

Le théâtre de Réjean Ducharme

Laurent Mailhot

Volume 6, Number 2, mai 1970

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036438ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036438ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mailhot, L. (1970). Le théâtre de Réjean Ducharme. *Études françaises*, 6(2), 131–157. <https://doi.org/10.7202/036438ar>

Le théâtre de Réjean Ducharme

« Je choisis le rire. Le rire ! Le rire est le signe de la lumière. »
L'Avalée des avalés

Les romans de Réjean Ducharme manifestaient déjà, outre une invention verbale somptueuse et extravagante, baroque, une expérience adulte¹, un sens aigu de l'observation, de la lecture, de l'ironie, du monologue et du dialogue dramatiques. Un dialogue neuf, éparpillé ou serré, farfelu et savant, toujours libre, libérateur.

Particulièrement théâtral est *le Nez qui voque*, où le jeu est souple, varié, où abondent les morceaux de bravoure et les scènes à faire, où Mille Milles et Chateaugué, sa « sœur par l'air », « sœur de temps », très proche d'Inès Pérée, « se redistribuent inlassablement leur rôle jour après jour² ». « Voilà que tout se prenait au tragique, au sérieux, comme sur une scène. Voilà que Montréal elle-même montait

1. « *L'Avalée des avalés, le Nez qui voque, l'Océantume* ne sont pas des livres d'enfants. Ce sont les confessions de celui qui a connu le monde des autres hommes, qui a été gravement blessé par lui » (J.-M. G. Le Clézio, « La tactique de la guerre apache appliquée à la littérature », *le Monde*, supplément, 4 janvier 1969).

2. Georges Anex, « Apre Canada. Réjean Ducharme : *le Nez qui voque* », *le Journal de Genève*, 19-20 août 1967. « Nous assistons vraiment, comme à un spectacle, au discours intarissable, à la confession spontanée, complaisante et désenchantée de son héros » (*ibid.*; c'est moi qui souligne).

sur des cothurnes. Voilà que moi-même, je déclamaï[s] [...] Je me suis senti infiniment ridicule tout à coup. Pourquoi étais-je mêlé à tout cela, à tout ce théâtre ³ ? » Mille Milles trouve cependant le temps de parler « pour vrai » avec Chateaugué et Questa. « Car la solitude, une certaine solitude, qui marquait de son empreinte les œuvres des romanciers canadiens d'avant 1950 est déjà, ici, solitude à deux ⁴. » L'isolement, et finalement le mutisme, des héros romanesques traditionnels — on ne peut imaginer sur scène les « voix » de *Maria Chapdelaine*, les « jongleries » de *Menaud* ou d'*Alexandre Chênevert* — a sans doute les mêmes causes, ici, que le développement tardif du théâtre.

Dans son théâtre comme dans ses romans, Réjean Ducharme est fou des mots. Archaïsmes et néologismes, étymologies et catachrèses, onomatopées et contrepèteries, babélien et *bérénicien*, français littéraire et *joual* le sollicitent simultanément. Prenons seulement les noms propres. Ducharme les prend communs (Mille Milles, Lange, Iode...) ou les veut étrangers (Einberg, Van der Laine, Asie...), mais toujours actifs (Faire Faire, Aidez-Moi...), chargés, percutants. Il joue avec Jean-Sébastien Cabot (« Chien »), Montcalm (« mon calme ») et M^{me} Péan (« M^{me} Puant »), comme avec les clichés, les maximes ou les marques de commerce. « 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 », observe Inès Pérée. Et Inat lui donne raison en citant la boutade de Pascal sur le nez de Cléopâtre.

Les critiques, à la lecture de Ducharme, ont évoqué Rabelais et Kafka, Racine (oui) et Rimbaud, Laforgue et ... François Coppée; Vitrac, Céline, Queneau, Cocteau, Prévert, Vian, Beckett, Salinger, etc. Un mariage réussi de Jarry et de Lautréamont, conclut Alain Bosquet dès la découverte de *l'Avalée des avalés*; il précisera, au débarquement de *l'Océantume*, en s'interrogeant sur l'avenir

3. Réjean Ducharme, *le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967, p. 73-75.

4. Monique Bosco, « La moisson de mots de Réjean Ducharme », *Europe*, nos 478-479, février-mars 1969, p. 75.

littéraire de Ducharme : « Lautréamont mâtiné de Xavier Forneret, et Max Jacob revu par Benjamin Péret ? » « Un Lewis Carroll en colère », note de son côté Claude Roy, ou un superbe enfant terrible fait par « ce fou de Nelligan » à « la pauvre Maria Chapdelaine ». Ce dernier mariage, ou cette union clandestine et violente (« Je le soupçonne même de l'avoir un peu violée⁵ »), nous invite à poursuivre le jeu avec les seules cartes québécoises. Cela donnerait à peu près : Saint-Denys Garneau gueulé par Raoul Duguay, Alain Grandbois mis en *Cantouques*, Robert Charlebois à la machine à écrire, etc. Personnellement, Ducharme voue une « affection fraternelle » à Aquin, Major, Jasmin, Renaud, Maillet ; il salue particulièrement Nelligan et rend hommage, « respectueusement comme à une princesse », à Marie-Claire Blais.

Ducharme, à vrai dire, 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. Il échappe à toutes les prises, à la fois un et multiple, parfaitement identifiable et absolument pas *maniab*le. Très jeune et très vieux, primitif et raffiné, tragique et comique. Sa prose est poétique et ses vers prosaïques, ses romans anti-romanesques, son théâtre anti-(ou super- ?) théâtral⁶.

5. Claude Roy, « Nègres blancs d'Amérique », *le Nouvel Observateur*, 1^{er} décembre 1969.

6. Les pièces de Réjean Ducharme sont inédites, à l'exception du 2^e acte d'*Inès Pérée et Inat Tendu*, publié intégralement dans *Châtelaine*, mars 1968, p. 22-23, 56-58, 60-63. Le metteur en scène d'*Inès Pérée et Inat Tendu* et du *Cid maghané*, M. Yvan Canuel, m'a prêté sa copie des deux pièces (pour le *Cid*, il s'agit de la première version, celle principalement utilisée lors de la création); le T. N. M. a fait de même pour le *Marquis qui perdit*. Je les remercie, ainsi que Réjean Ducharme, qui m'avait référé à eux.

INÈS PÉRÉE et INAT TENDU

« ... Parfois, je dis à Inat : « Bâtissons-nous une maison. » Mais je ne pense à cela que par désespoir. Quelle horreur que de vivre dans une maison. Vivre dans sa propre maison, c'est aussi dur que de vivre dans sa propre peau, c'est vivre seul, exactement seul comme en soi-même. Car quel amour, quel accueil peut-on trouver dans sa maison ? Son propre amour ? Son propre accueil ? De quoi aurais-je l'air si je me mettais à m'embrasser ? Faute de mieux, nous choisissons de dormir sur la neige. Faute d'être accueillis dans la maison d'un autre, nous vivons dehors, nulle part. Comprenez-vous ?... »

INÈS

Un matin d'été, dans les caves d'un hôpital protestant pour chiens et chats, près d'une grande ville qui ressemble à Montréal, un jeune homme et une jeune fille s'éveillent. Devant eux, deux violons et deux archets dont ils ne savent pas jouer ; leur instrument est la vie même, et le rêve, et les mots. Au mur tendu de noir est accroché un papillon multicolore de dimensions humaines. Inès et Inat sont, comme cet insecte démesuré, une tache de couleurs et de lumière, un cri de liberté⁷ dans la grisaille du langage et du travail quotidiens. Messagers d'aucune idéologie, d'aucun dieu, contestataires résolument individualistes, subversifs plutôt que révolutionnaires, ils ont — ils sont — leurs propres principes⁸, leur propre langue⁹. Leur culture est l'anti-culture ; leur artifice, le naturel.

