

## « Ha ha!... »

Paul Lefebvre

Number 26 (1), 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28309ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this review

Lefebvre, P. (1983). Review of [« Ha ha!... »]. *Jeu*, (26), 134–137.

### « ha ha!... »

Pièce de Réjean Ducharme, Ville Saint-Laurent, La-combe (pour Gallimard), 1982, 108 p.

En 1978, lors de la création de *HA ha!...* (alors orthographié *Ah! Ah!...*) au Théâtre du Nouveau Monde dans une mise en scène de Jean-Pierre Ronfard, *Jeu* avait été, par la voix d'un de ses chroniqueurs<sup>1</sup>, d'une sévérité que beaucoup ont jugée excessive. La publication récente du texte de la pièce de Ducharme permet néanmoins à *Jeu* de donner un éclairage nouveau sur cette oeuvre.

Le projet de la remise en question de la notion de valeur d'échange traverse le théâtre au vingtième siècle. Trajet pluriel aux étapes nombreuses: pensons à Pirandello, à Artaud, aux *sprechstücke* de Handke... Ducharme, avec *HA ha!...* se joint à eux. D'une façon subtile, difficile; le sujet n'est pas spectaculairement émiétté, ni le théâtre chambardé dans son fonctionnement traditionnel. Ducharme nous fournit un texte au premier abord rassurant; on y reconnaît les catégories que l'on place sous l'horizon d'attente du texte théâtral: personnages non dépourvus de dimension psychologique, temps et espace identifiables, dialogue mimant une conversation, etc. Mais on n'a qu'à y regarder de plus près pour être effrayé par cette épouvantable

passoire théâtrale qu'est *HA ha!...*; le texte fuit de toute part et derrière une fragile surface, on trouve à la place d'un moelleux matelas de sens, le vide absolu des trous noirs. Dans *HA ha!...*, tout se perd et rien ne se retrouve.

Le texte est grevé d'éléments qui ne passent même pas à la représentation. Ducharme, comme d'autres d'ailleurs, aime bien faire de l'humour dans ses didascalies: s'il est possible de rendre sur scène le ton «guytriloquent» qu'il attribue à certaines répliques de Roger ou celui «*curious-yellow*» pour Mimi, l'humour que se permet Ducharme dans ces énoncés d'indications se perd. Plus terribles sont les pertes homonymiques du dialogue: rien du travail de sape du langage que l'auteur effectue en écrivant «Sapa dalure», «vos scies roses du foie», «graphigne» ou «Sass pupu» ne passe à la représentation. Tout comme l'auteur se permet de réagir à ce qu'il écrit («Ah, elle en pleure un coup» — didascalie), commentant sa fiction et la désignant telle: autre élément textuel perdu pour la scène.

Mais que raconte *HA ha!...*? Dans l'appartement qu'il partage avec Sophie, Roger a décroché du monde extérieur pour devenir le «Maître de la foire». Sophie, sa compagne, et Bernard, un ami d'enfance de cette dernière, suivent avec de moins en moins de réticences les entreprises de Roger. Seule Mimi, la

1. Voir: Jean-Paul Daoust, «Ah! Ah!...», *Jeu* 8, p. 134-135.

compagne de Bernard, est littéralement terrorisée par ce qui se passe. La déconstruction carnavalesque du monde s'accélère dans la seconde et dernière partie de la pièce lorsque Bernard et Mimi, ruinés, vont s'installer chez Sophie et Roger. Si ce dernier réussit à entraîner Bernard et Sophie dans sa foire anarchique, Mimi, effrayée de ne plus rien comprendre, finit par se jeter en bas de la scène. Tout cela dans un climat cauchemardesque, où le réel est déformé de façon grinçante. Non seulement cette salle de séjour dans laquelle se passe l'action est décrite par l'auteur comme meublée avec un mauvais goût à faire peur, mais elle est dotée d'un cendrier avec lumières clignotantes et d'un *lazy-boy* muni d'une sirène. Mais si 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'échange. La façon seule dont l'argent (facette si visible de la valeur d'échange) est traité dans la pièce est incompréhensible: à la fois difficile à obtenir (l'autre emploi que doit trouver Sophie, la ruine de Mimi et Bernard) et présent en surabondance (le magot sous le coussin du fauteuil de Roger, la fortune de Sophie qui vendrait de la drogue à un certain moment). L'argent, ressort de tant de fictions, est ici bafoué dans ce rôle; les questions d'argent ont beau être omniprésentes, elles sont contradictoires, deviennent insignifiantes.

