômes dont la seule chose que nous sachions, c'est qu'ils sont momentanément sous le pouvoir des mots de Pierre-Pierre – ses sculptures.

Manger

Chaque lecture des romans de Ducharme me laisse l'impression d'un danger continu auquel les narrateurs doivent résister en réaménageant le monde le plus régulièrement possible pour ne pas se retrouver soudainement plongés dans les mots d'un autre. Cette idée d'empressement permet de comprendre le rythme particulier qui sous-tend son théâtre. Il faut nommer *maintenant*, c'est un appétit, une faim dévorante partagée par tous – sans, évidemment, la réciprocité qui stabiliserait le microcosme. L'essentiel est d'être le premier, de surprendre pour prendre, d'être celui *qu'on n'attendait pas, qu'on n'espérait pas*, qui a le mérite de dire le premier : « Ha! Ha!... » Mérite éphémère et réversible, comme en témoignent les points de suspension. Or, s'il faut définir une résolution, impératif catégorique de toute mise en scène, il faut à mon sens revenir à la question de l'espace : suivant les rêves des personnages, il s'ouvre, se rétracte, avale ou se referme. Bref : c'est lui, plus distinctement que les personnages, qui évolue.

Dès les premières répliques d'*HA ha !...*, Roger et Sophie jouent le jeu du téléphone : « Raccroche, la ligne est engagée⁸ », se disputent-ils. Cinq longues conversations téléphoniques ponctuent le premier acte, attirant d'abord Bernard puis Mimi dans l'appartement *dont le téléphone est le tentacule allongé*, tendu vers le hors-

scène. Si Mimi résiste au téléphone et ne se manifeste pendant plusieurs scènes que par la voix, c'est qu'elle est sensible et ne veut pas de ce jeu des corps qui se forment et se déforment : elle repousse d'ailleurs les « deux tentacules des bras de Sophie » (*HH*, p. 53), attirée par son humour mais effrayée par le contact que semble préparer en douce chaque rapprochement vocal. « Touche-moi pas ! » (*HH*, p. 54), crie-t-elle. L'espace entre les atomes rétrécit au deuxième acte, alors que le char qui permettait à Mimi d'aller « plus vite que les cris dans le téléphone » (*HH*, p. 50) est vendu pour payer l'alcool de Bernard ; il vient carrément à manquer quand, quelques scènes avant la fin, « Bell Téléphone a coupé le téléphone » (*HH*, p. 97). Le microsystème s'est refermé. Qui rêve plus fort que les autres ? Roger déclame (il se fait téléphone) : « [...] le monde est ce qu'il entend. Pour faire le monde, il suffit de se lever et de prendre la parole, d'être ce que le monde entend, ce qui lui arrive » (*HH*, p. 81).

Lorraine Pital, dont la scénographie en aquarium créée pour *HA ha !...* a marqué les esprits⁹, a carrément abordé la pièce comme si « elle était écrite par Roger, qui la dactylographiait continuellement, de manière obsessionnelle, sur sa machine à écrire ». Cette vision relève de la mise en scène, donc de la traduction, mais elle met en relief l'invention de l'espace par les personnages, et d'abord par Roger, habillé comme l'appartement est décoré – ou vice versa. Format film d'horreur, cela donnerait : *L'appartement-Roger a faim. Et il va manger*. Qui a « une tétine monstre » (*HH*, p. 65) sur la tête ?

Exit Mimi. Celle dont on ira jusqu'à voler le rêve, « onirique », « aveuglée, assourdie » par la scène hurlante, « cernée » par l'espace affamé, « se sauve » et « va sauter en bas de la scène » (*HH*, p. 108). Mimi qui gobe tout, l'avalée entre toutes. La scène tente une dévoration qui réussit ou rate, selon la direction que souhaite prendre le metteur en scène ; en tout cas, Mimi *faillit d'être mangée*.

Le caractère organique des microcosmes créés par Ducharme impartit aux personnages des besoins physiques qui nuisent presque systématiquement à leurs aspirations ; dans *Ines Pérée et Inat Tendu* comme dans *HA ha !...*, on avale les mots et l'alcool. D'un point de vue scénique, un personnage mange ce qui l'instant d'auparavant reposait à l'état d'accessoire : il incorpore la scène. Manger l'espace que l'autre a nommé (mis au monde), c'est se nourrir de son rêve, l'étreinte sensuelle par excellence du tragique scénique ducharmien. Cet acte symbolique atteint son paroxysme dans la résolution d'*Ines Pérée et Inat Tendu*, où Pierre-Pierre (« fine fourchette » ! *IP*, p. 84), dépassant en cruauté la tentative de la vétérinaire de faire manger à Ines et Inat de la nourriture pour chats au premier acte, les invite



à un festin de cailloux – dont Inat tentera une ultime métamorphose par la parole : « [...] peut-être contiennent-ils tous quelque chose, quelque signe, quelque message ? » (IP, p. 117). Mais Ines (alias « Dépêche-toi Latablevarefroidir » IP, p. 14) ne se laisse pas leurrer. Elle comprend enfin que la denrée à consommer, c'est lui, c'est elle : « Qu'as-tu à la place des tripes ? De la boue ? Du boudin ? » (IP, p. 118). Le festin, comme celui qu'annonce la table de fête montée pour le deuxième et dernier acte d'*HA ha !...*, n'aura pas lieu. Ou alors ce ne sera que le festin du lieu.