Depuis vingt-deux ans qu'ils sont tombés sur la terre — « sur la tête », corrige leur hôtesse —, qu'ils usent leurs bottes de pêcheurs à l'arpenter et leurs doigts à frapper de porte en porte comme des colporteurs, en disant : « Prenez-nous et aimez-nous », personne, pas même aux Indes où ils ont littéralement *goûté* du cachot, personne ne leur a ré-

7. « O liberté, je n'ai pas eu assez de la nuit pour tout regarder et tout écouter ce qui m'est revenu avec toi [...] Je me sens si vertigineusement libre que tout et chaque homme, toi comprise, ont le visage de la liberté », proclame Inat (II, 1).

8. « Il ne peut pas appeler sa mère : de mère, il a eu le bon goût de se passer » (I, 11).

9. « Je suis douée de ma propre langue française ! Et j'en suis fière », déclare Inès (I, 4). Et plus loin, à Inat, occasionnellement puriste et censeur, qui la reprend d'avoir dit : « les mains sont les tiroirs de l'âme » : « Espèce de correcteur d'épreuves en chaleurs [...] Une fois pour toutes, laisse-moi parler la langue française que j'ai ! » (I, 2).

pondu oui, ne leur a souri, ne les a reçus. Ils errent comme des boucs émissaires dans le désert. À la fin de la pièce, ils mourront sans doute, du moins à eux-mêmes, à leur longue et idéale enfance, puisque leur odyssée les ramènera à leur point d'atterrissage : Bonavista, Terre-Neuve.

La propriétaire de l'établissement canino-félin prend les deux intrus pour des évadés de l'asile de Harvey-Jonction. *Isalaïde* L'Eussiez-Vous-Cru — visage bletti et encroûté de deux pouces de maquillage, cou « bourrelé » du bonhomme Bibendum des Pneus Michelin — porte le stéthoscope et la blouse du médecin. Cette femme — cette institution plutôt : « normale comme une École Normale » — prétend juger les gens scientifiquement. Dans le cas d'Inès et d'Inat, elle diagnostique une « psychose manifeste ¹⁰ ». La doctoresse a une morale : l'homme doit travailler et la femme voir à ce que la race humaine ne s'éteigne pas. Elle montre aussi du goût pour les arts, ayant fait encadrer (\$10) un de ses poèmes pour lui donner du prix.

Le Dr Mario Escalope, « serein et barbu », spécialiste et même inventeur de la perversion sexuelle, dont il a « établi les grands principes et fondé les bases », est un redoutable gardien. Sa devise : « Moi vivant, aucun de mes fous ne sortira vivant de mon asile. » Pour cet « ingénieur en psychiatrie », dont le vol est l'autre grande passion (« Qu'ai-je à entendre si distinctement la voix de mon subconscient ? »), Inès et Inat sont deux beaux cas cliniques, « deux cas à vie ». *Isalaïde* est son émule et sa rabatteuse ; elle voudrait être davantage, mais Escalope a une réaction de physicien cynique devant ces « masses dégonflées sur lesquelles l'attraction terrestre s'exerce désastreusement. »

À la fin du 1^{er} acte, la directrice philanthrope de l'hôpital vétérinaire et le psychiatre cleptomane paraissent (mais c'est une illusion) se rapprocher de leurs jeunes visiteurs. « Les fusées, les météores qui jailliraient en moi si j'osais, si j'ouvrais ! Folie douce ou solitude amère : choisis, et vite, le temps fuit, s'épuise ... », se dit *Isalaïde*, qui ré-

10. I, 5. « Vous êtes chanceux que ce soit moi ; tout autre n'aurait vu dans votre comportement que cynisme social » (I, 2).

clame aussitôt un violon bleu ou vert, non un violon « cou-
leur de chaise de bois vernie ». Escalope, dont le cœur est
« si faible, si blême », mais dont les mains sont agiles et le
regard froid, veut décrocher le papillon de papier : « Voler,
Madame, est, à l'heure qu'il est, le seul moyen d'obtenir
quelque chose gratuitement, de prendre une chose comme si
on la recevait en cadeau, comme si la terre n'était pas un
marché mais la maison de chacun. »

Un mois plus tard, Inès et Inat se sont évadés de la
fourrière et installés dans la cellule très moderne d'un
couvent. Jeune, timide, souriante, grands yeux bleus, lu-
nettes rondes, joues diaphanes et os pointus, leur nouvelle
hôtesse cache sous sa robe de veuve en deuil un « magnifique
jupon rouge passion ». Sœur Saint-New-York de Russie,
son nom l'indique, fait très catholique de gauche : elle est
œcuméniste, personnaliste, progressiste. Dans un discours
d'ouverture tout à fait confus, où la mauvaise foi le dispute
à la mauvaise conscience, elle dénonce les méfaits de l'indus-
trialisation capitaliste et de la propriété privée. « ... Il est
inconcevable que Dieu ait fait les forêts pour qu'on les
défasse et pour ceux qui les défont », conclut-elle ; mais elle
avait commencé par cette restriction : « Si vous n'êtes pas
venus fouiller dans le coffre-fort, bienvenue dans ma cel-
lule. » « Attendez-vous quelqu'un ? » lui demande directe-
ment Inat. « Non. J'ai renoncé à tout pour l'amour de
Dieu. »

Inès et Inat refusent cette charité chrétienne paterna-
liste et se lancent brillamment dans l'exposé de leurs con-
ceptions socio-économiques, et surtout cosmologiques :

Nous ne sommes pas des sous-développés. Nous ne
sommes inférieurs en rien aux autres. Je suis leur frère
et Inès est leur sœur. Nous sommes nés de la même eau,
du même soleil, des mêmes métaux. Nous voulons être
reçus comme tels : comme égaux, comme frères, non
comme des orphelins, des déshérités ou des exilés. La
terre nous revient autant qu'aux autres. Ils ne l'ont
pas fabriquée.

Cette profession de foi paraît convenir à Sœur Saint-New-
York de Russie, vouée à la coexistence pacifique, prête à

tous les accommodements avec le ciel et avec la terre. Elle aurait souhaité prononcer elle-même cette tirade. Inat ne lui en laisse pas le temps ; il enchaîne ses arguments et ses exemples, qui tiennent à la fois de La Fontaine et du *Petit Prince*, de la Bible et de Proudhon :

Personne ne réussira à me mettre dans la tête que c'est gagner sa vie que de la donner au propriétaire d'une usine de balles de tennis et de balles de ping-pong. La vie est gratuite.

La religieuse, qui n'a aucune éthique précise, aucune pensée cohérente, ne demande pas mieux que de s'en remettre à son dernier directeur de conscience. Servante au grand cœur, servante du Seigneur — et Inat, comme Mille Milles, est « de la race des seigneurs » — Sœur Saint-New-York va de politesses en privautés, en rajoute aux exigences de ses hôtes : elle devient inventive et espiègle (épisode de la ficelle invisible), toujours avec mauvais goût, et finit par montrer ses cuisses en invoquant l'exemple du Christ sur la croix.

Inès prend la relève de son compagnon, suivant un mouvement et dans des termes que ne désavoueraient pas les héros romanesques de Ducharme ¹¹ :

La terre est fermée comme un salon de barbier le dimanche, interdite comme un concert à ceux qui n'ont pas de billet. La terre a été vaincue et envahie : elle est occupée par ceux qui l'ont achetée comme un pays vaincu par une armée [...] Il n'y a pas un pied carré de sol, pas un fleur, pas un brin de laine ou de coton, pas une chaise, pas une cuiller, qui n'appartient à quelqu'un.