Mais c'est par le langage que Ducharme porte ses coups les plus durs à la valeur d'échange. Roger travaille à l'«effoirement» du langage. Il enregistre monstruosité sur monstruosité: «Bedit Discours du drône à quatre pattes dont deux molles: 'La nouvelle pissance biodégradable du Danemark amélioré aux enzymes ravive les gouleurs foncées du Saint-Relent, le fleuve qui l'arrose comme une moufette'». Les mots ne correspondent plus à un réel; Roger s'a-

muse à triturer les signifiants. En créant une nouvelle langue dont il est le maître, Roger prend le pouvoir. Barthes: «Le langage est une législation, la langue en est le code. (...) Les signes n'existent que pour autant qu'ils sont reconnus». Roger veut échapper au rapport de servilité que lui impose le langage. Au lieu de subvertir l'ordre du réel, il subvertit ce par quoi s'impose cet ordre et échappe ainsi à cette soumission (au prix de souffrances quelquefois terribles pour lui et les autres: «*Sophie*: Bernard a perdu la boule, Mimi va perdre les pédales d'une minute à l'autre, moi je me mords la langue en dormant, je me réveille avec la bouche pleine de sang... jusqu'où veux-tu aller?»). En créant un langage complexe dont il est le seul maître, Roger se construit un langage de pouvoir analogue à celui des médecins de Molière. Ce «crois ou meurs» qui fonde tout langage de pouvoir se base sur une conscience linguistique, sur une conscience du fait qu'une langue est un système autonome qui n'est pas lié au réel.





Et c'est là qu'est le drame de Mimi: elle est linguistiquement naïve. Pour elle, mot = chose. Car c'est bien entre elle et Roger que se trace l'axe du drame; Sophie et Bernard ne sont que (d'extraordinaires) chambres d'écho, Sophie avec ses passions fougueuses et Bernard avec sa déchéance physique et son alcoolisme. Déjà que Mimi est une écorchée vive comme seul Ducharme peut en créer: elle est en proie à d'horribles cauchemars, être touchée lui fait mal et, pourtant, elle dit à Bernard: «Même quand t'es couché avec moi, j'ai pas assez de toi.» Mimi est impossible. Mimi souffre de dysfonctionnement social et linguistique. Elle conte que la première fois qu'elle a fait l'amour, elle était tellement énervée qu'elle a uriné sur son partenaire: Mimi est incapable de signifier son excitation, son excitation ne peut être que concrète. Le langage comme système combinatoire lui échappe: lorsque Sophie veut lui montrer un jeu appris de Roger («Touche-moi. Cinq fois.»), elle ne peut que lui demander ce qu'elle avait fait lorsqu'elle, Sophie, avait joué. Et cette dernière, avec raison, de l'accuser de n'être capable que de copier. Placée devant un système symbolique, Mimi est incapable de s'en servir; elle doit apprendre toutes les combinaisons par coeur à partir du réel. Malgré sa naïveté linguistique, Mimi comprend que quelque chose lui échappe lorsqu'à la fin, alors que les autres personnages sont au plus fort de leur foire, elle leur crie: «Tout le monde parle chinois dans sa propre langue pour être sûr que je comprenne rien.» Les jeux, systèmes symboliques comme le langage, sont hors de portée de Mimi: elle sera littéralement mise hors-jeu par la partie de *tag* qui clôt la pièce, partie de *tag* préfigurée par son cauchemar où chaque toucher entre personnes s'accompagnait d'horribles plaies.