Ronfard explique avoir voulu, dans sa version d'*HA ha !...*, montrer un « grand espace vide au milieu duquel se détachait la cellule humaine que l'auteur livrait à notre observation¹⁰ ». Il m'apparaît juste d'ajouter que c'est cette *cellule* qui définit la scène en distendant puis rétrécissant l'espace entre ses atomes. Le théâtre trouve chez Ducharme une perspective originale sur l'intrication de la langue et du corps, d'autant plus sombre qu'elle ne se déploie qu'autour de situations banales, reléguant tout enjeu politique à un état de vague contrecoup du chaos qui régit toute relation. Une telle structure organique se déploie à l'aide de formes scéniques simples, dont l'appartement, la table, le téléphone, qui prolongent les corps et participent au grand jeu de mots – qui se conclut en dévoration.

« Ceux qui rêvent ne seront pas avalés », comme le répétait le jeune héros du *Léolo* de Jean-Claude Lauzon¹¹, fasciné par sa lecture de Ducharme. Mais de ceux qui ne rêvent pas assez fort, ou qui n'ont pas de place dans le rêve du plus fort, il ne sera fait qu'une bouchée. ■

* Étudiant à la maîtrise au Département des littératures de langue française, Université de Montréal



Catherine Larochelle et Steve Gagnon dans *Ines Pérée et Inat Tendu*, mise en scène de Frédéric Dubois, Théâtre des Fonds de tiroirs, 2010. Photo : Erick Labbé.



Marie Tifo et Julie Vincent dans *HA ha !...*, mise en scène de Lorraine Pintal, TNM, 1990.

Sophie Cadieux dans *HA ha !...*, mise en scène de Dominic Champagne, TNM, 2011. Photo : Jean-François Gratton.



Notes

- 1 Réjean Ducharme, *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967, p. 85.
- 2 Les deux pièces précédentes de Ducharme, *Le Cid maghané* et *Le marquis qui perdit*, n'ont pas été publiées. Pour les curieux, voir les commentaires éclairants de Robert Lévesque dans Gilbert David, « Table ronde : Ducharme au théâtre », (Marie-Andrée Beaudet et al., *Présences de Ducharme*, Montréal, Éditions Nota Bene, coll. « Convergences » (2009), p. 245-282). À noter que *HA! Ha!...* sera montée par Dominic Champagne au TNM, du 15 novembre au 10 décembre 2011, et *Ines Pérée et Inat Tendu*, par Frédéric Dubois au Théâtre d'aujourd'hui, du 21 février au 10 mars 2012.
- 3 Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard, col. « Folio », 1991 [1966], p. 20.
- 4 Réjean Ducharme, *Ines Pérée et Inat Tendu*, Leméac / Parti Pris, 1976 [écrite en 1966], p. 5. Dorénavant abrégé en IP suivi du numéro de la page.
- 5 « Table ronde : Ducharme au théâtre », *op. cit.*, p. 262.
- 6 Un lapsus indécidable – ducharmien ? – du texte met « repère » là où on attendrait « repaire » (IP, p. 102).
- 7 Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2005, p. 31, l'auteur souligne.
- 8 Réjean Ducharme, *HA ha !...*, Paris, Gallimard / Lacombe, 1982, p. 16. Dorénavant abrégé en HH suivi du numéro de la page.
- 9 « Table ronde : Ducharme au théâtre », *op. cit.*, notamment p. 265-268.
- 10 Jean-Pierre Ronfard, « Monter Gauvreau, Ducharme, Vézina », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 21 (4), 1981, p. 92.
- 11 Sur sa copie de *L'avalée des avalés*, il est écrit près du titre : « Parce que je rêve, je ne le suis pas. » (Jean-Pierre Lauzon, *Léolo*, Montréal, Alliance Films, 1992, 107 min.).

Bibliographie

- Beaudet, Marie-Andrée, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Convergences », 2009.
- Ducharme, Réjean, *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard, col. « Folio », 1991 [1966].
- Ducharme, Réjean, *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967.
- Ducharme, Réjean, *Le Cid maghané*, pièce jouée en 1968, tapuscrit inédit, Fonds-Réjean-Ducharme, n° 1986-5, Archives nationales du Canada, Ottawa.
- Ducharme, Réjean, *Le marquis qui perdit*, pièce jouée en 1970, tapuscrit inédit, Fonds-Réjean-Ducharme, n° 1986-5, Archives nationales du Canada, Ottawa.
- Ducharme, Réjean, *Ines Pérée et Inat Tendu*, Leméac / Parti Pris, 1976.
- Ducharme, Réjean, *HA! Ha!...*, Paris, Gallimard / Lacombe, 1982.
- Lauzon, Jean-Pierre, *Léolo*, Montréal, Alliance Films, 1992, 107 min.
- Nancy, Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris, Galilée, 2005.
- Ronfard, Jean-Pierre, « Monter Gauvreau, Ducharme, Vézina », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 21 (4), 1981.