La religieuse est de plus en plus touchée. Inat — par paresse ? — croit avoir enfin trouvé quelqu'un qui les aime,

11. « Maintenant, je sais que l'univers est la maison d'un autre », disait *l'Avalée des avalés* (Paris, Gallimard, 1966, p. 154). « Les autres travaillent pour les autres. Les autres travaillent pour vivre. Nous, nous vivons : nous passons notre temps à ne rien faire. Nous, nous allons droit au but : nous vivons. » (*Le Nez qui voque*, p. 133). Contre les solutions trop faciles : sexe, communisme, catholicisme, cf. *ibid.* p. 50. « Ne les crois pas quand ils disent : Paix. Ce sont ceux qui ont vaincu et qui ont investi les palais qui parlent ainsi. La terre n'appartient à personne : elle se donne à tous ceux qui sont

sinon les comprennent. Inès refuse farouchement de se laisser prendre au jeu de cette séductrice bonasse et sottie, pour qui l'amour est une rengaine. C'est ici qu'intervient la péripiétie fondamentale de la pièce : le changement de l'attente et de l'espoir en haine et en esprit de vengeance. Inat Tendu et Inès Pérée deviennent quelque chose comme Hyper Tendu et Désès Pérée.

Jusqu'à là Inat était un doux philosophe, pacifiste et optimiste, le moins sceptique des hommes¹². Autant il est patient, obséquieux, don Juan et diplomate, autant Inès est emportée, nerveuse, mal embouchée. C'est une merveilleuse fabulatrice et mythomane. Ses associations libres sont efficaces ; ses énormités, poétiques. « Nous portons des bottes de sept lieues » : elle pratique les contes de Perrault plutôt que Saint-Exupéry. Son âme brûle ; son amour bafoué s'est changé en haine ; sa résistance passive, en révolte. Comme Bérénice Einberg, autre « ménade en transe », Inès se défend en attaquant : contre l'avalement, l'agressivité. Moins sentimentale, elle est plus passionnée, plus absolue qu'Inat. C'est elle qui, à la fin du deuxième acte, ouvre les yeux de son compagnon :

Ils nous ont fait tellement de mal, Inat [...]. Chaque coup qu'ils nous ont donné a ouvert une plaie en moi, et ces plaies se sont creusées, puis animées, se sont faites gueules, gueules si avides, si brûlantes que c'est moi qu'elles dévorent si je ne les lâche pas tout de suite contre ces misérables ! ...

Là où Inat suggère, propose, invite, Inès exige péremptoirement « Nous ne mangerons que comme des rois, que lorsqu'on nous priera à table et tirera pour nous nos chaises ! » Ils se feront appeler Ramsès et Néfertiti. Si Inat a la souplesse de l'acteur — il s'imagine jouer dans un film, porte

assez grands pour l'étreindre. A tous des fusils ! A tous des flèches et des lance-roquettes ! Ceux qui disent : Paix et justice, ce sont ceux-là mêmes qui t'interdiront la terre ... » (*L'Océantume*, Paris, Gallimard, 1968, p. 93-94).

12. « D'après lui, si vous avez faim et soif, c'est signe qu'une table a été chargée à craquer pour vous, dans une maison qu'il suffit de trouver, sur un continent ou dans l'eau » (I, 2).

la cravate jaune du clown ou la défroque du cow-boy —, Inès a l'éclat de la prophétesse.

Parmi les personnages qui, jusqu'au troisième acte, ne font que de rapides apparitions, voici Pauline-Émilienne¹³, l'infirmière gourmée, d'une beauté négative et conventionnelle, « douche froide en personne », bloc de glace et coffrefort ambulant, dont le sex-appeal est celui d'un mannequin, même lorsqu'elle s'assoit « femme-fatalement » sur les genoux d'Inat et l'enlace. C'est un « message de nos commanditaires », une poupée-gadget de l'industrie et de l'hygiène américaines. Elle circulait partout avec ses plateaux de *chips* et de *coca-cola*; elle offre maintenant des boîtes de savon et tient cinq bocaux-tirelires suspendus à sa ceinture. Elle fait son petit « tour de publicité » comme d'autres s'adonnent à la magie ou à la haute voltige. Inat l'étranglera la première; elle est d'ailleurs prête à mourir plutôt que de donner, sauf en prime, un seul grain de détersif.

Aidez-moi L'Eussiez-Vous-Cru, qui aime les calembours-topinambours, fille et rivale d'Isalaide dans le cœur de Pierre-Pierre Pierre, est l'évident contraire d'une allumeuse: elle porte le casque protecteur des sapeurs-pompiers. M^{me} Isalaide, convertie, croit-elle, au mode de vie d'Inès et Inat, fait plus que de demander l'hospitalité; elle s'offre elle-même, « corps, âme et violon », et se jette, pull-over et pantalon rose, à la tête du beau et riche Pierre-Pierre Pierre, sans plus de succès qu'auprès du D^r Escalope. Zélée, elle a recruté une « troupe de lunatiques » qui, au dernier tableau, envahiront la scène, riant à tue-tête, battant les cloisons et faisant un triomphe à la nouvelle papesse.

Pierre-Pierre Pierre, on s'en doute, offre à Inès et Inat des œufs très durs. Cet homme d'affaires arrivé, revendeur de drogue et receleur, porte la queue-de-morue, soulignant que nous sommes à Terre-Neuve, lieu de naissance, et qui

13. Qu'on retrouvera, sous les plumes d'une oie, dans *la Fille de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1969, p. 159.

sera le lieu de mort d'Inès et d'Inat. Encore une ou deux maisons à visiter — pour tuer l'inhospitalité — et la boucle sera bouclée :

INÈS. — Quand nous serons entrés dans toutes les maisons de la terre, que ferons-nous ?

INAT. — Nous nous laisserons tomber par terre et nous mourrons ¹⁴.

Seront-ils enterrés comme des noyaux de prunes ou de cerises, ou comme des pierres ? Ils auront évité en tout cas les disciples, l'embrigadement, les systèmes. Ils retournent à la terre, aussi nus qu'ils étaient. Surhumains, inhumains ?

Jean-Claude Germain soutient que la pièce est complaisante et les personnages aliénants, « comme si, après avoir mis à nu la médiocrité québécoise dans *le Cid*, Ducharme s'était proposé de la défendre sous une autre forme, l'irresponsabilité, dans *Inès* ¹⁵ ». Or le couple Inès-Inat prend ses risques. La naïveté n'exclut pas ici le courage et la lucidité ; elle est primitivité plutôt que puériorité. « Ils ne cherchent pas la liberté, ils n'ont qu'un besoin désespéré d'affection », continue Germain. Mais l'accueil que réclament Inès et Inat, c'est un espace, non un sentiment. La mère qu'ils recherchent, c'est la Terre ; et ils ne veulent pas l'accaparer mais la rendre, une et indivisible, à tous ses enfants. « Toute la terre est cadastrée ? Est-ce qu'on cadastre une mère ¹⁶ ? » Leur liberté — élémentaire, comme celle des arbres et des bêtes — est liée à la libération de la terre. Leur humanité également.

14. III, 6. Inès : « Je me sens comme une étoile qui a donné toute sa lumière. Rien ne me fait plus rien » (III, 12).

15. Jean-Claude Germain, « *Inès Pérée et Inat Tendu* : l'envers du *Cid maghané* », *le Petit Journal*, semaine du 18 août 1968, p. 71.