Tout au long du texte, Ducharme remet en question le théâtre comme art de la

représentation illusionniste. Lorsque Sophie déclare «Ennuyants comme on est, ça se peut pas», elle ne s'adresse pas qu'aux autres personnages sur scène. À travers ses personnages, Ducharme donne de continuel indices sur sa pensée théâtrale, ne serait-ce qu'en faisant dire à Sophie: «Que ça donne acter, si faut que que ça foire comme si c'était pour de vrai.» Après avoir embrassé Mimi, Roger dit: «Ce n'est pas la fin du monde, c'est le contraire! C'est la scène endormante par excellence, le gage le plus sûr, le plus rassurant de la plate continuation de ses représentations!» Ducharme pose clairement le dilemme: représenter l'impossible (le vide) ou faire le jeu du pouvoir.

*HA ha!*... est une pièce pénible. Volontairement pénible. Le spectateur n'en aura pas pour son argent. S'il veut se coller avec la représentation, il devra se munir de la même énergie que Nicole et André mettent en oeuvre dans *l'Hiver de force* pour ne pas capituler devant le film ennuyeux qui passe à la télévision en fin de soirée et l'endurer jusqu'au bout afin de ne pas lui céder la victoire. Ducharme n'a pas envie de plaire: il aspire à la révolte des spectateurs devant ce qu'il montre. Roger par la voix de Mimi à qui il fait déclamer un de ses *Bédits Discours* souhaite: «Qu'ils partent! Qu'un oui unanime les porte hors d'ici, ravis. Qu'ils nous lâchent! (...) Notre valeur, c'est à la grandeur de la patinoire vide qu'elle se mesure, à la multitude des solitudes habitables redonnées aux gradins.» En niant que «la seule règle, c'est de plaire», Ducharme va jusqu'au bout de sa subversion de la valeur d'échange, en rendant la tâche difficile à ceux qui voudraient faire de sa pièce une valeur marchande...

Lacombe, la filiale de Gallimard qui a publié le texte, a fait un oubli regrettable dans son travail: les crédits de la création ne sont pas donnés, même si on a

demandé une préface (excellente) à Jean-Pierre Ronfard et utilisé, sans l'identifier, une photo de la production pour la maquette (répugnante de laideur involontaire) de la couverture.

paul lefevre

## « les pommiers en fleurs »

Pièce de Serge Sirois, Montréal, Éditions Québec/Amérique, coll. « Premières », 1981, 231 p. Présentation de Jean-Louis Millette et de Francine Robert.

Dans *les Pommiers en fleurs* de Serge Sirois prédominent plusieurs thèmes ou motifs qui contribuent à façonner un profil de l'imaginaire amoureux. Serge Sirois a voulu constituer cet imaginaire en faisant appel à un fait divers. John Gacy est arrêté à l'automne 1978 et soupçonné d'avoir assassiné un garçon. L'enquête progressant, ce n'est pas un, mais bien trente corps qui seront retrouvés emmurés dans la cave de l'entrepreneur en construction.

Référence réaliste, banale malgré l'horreur qu'inspire un tel fait. Sirois a utilisé

cet événement comme matériau d'écriture, ce qui lui a permis, en dépassant le caractère strictement anecdotique de l'épisode-prétexte, de réfléchir sur le tragique de l'amour, ce que ce passage de Roland Barthes me semble décrire avec finesse :

« Lorsque ainsi il m'arrive de m'abîmer, c'est qu'il n'y a plus de place pour moi nulle part, même pas dans la mort. L'image de l'autre — à quoi je collais, de quoi je vivais — n'est plus; tantôt c'est une catastrophe (futile) qui semble l'éloigner à jamais, tantôt c'est un bonheur excessif qui me la fait rejoindre; de toute manière, séparé ou dissous, je ne suis recueilli nulle part; en face, ni moi, ni toi, ni mort, plus rien à qui parler. »<sup>1</sup>

J'ai mentionné précédemment le caractère tragique de cette pièce de Sirois, principe anthropologique qu'il convient de distinguer de la tragédie elle-même. Pourtant Serge Sirois a écrit cette pièce en utilisant, peu importe d'ailleurs si cette utilisation est volontaire, les ressorts dramatiques de la tragédie.

On observe d'abord une compression angoissante de la temporalité. Les différents épisodes avec les garçons (joués, le note Sirois, sur un podium « surélevé par rapport au plancher de la scène (...) »<sup>2</sup> témoignent ainsi d'une réalité dif-



1. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 16.

2. P. 34.