16. « Où que nos pieds soient posés, nous ne sommes pas chez nous, nous sommes chez les autres, chez un être inconnu et hostile, sur une propriété privée ou sur la propriété de quelque gouvernement » (II, 2). A cet endroit, la version publiée par *Châtelaine* ajoute à titre d'exemples toute une série de défenses : « Défendu aux piétons ! », « Défense de flâner ! », etc. (*Châtelaine*, mars 1968, p. 57).

LE CID MAGHANÉ

« Car ton bras sait porter l'épée ... »

Ô Canada

« Les premiers ministres sont d'innocents cabotins qui aiment à se déguiser en Cid. »

Le Nez qui voque

D'entrée de jeu, Ducharme brise l'alexandrin en introduisant deux monosyllabes dans le premier vers de la pièce qui, comme tous les passages qu'il souligne, doit être prononcé « à la française » et « avec pompe » : « *Elvire, mon chou, m'as-tu fait un rapport bien sincère ?* » Quant au deuxième vers de Corneille :

Ne déguises-tu rien de ce qu'a dit mon père ?

il est efficacement et fidèlement rendu par le prosaïque : « Es-tu sûre que c'est pas des menteries que tu me contes ? » Un peu plus loin :

Dis-moi donc, je te prie, une seconde fois

Ce qui te fait juger qu'il approuve mon choix

devient : « Dis-moi-le encore une fois ce qui te fait croire qu'il trouve mon *chum* si *smart*. » La flamme et les feux de la rhétorique amoureuse du grand siècle nous conduisent par voie d'association jusqu'aux signaux de la circulation et à l'interjection populaire : « Ça vient de s'éteindre ! » Parmi les mots clefs du *Cid maghané* (pourquoi ce *h* ?) : *achalant, tanné, O. K., effoïrer, runner, garrocher, niaiseux*, etc. Mais c'est moins le vocabulaire qui compte ici que l'intonation et le rythme. Ducharme dessine d'un trait sûr la courbe d'une réaction affective : « Ah ! la tannante, la maudite achalante ! » est moins un cri qu'un geste.

Plusieurs expressions et proverbes québécois figurent en bonne place : « Tes bébelles et dans ta cour », « Où c'est qu'il y a de la gêne, il n'y a pas de plaisir » et le vulgaire « *Et ta sœur ?* » (à prononcer à la française). Une nouvelle articulation, une nouvelle attitude physique et morale vident et remplissent les vers frappés en médailles par Corneille. « L'amour, ça prend pas cinq minutes ! L'honneur, ça prend toute la vie ! », affirme bien haut l'Infante avant d'évoquer la double origine qui la tiraille : « La Castille

me regarde comme à Saint-Côme on contemple les vieux morceaux de bois sur lesquels saint Côme a craché ! » Et le comte, qui s'est fait voler son élection : « C'est à moi que la job revenait. Il y a pas à sortir de là. » « Rodrigue, as-tu du cœur ? » et « Va, cours, vole, et nous venge » paraissent être les deux hémistiches qui, avec le nom de Corneille, ont le plus trotté dans la tête de Réjean Ducharme. Il les utilise, les transforme, les *maghane* à maintes reprises¹⁷.

Dans les fameuses stances de Rodrigue, qu'il refait « à son avantage », selon Yvan Canuel, Ducharme ne parvient peut-être pas « en beaucoup moins de mots à exprimer *les mêmes* idées que Corneille tout en leur donnant un sens plus profond », mais il réussit à coup sûr à rendre « la résonance du Canadien français face à un problème¹⁸ ». Moins analytique, moins subtil, le Cid montréalais est plus direct, plus expéditif que le Cid parisien.

... Si je tue le père de ma blonde, je perds ma blonde. C'est immanquable. Il y a pas une fille au monde qui est willing de sortir avec le gars qui a tué son père. Mais si je le tue pas, le père de ma blonde, je passe pour un maudit sans-cœur. C'est maudiquement compliqué mon affaire [...] Si je regarde ça comme il faut, mon affaire est pas si compliquée que ça. Je perds ma

17. Ducharme qualifie souvent de « cornélienne » une situation difficile, vraiment ou faussement sans issue : celle de la Nouvelle-France du *Marquis qui perdit*, ou un trou de mémoire de *la Fille de Christophe Colomb*. Il cite et interpelle volontiers Corneille, qu'il fait naître en Languedoc, comme Montcalm. Ici Léonor encourage l'Infante en ces termes : « ... ça va rendre le calme à tes esprits flottants, comme dirait Corneille ». (C'est moi qui souligne.) « *Si j'avais du cœur, Rodrigue, j'emmènerais mes petites vivre où le cœur ne durcit pas pendant que le reste s'épanouit* », avoue Questa à Mille Mille. « Je vais, cours, vole et reviens ... », dit Pierre-Pierre Pierre. Et Inès accole à sa façon les deux hémistiches, le héros et l'écrivain : « *Pierre Corneille as-tu du cœur ? Viens, cours, vole, qu'on la [l'Infirmière] mange !* »

18. Yvan Canuel, interviewé par Luc Perreault, « Ducharme fait sentir les choses mais ne les dit pas », *la Presse*, 29 juin 1968, p. 26. L'origine anecdotique du *Cid maghané* serait une scène de rue dont fut témoin Réjean Ducharme : une fille se fait siffler; celui qui l'accompagne réagit violemment, moins par amour que par vanité. L'incident éclaire une phrase comme celle-ci : « Si je m'étais dit : « Je ne tue pas le comte, ça va faire trop de peine à ma blonde, mes *chums* après dans les tavernes m'auraient dit : « Va boire ta bière ailleurs ! »

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 ...

C'est à la fin de ce monologue que le héros de Ducharme trouve sa devise, son slogan, son « anathème », comme il dit : « Qu'ils viennent les maudits si c'est pas des peureux ! » Toujours précédé d'un dégainement et suivi d'un rengaînement, ce défi, prononcé sur tous les tons, en piaffant ou en flageolant, sera un des leitmotifs de la pièce, en contrepoint aux « p'tit becs » des courtisans.

Les personnages de Ducharme et ceux de Corneille sont parfaitement homothétiques. Il ne s'agit pas là d'un calque ou d'un pastiche, mais d'une parodie, c'est-à-dire d'une traduction « des formes esthétiques dans les formes fonctionnelles ; des formes entre elles, non des contenus, car c'est la loi de traductibilité ou d'analogie qui réalise l'harmonie entre les figures séparées, non le chatoisement des apparences ¹⁹ ».

Le page de l'Infante est un Noir, Blackie, « esclave, ouvreur de portes », qu'on pourrait voir travailler dans nos hôtels ou dans nos gares. Mais les Maures demeurent les Arabes, à peine plus mythiques chez Ducharme que chez Corneille. Les mignons du roi sont des homosexuels de vaudeville dont les « p'tits becs » ponctuent chaque baiser (baiser ?) de rideau, au point que Don Alonse en a les lèvres « toutes maghanées ». Le comte de Gormas, généralissime, parle « comme un petit gars de quatorze ans qui vient de lire *les Trois Mousquetaires* ». Le « gars qui se dit roi » « marche avec des béquilles, lit avec des lunettes, mange avec des dentiers et se fait tromper à cent milles à l'heure par sa femme ». Il met des années à prendre une décision, et se décide alors à ne rien faire.

Don Diègue aussi a besoin de lunettes pour lire *Playboy* et toucher son chèque de pension de vieillesse. Il vante et défend son fils parce que, comme le roi, il a besoin de lui. Il monologue sur sa décrépitude, son isolement, sa peur ; mais devant Rodrigue, il parle exclusivement de sa grandeur

19. Paul Chamberland, « L'art au Québec », *Revue d'esthétique*, t. xxxii, n° 3, juillet-septembre 1969, p. 226.

passée, de ses ancêtres, de sa place dans la lignée. Sa biophilosophie, sorte de nazisme familial, est que « le sang perd un peu de sa pureté en passant des artères du père aux artères du fils ». Diminué de toute façon, condamné, le jeune homme a si bien « saisi l'astuce » qu'à partir de ce moment précis les intrigues du *Cid* et du *Cid maghané* commencent à diverger sérieusement.

Jusque-là le décalage ne semblait qu'un décalage de ton, de langage : la scène aristocratique du soufflet devenant celle de la claque sur la gueule, à la taverne *Chez Ben*; la visite clandestine de Rodrigue à sa maîtresse l'amenant à se cacher sous la robe d'Elvire, à lui chatouiller les cuisses, à « avoir du fun » à trois, etc. À compter du tableau VIII, scène 2 (acte III, scène 6 du *Cid*), le Rodrigue ducharmien quitte toute attitude espagnolisante et pseudo-chevaleresque pour se livrer avec son père — avec la réaction — à un marchandage serré, éhonté. Il exige « un char de l'année » pour avoir lavé la réputation paternelle : « Je suis tanné de me rendre au motel Sunset à pied tous les soirs. » Après sa victoire sur les Arabes²⁰, il refusera les récompenses offertes par le roi : l'Infante, trop « fraîche »; le titre de général en chef, inutile; un duché, parce qu'il n'aime pas la campagne; et même le pardon : « Comment c'est fait ? De quelle couleur que c'est ? Combien ça pèse ? » Puisque l'ordre des valeurs qu'on lui propose est hypocrite et injuste, Rodrigue se fait résolument matérialiste, pragmatique, cynique. Il ne songe qu'à embêter tout le monde et à s'amuser un peu avant de mourir. Il se soûle « à mort », littéralement, et se précipite, skis aux pieds, gants de boxe aux poings, devant l'épée (ou le revolver) de Don Sanche. Son cadavre « beurré de *catsup* » montre ce qu'était ce jeune homme pour la société : un objet de consommation.

Les suivantes ou secrétaires, issues de familles nombreuses, font leur « gros possible » avec beaucoup de santé, d'in-

20. Le récit du combat (« Nous partîmes cinq cents... ») est légèrement déplacé et devient une course et une victoire de l'auto contre la montre : « Je suis parti de Burgos il était trois heures. Sais-tu quelle heure il était quand je suis arrivé au premier stop de Madrid ? Trois heures et dix ! Trois heures et dix tapant ! » (XI, 1).

conscience et d'optimisme. Au moment où l'Infante joue les intellectuelles de gauche, rêve de se démocratiser, de s'encanailler²¹, Léonor, snob, défend la prééminence de ce qu'elle appelle le « social » (c'est-à-dire la *gloire*) sur le « psychologique » (l'amour) : « 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 ... » Mais la midinette la plus aliénée, c'est l'Infante, « sentimentale comme une fille qui travaille dans les manufactures ». Elle perd son amant, son amie, sa dignité, son *make-up*, et finalement toute identité. Puérile, oisive, elle ne vit pas, ne choisit pas, et souffre à peine (contrairement à Antoinette Buffon, son interprète) ; elle regarde, « braille », subit, s'excuse, refoule, hésite. Elle feuillette des magazines, passe son temps entre la coiffeuse et le miroir. « Je te l'ai pas enlevé ! Il s'est enlevé tout seul », lui lance Chimène, parlant de Rodrigue. « Tu le regardais comme on regarde un programme de télévision quand on est trop niaisieux pour trouver autre chose pour se désennuyer. » Chimène a été dix ans pensionnaire chez les Ursulines : elle a un peu l'esprit, la révolte, la liberté, la détermination d'une Claire Martin. Elle pardonne, mais n'oublie rien. À son tour elle tient les hommes « dans un gant de fer » et s'offre allègrement leur « joue droite ». Après son père, son amant, son prétendant, son ex-futur beau-père, elle met finalement *knock-out* Don Arias, et danse sur ses trophées.

Dans l'article liminaire du récent numéro spécial de la *Revue d'esthétique*, « L'art au Québec », Paul Chamberland cite Robert Charlebois comme exemple du passage nord-américain à la *néoculture*. On pourrait aussi bien citer Réjean Ducharme (qui a d'ailleurs écrit des chansons pour Charlebois, comme celui-ci a composé la musique de scène

21. « Des fois, je souhaite que le royaume tombe, que le régime cûlbutte, que le trône soit renversé, qu'un Lénine se dresse parmi ces imbéciles [...] Pourquoi que les étudiants me font pas des elins d'œil comme aux autres filles ? Pourquoi que les débardeurs m'appellent pas bébé ? » (II).

du *Cid maghané*²²). « Les arts / Ont besoin qu'on leur torde le cou », écrit-il, et pratique-t-il, dans *la Fille de Christophe Colomb*²³. La *paléoculture*, élitique, conservatrice, fétichiste, est appropriation privée, musée, contemplation, jouissance solitaire; la *néoculture* — ni « sous-culture », ni « culture de masse » — est partage, consommation immédiate, communication généralisée, accomplissement de la communauté. La néoculture détruit l'œuvre-objet, simple relai, en le *réalisant* dans un espace-temps relatif éphémère. « La néoculture ne peut se déployer qu'en extériorité par rapport à la paléoculture, jusqu'au jour où elle pourra faire son bien des débris de l'ancienne culture qu'elle aura contribué à détruire²⁴. »

Si l'objet éphémère, par exemple la chanson, est le « véritable objet esthétique fonctionnel », un processus inverse de l'obsolescence, la parodie, provoquera la traduction et la reprise intégrale des formes esthétiques antérieures dans l'espace-temps néoculturel. « La parodie représente l'iconoclastie méthodique et généralisée, la destruction de tous les objets en leur réalisation humaine²⁵. » *Le Cid maghané* n'est pas le reflet d'un soi-disant *vrai Cid*; elle est un autre *Cid*, un renversement, une rupture, une métamorphose. Ducharme n'affiche sa complicité avec Corneille que pour la récuser. Il n'insiste sur le « miroir », la théâtralité, que pour nous renvoyer à notre propre expression, à notre réalisation personnelle et collective. Son pathos est anti-pathétique; son mensonge au second degré, transparence. Réjean Ducharme nous présente, derrière le *Cid*, à la place du seigneur, du héros, le lieu et l'heure de notre projection humaine. Un des personnages de sa pièce nous

22. Inutilisée, me dit Yvan Canuel, à cause de la mauvaise qualité technique de l'enregistrement. Cette musique consistait en variations sur les thèmes d'*O Canada*.

23. *La Fille de Christophe Colomb*, p. 43. Colombe a acheté un Picasso et, à Moscou, « l'a mis en pièces » (*ibid.*, p. 66).

24. Paul Chamberland, « L'art au Québec », *Revue d'esthétique*, t. xxii, n° 3, juillet-septembre 1969, p. 226.

25. *Ibid.*, p. 235.

en donne l'exemple : Antoinette Buffon, comédienne affectée au rôle de l'Infante, oublie tout à coup son texte, et Corneille, paraît devant le rideau et, dans un monologue *improvisé*, nous livre l'envers du décor, la véritable doublure du personnage, la peau et le cœur qui l'incarnent :

Pourquoi m'as-tu quittée, Robert ? Qu'est-ce que je t'ai fait ? [...] Je pleure partout, excepté ailleurs qu'à Montréal, où je reste de peur de ne pas être là si tu reviens. Vas-tu revenir, un jour ? [etc.]

Le Cid maghané, on le voit, est fort différent du *Cid mis en pièces* par Roger Planchon, ou de *Hamlet, prince du Québec* de Robert Gurik. « Je n'ai écrit qu'une pièce²⁶, 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 », note Réjean Ducharme dans sa présentation. « 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 scène²⁷. » D'une part rapatriement et traduction-adaptation, d'autre part refus de paternité et profanation : l'intention de Ducharme est double. Non seulement fait-il d'un poème une prose, d'une tragédie au dénouement heureux une farce qui finit très mal, mais il monte un spectacle qui renvoie le spectateur à lui-même. Ducharme est un excellent lecteur — et un « nouveau critique » — de Corneille, pour qui en définitive l'héroïsme est impossible, et l'homme un anti-héros²⁸. Mais le *maghanage* du *Cid* est plus qu'une mise en scène et une interprétation. Ducharme ne gauchit, ne vulgarise, n'« enlaidit » *le Cid* que pour souligner une distance, se ménager un instrument. Le dramaturge se sert du *Cid* pour lire — et critiquer — la société québécoise, plus que de celle-ci, et du *joual*, pour relire Corneille.

26. *Inès Pérée et Inat Tendu*.

27. Réjean Ducharme, Programme du *Cid maghané*, Théâtre de la Sablière, Sainte-Agathe-des-Monts, juillet 1968. (C'est moi qui souligne.)

28. Cf. Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1963.

LE MARQUIS QUI PERDIT

« Parlons un peu du Canada. Déployons de mornes efforts. »

Le Nez qui voque

Chateaugué et Mille Milles, à la Bibliothèque Saint-Sulpice, lisaient l'*Histoire des Canadiens français* de Benjamin Sulte et les *Patriotes* d'Aegidius Parent. Sans doute fouillaient-ils aussi la correspondance de M^{me} Bégon, l'*Intendant Bigot* de Joseph Marmette ou le *Montcalm et Lévis* de l'abbé Casgrain. Peut-être même les études moins *théâtrales* d'un Guy Frégault, dont la *Guerre de la Conquête*, par exemple, conclut à la supériorité de Vaudreuil — le *Grand Marquis* — sur Montcalm.

Les héros du *Nez qui voque* consultaient les vieilles cartes, découvraient, exploraient; ils refaisaient les anciennes batailles, descendaient le Mississipi avec Cavelier de La Salle (« Rame, Cavelier, rame ! »), accompagnaient Perrot à Michillimakinak (« Marche, Perrot, marche ! »). Dans le *Marquis qui perdit*, Rigaud raconte à sa façon les mésaventures des miliciens canadiens sous les ordres de Montcalm : « I 'yeu z'a fait' ramer tout' la riviér' Riche-lieu ..., pendant qu'lé França' ... resta assis ... su' leu' bell's tit's foun's plein's d'instruction ! » « Aussitôt que j'en aurai le temps, je partirai à la reconquête du Maine et du Labrador », annonçait Mille Milles²⁹. Le dramaturge du *Marquis qui perdit* part à la reconquête de l'histoire, à la conquête d'une Nouvelle-France *nouvelle* et canadienne — contre les Français, contre les vieux, contre les femmes.

Le narrateur du *Nez qui voque* englobait de sa haine l'automobilisme, la publicité, l'américanisation, le défaitisme (le sommeil, l'absence³⁰) des Canadiens et l'abandon de la

29. *Le Nez qui voque*, p. 19.

30. « Canada, immense palais de froid, ô Canada, vide château de soleil, ô toi qui dors dans tes forêts comme l'ours dort dans sa fourrure, t'es-tu seulement réveillé quand ils t'ont dit que tu étais vaincu, quand tu es passé sous la domination anglaise ! » (*Ibid.*, p. 121).

France, « empire »³¹ par le retour des Français. Son réquisitoire était passionné, ses sentiments ambigus : pro-qubécois et en même temps rageurs, désespérés. Suivons, dans sa ponctuation et son rythme même, la montée et la descente d'un passage comme celui-ci, qui explique, me semble-t-il, le sujet et le ton du *Marquis qui perdit* :

De quoi a l'air un pissenlit qui se donne des airs de dahlia ? Ce pissenlit a l'air d'un Canadien français qui se donne des airs de héros de films d'avant-garde made in France. Restons en arrière, avec Crémazie, avec Marie-Victorin, avec Marie de l'Incarnation, avec Félix Leclerc, avec Jacques Cartier, avec Iberville et ses frères héroïques. Restons en arrière. Restons où nous sommes. N'avançons pas d'un seul pas. Restons fidèles. Souvenons-nous. Le temps passe : restons. Couchons-nous sur nos ruines sacrées et rions de la mort en attendant la mort. Rien n'est sérieux. Rien n'est sérieux. Rien n'est sérieux. Tout est risible. Tout est ridicule. Il n'y a rien de grave³².

Du comique au tragique, de la nostalgie au constat d'impuissance, du pamphlet à la métaphysique, ce 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)

31. J'emprunte le mot à une Canadienne du *Marquis qui perdit*, Pénissault : « ... ce que fait la France ici s'appelle empirer et non construire un empire ».

32. *Le Nez qui voque*, p. 28-29.

que Ducharme ne pardonne pas aux Français et aux Canadiens qui leur ressemblent. « Pourquoi pelleter de la neige ? Pourquoi ne pas être né dans un pays où il ne neige presque pas ? », se plaint Pénissault, pissenlit-dahlia. « Ils ne voulaient pas venir peupler le Canada ; il faisait beaucoup trop froid. Ils se gelaient la soie du pourpoint. Maintenant que le chauffage central est installé, ils sont moins gênés : ils y viennent, nous coloniser, nous déniaiser³³. » Ce jugement féroce et douloureux de Mille Milles témoigne d'une gêne, d'un conflit, d'un besoin autant que d'un refus. On peut le rapprocher de l'aveu de Montcalm, faisant écho à une phrase prononcée plus tôt par Vaudreuil (« La France continue de m'envoyer ses restes ... ») :

La France vous envoie ses cerveaux obscurcis !

.....
 Quand on voit son château en proie à l'incendie,
 Pour les maux de l'étable on n'a pas de soucis.

Pénissault, indigène colonisée, ne trouve d'ailleurs pas le mot *étable* assez fort ; elle lui préfère *porcherie*. Pour elle comme pour les dames Péan, Barantes et Beaubassin — celles-là « jeunes et belles », celles-ci « plus jeunes et plus belles » — l'air du Nouveau-Monde « abîme » les parfums de Paris. On redoute une « spoliation » de la langue française et la destruction du « culte de la fourchette, de la bouteille et du lit ». Parlant de Barantes :

Son époux est français : langage châtié,
 Connaissance des vins... Quoi dont [*sic*] de plus veut-elle ?

observe de son côté Montcalm³⁴.

33. *Le Nez qui voque*, p. 123. A la page suivante : « ... les Canadiens français ont versé beaucoup plus de sang sur la France que les Français en ont versé sur le Canada. » Claude Roy voit dans *la Fille de Christophe Colomb* une œuvre « dont la clef socio-psychanalytique serait la situation du Canadien français, fils naturel de Colomb l'Amérique et de Colombe la France » (« Nègres blancs d'Amérique », *le Nouvel Observateur*, 1^{er} décembre 1969).

34. « ... Je ne veux pas être Français ; c'est trop fatigant, il faut être trop intelligent, il faut être trop poli et trop connaisseur de dates de vins, il faut trop parler pour rien, il faut s'estimer trop meilleur que les autres », disait Mille Milles (*le Nez qui voque*, p. 123).

L'âge moyen des héros mâles (?) du *Marquis qui perdit* est fixé par Ducharme à soixante-dix ans. Petits ou grands, ils sont tous gros, sauf Lévis, « vieux et mince ; hystérique ». Fétichiste du drapeau³⁵, pyromaniaque³⁶, Lévis-Ventadour, au lieu de voir ce qui se passe autour de lui, cite Buffon et *l'Encyclopédie*, perdu dans ses rêves, inefficace, cheval de cirque plutôt que chevalier : « ruant, sautant, dansant, rugissant, bavant, il fait des passes et des moulinets terribles avec les drapeaux ». Canadien rude, Vaudreuil est sans cesse en train de grignoter des biscuits et de boire du thé. Lâche, jaloux et stupide, hypocrite avec les Indiens, « chiffé » et « chiffon », « plus portier qu'un bedeau », il se laisse mener par sa femme : « C'est gouverneur général et ce ne serait même pas capable d'être clerc de notaire ! » Montcalm, l'autre marquis, son rival (« Au moins, je n'ai pas vu Vaudreuil sauver Québec ! »), se bourre de pilules, parade, récite ses hauts faits, détaille ses titres, son arbre généalogique, aussi bon publicitaire que timide guerrier. Don Diègue mégalomane, « vieilli sous le harnais », Montcalm brandit une épée de plus en plus ébréchée. Son « J'attaque et hop là boum ! » correspond — mais le présent historique remplace le subjonctif optatif — au « Qu'ils viennent les maudits ... ! » du *Cid maghané*. Bigot aurait à peine besoin d'être caricaturé : sa perruque pâle, son teint fardé, son ventre énorme, ses exactions illustrent tous les manuels. Ducharme fait de ce vieux *patronneux* une sorte d'anthropophage en dentelles, une « grosse tante » de music-hall, un cadavre embaumé : « il pue tellement qu'il faut qu'il soit sans cesse parfumé (par lui-même ou par les autres) ».

35. « Du fond de mes âges, un sujet de composition française me monte à la tête : « Votre drapeau ». Les drapeaux ne m'ont jamais dit grand chose. Aujourd'hui je sens le sang des soldats battre dans les drapeaux. A cette époque, j'étais moins poire qu'aujourd'hui, je ne voyais rien battre dans les drapeaux. » (*Le Nez qui voque*, p. 224-225). Lévis est demeuré au stade de Mille Milles écolier.

36. « Que je hais ces Français manqués, ces espèces de pyromaniaques qui ont honte d'être nés sur ces rives, qui préféreraient y être débarqués, qui regrettent de ne pas avoir plutôt échoué » (*ibid.*, p. 123).

Quant à Rigaud, cadet de Vaudreuil, tuque rouge et ceinture fléchée, habitant, colon, cultivateur, *soûlon*, « moucheur avec les doigts », il répond à tous les qualificatifs injurieux inventés par les femmes et les Français; il les assume vertement, par défi. Il ressemble à la fois au Félix Poutré et au Mithridate des *Grands Soleils* : « Fa' comm' moé : veng'-toé su'a boésson! » conseille-t-il à Montcalm. 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. C'est le *Vieux Soldat Canadien* de Crémazie qui refuserait de mourir dans les plis du fleurdelysé de Carillon.

Entre les Français et les Canadiens, entre les femmes et les hommes se dresse, agressive, autoritaire, pompeuse et gutturale, la forte épouse du gouverneur, sa secrétaire, son confesseur, son agent de relations extérieures. « Épine sans rose », Marie-Louise n'est pas une femme, c'est une structure sociale — le matriarcat — et un uniforme — celui de Marguerite Bourgeoys. Elle unit la règle de l'institutrice et la matraque du policier : c'est l'escouade de la moralité doublée de l'escouade « anti-émeute ». Son « Très bien. Tu peux prendre ta récompense », lorsqu'elle tend sa joue sèche à Vaudreuil, correspond, comme rite de sortie et caricature de l'amour, aux « petit's becs » mécaniques du *Cid maghané*.

Le Marquis qui perdit est une espèce de *Satiricon* colonial et provincial. Reflets lointains de cette autre Rome qu'est Versailles, Québec et Montréal ont connu leurs petites orgies avant leur prospérité, leur décadence avant leur apogée. Voici M^{me} de Beaubassin, « onirique », nouveau Pétrone, qui entoure Montcalm de ses feux :

... Je vois au firmament des vedettes l'étoile de César pâlir. César, Rome ! L'Antiquité tout essoufflée de bals et étouffée d'orgies. Je nous y vois, noyés dans le velours d'un sofa rond. La lumière tamisée des torches forme des bagues autour des colonnes corinthiennes. Des péplums, des chlamydes et des hennins volent autour de nos oreilles : tout le monde se déshabille et c'est normal. Que je me sens coquine ! Il y a une autre

Rome. C'est Paris. Y serons-nous bientôt ensemble ?
 A nous, mœurs dissolues du château de Versailles ! »

Les femmes du *Marquis qui perdit* ont leur billet de retour en mains et s'informent si l'on trouve des « toilettes privées » sur le bateau. Comme M^{re} Pontbriand (« Perdez, vivant héros ! »), elles offrent des chapelets pour hâter la défaite. Intrigantes, frivoles, toutes plus ou moins gourmandines, marchandises passées entre plusieurs mains, sur lesquelles Bigot et ses comparses escomptent un rabais, ce sont elles qui finalement l'emportent, qui achètent, ficèlent et rouent de coups leurs amants. Cette basse-cour, cet essaim froufroutant et strident de guêpes empoisonnantes, provoque les tirades misogynes de Lévis et de Montcalm :

Le genre éner gumène est, plus que tu ne crois,
 Répandu, populaire, affirmé, féminin ...

Mais ce *genre* est aussi celui des hommes. Administrateurs, généraux, tous ont des coquetteries de (demi-) mondaines, des vanités de stars, de starlettes. Le « Scipion de la Monogahéla et Alcibiade d'Oswego » dispute à « l'aigle de Chouagen et de William-Henry », « Josué de nouveau Jéricho », l'encre des historiens futurs et passés.

Le marquis et le paysan qui perdirent — le premier ne perdit qu'une bataille, une guerre, sa vie; le second perdit son pays, sa liberté, l'avenir de ses enfants — sont mis en position symétrique par Ducharme. La soie et l'étoffe rugueuse, l'élégance et l'« incivilité »; le flot d'éloquence et la parole empêchée, bâtarde; l'épopée en vers et le folklore populaire, l'histoire et la réalité. La poésie et la prose, également parodiées. « Que sa rime est riche ! », admire Pénissault de Montcalm. Or cette « écriture terne et vieillotte, tissée comme une étoffe du pays à la trame du vers et au fil de la rime³⁷ » est aussi bien celle du *Marquis qui perdit* que de la *Fille de Christophe Colomb*. « Use de l'alexandrin : l'ironie tue ! », explique Marie-Louise au gouverneur, qui s'y essaie, et dont la lourde ironie est un suicide. Vaudreuil concédera : « Je ne suis pas poète,

37. Jean-Cléo Godin, « Une idole aux pieds d'argile », *le Devoir*, 11 octobre 1969.

moi, je suis canadien ! » Son frère Rigaud, plus canadien, est encore moins *poète*. Il use du franglais et du *joual*, de la mimique et du geste, dernières défenses contre l'envahissement du froid et du silence.

Montcalm, Vaudreuil et Lévis n'existent pas, faudrait-il conclure de l'analyse du *Marquis qui perdit*. Ce sont — effectivement rongés par les vers, les « vers à soie », osera dire Ducharme — des parchemins, des noms de comtés, des mots (« Je meurs content »), des gestes pitoyables et dérisoires. La mythologie collective, qui se souvient des fondateurs et des martyrs, des aventuriers et des politiques, a voulu oublier ces liquidateurs malheureux. « Je t'apprendrai à te méfier des phrases, de ces idées d'hommes dont tu ne vois pas le visage », disait Mille Milles à Chateaugué. Et, parmi les plus « exaltantes » et les plus « stupides », il citait celle-ci, applicable à Lévis, à l'autodafé de l'île Sainte-Hélène : « Au lieu de les rendre, le capitaine brûla ses drapeaux ; mais il avait tout rendu mis à part ces drapeaux³⁸ ».

Le trait du *Marquis qui perdit* tient plus de la bande dessinée que de la charge historique et politique. Il veut être anti-littéraire et anti-tragique plutôt qu'anti-théâtral. Le chanoine Groulx réécrit par Uderzo et Gosciny, a-t-on dit. Mais Ducharme manque visiblement d'entrain : le comique ici est ou gommé, uniforme, ou trop appuyé (« Je perds mon calme »), figé. Comment, en effet, *maghaner* des personnages déjà si pâles, si mal en point ? « On agonise ? » *Le Marquis qui perdit* est un bon spectacle de marionnettes : le maquillage est accusé, les costumes soignés, les gestes nets, les contrastes multiples, les ficelles solides. « On sonne. Allez ouvrir ». Les rôles muets du domestique et de la servante — canadiens — qui arpentent interminablement le plateau, entre deux portes, deux hampes, deux régimes, sont significatifs. Ces ombres industrielles présentent l'envers du décor, l'espace réel, la permanence, la patience et l'obscurité d'une longue marche.

*

*

38. *Le Nez qui voque*, p. 229.

« Vous savez, moi, j'entre dans la peau de mon personnage !
Tu devrais y rester ! »

La Fille de Christophe Colomb

« ... Puisqu'il s'agit précisément de jouer faux ! Puisqu'il s'agit
d'une équivoque, du nez qui voque, de l'énorme, de la tragique,
de la ridicule farce qu'est la vie ! »

ÉTIENNE LALOU

Réjean Ducharme, qui manipule les mots comme des objets solides qu'on peut sonder, défaire, reconstruire, lancer, manipule ses personnages comme des mots. L'empeur Commode est un mot, un meuble; Inès Pérée et Inat Tendu sont des adjectifs; le Cid est un produit littéraire, une matière transformable : « Le Cid de poche est mort ! Vive le Cid *King's Size* ! », s'écrie Don Sanche, victorieux de Rodrigue. Les hommes sont devenus des formes durcies, inertes; l'homme est devenu cliché (humanisme, christianisme, communisme, nationalisme), comme ces apophtegmes, ces formules-monnaies que Ducharme dénonce et libère pour les enlever aux journaux, au papier, au métal, et les rendre à la vie. Mais les rendre à la vie, au réel, c'est d'abord les rendre à l'imaginaire, les *faire* imaginaires. Le Montcalm de Ducharme, en ce sens, est plus *vrai* que celui de l'historiographie, limité et daté — tué — par les documents d'archives.

« Qu'avaient-ils tous à monter sur leurs cothurnes ? Rien ne m'agace plus que le tragique. Je ne trouve rien de plus faux, de plus ridicule, de plus inutile, de plus médiocre que le tragique », déclarait Mille Milles³⁹. Par définition, le tragique, est insupportable. Il faut le combattre, comme les mots, sur son propre terrain : *maghaner* dans *le Cid* même la postérité du *Cid*, vaincre par le ridicule le sentiment d'infériorité et d'échec né de la Conquête, cet « art de la défaite » que stigmatisait Hubert Aquin à propos de la Révolte de 1837. Contrairement aux Patriotes, Ducharme connaît et utilise les techniques de la guérilla. « Les mots s'embusquent, ils bondissent, ils frappent et se

39. *Le Nez qui voque*, p. 241. *La Fille de Christophe Colomb* lui fait écho : « Le théâtre m'éceüre encore plus que le trombone » (p. 154).

retirent en un éclair. C'est la tactique de la guerre apache appliquée à la littérature », suivant l'expression de Le Clézio. Ces « injures, feux de Bengale, taches d'encre, confetti, grimaces », ces « gestes vocaux », « gestes pour rien, pour narguer l'ennemi », irritent les adultes, « parce qu'ils n'aboutissent sur rien ⁴⁰ ». Sur rien ? Ils dessinent en tout cas, comme *la Cantatrice chauve* ou *Fin de partie*, « le contour d'une absence ». Ils aboutissent, par le harcèlement, à la capitulation des *siégeants*. Ils imposent leur présence, dérangent, déplacent : il est moins facile de repérer — et de récupérer — la guérilla que l'avant-garde ⁴¹.

Comme les bouffons de Shakespeare ou les anti-héros de Beckett, les personnages de Ducharme sont des personnages au second degré, des acteurs, des clowns. Sans fiche d'État civil, ils ne sont que ce qu'ils disent, que ce qu'ils jouent. Ils se renvoient la balle à la façon des jongleurs, ont des feintes et des attaques de dompteurs, des mouvements d'orateurs, de danseurs, de dessins animés. Ils prennent tous les déguisements, multiplient leur visage. Ils font leurs numéros comme au cirque ou au music-hall : Inat est un *hippy*, un roi, un cow-boy ; Sœur Saint-New-York de Russie s'habille comme Petula Clark ; Marie-Louise de Vaudreuil, en religieuse. Intarissables, tels Vladimir et Estragon, ils trouvent toujours quelque chose pour « se donner l'impression d'exister ». S'ils « entrent dans la peau de leur personnage », c'est pour en sortir, pour crever cette peau : Antoinette Buffon se découvre, se met à nu, dans le rôle de l'Infante. Comme dans *En attendant Godot*, quoique avec moins de rigueur et de dépouillement, ce qui est donné en spectacle, chez Ducharme, « c'est le jeu pur,

40. J.-M. G. Le Clézio, « La tactique de la guerre apache appliquée à la littérature », *le Monde*, supplément, 4 janvier 1969. Le Clézio parle ici des romans, mais ses remarques s'appliquent aussi bien, sinon mieux, au théâtre de Ducharme.

41. « Les snobs canadiens-français ne disent pas théâtre, mais théâtre. Ce sont des hosties de comiques. Il y a un « théâtre » au coin de la rue, là où l'asphalte s'est usé et laisse reparaître les briques, un « théâtre » d'avant-garde. Comme tous les êtres humains fuient ceux qui sont à l'avant-garde sont ceux qui fuient le plus vite. » (*Le Nez qui voque*, p. 66).

le pur mouvement d'une action parodique qui se propage et dure, génératrice de comique, sans autre nécessité apparente que le plaisir de durer. En tous les points où la mécanique grince, où elle a du *jeu*, le jeu précisément s'installe⁴² ». Le jeu, c'est-à-dire la gratuité, la liberté, la pureté, qui n'est pas seulement un thème mais une forme chez Ducharme.

Le théâtre de Ducharme n'est pas un théâtre *littéraire*, c'est un théâtre de la victoire sur les mots, un théâtre de la cruauté et de l'innocence, un théâtre complètement *théâtral*, et qui scandaleusement ne s'en cache pas.

LAURENT MAILHOT

42. Geneviève Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Paris, Gallimard, « Idées », 1966, p. 90. « Comme le Molloy de Beckett rêvant d'écrire deux mille mots sur sa bicyclette, Mille Milles s'écrit : « Une femme, c'est comme un écureuil [...] Je pourrais continuer ainsi pendant deux cents pages » (Georges Anex, « Apre Canada. Réjean Ducharme : le Nez qui voque », le *Journal de Genève*, 19-20 août 1967).