
Electronic Thesis and Dissertation Repository

6-20-2024 1:00 PM

"Une chose pour le théâtre": Ines Pérée et Inat Tendu de Réjean Ducharme

Lidiya Boteva, *Western University*

Supervisor: Longtin, Mario, *The University of Western Ontario*

: Vaillancourt, Daniel, *The University of Western Ontario*

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Philosophy degree in French

© Lidiya Boteva 2024

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>



Part of the [Arts and Humanities Commons](#)

Recommended Citation

Boteva, Lidiya, "'Une chose pour le théâtre": Ines Pérée et Inat Tendu de Réjean Ducharme" (2024). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 10152.
<https://ir.lib.uwo.ca/etd/10152>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact wlsadmin@uwo.ca.

ABSTRACT

Réjean Ducharme's collection houses a treasure trove of typescripts and manuscripts, among which are five dactylograms of his inaugural play, *Ines Pérée et Inat Tendu*, officially published in 1976. Delving into the dossier of his work not only offers insights into the motivations behind each unpublished version but also allows us to uncover the playwright Ducharme as he forged his own style of conceiving a dramatic play. As we discover the unpublished variants, a tempting question emerges: can we truly grasp the essence of a play solely through its official published text? Interviews with stage professionals who have brought the play to life over the years reveal their memories. They will immerse us to the concrete moment of each staging, spanning from 1968 to 2012, each revival giving birth to a singular theatrical experience. An analysis of *Ines Pérée et Inat Tendu* dossier illustrates Ducharme's deep involvement and influence in the conception and creating of "this thing for the theatre".

The dossier takes witness to the social changes that have given it a special place in the history of Quebec theatre, which we are going to rediscover and celebrate together.

Keywords: Réjean Ducharme, theatre, archive collections, typescripts and manuscripts, historiography, genetic criticism, stage performance, stage practitioners, interviews, polyphony, interdiscursivity, metamorphosis

RÉSUMÉ NON-SCIENTIFIQUE

En 2012, la première pièce de Réjean Ducharme, *Ines Pérée et Inat Tendu*, est jouée pour la dernière fois. Bien que les premières versions du texte remontent aux années 1960, cette œuvre dramatique a bouleversé le public pendant des décennies. L'objectif de cette étude vise à comprendre cette pièce dans tous ses états : versions textuelles, entrevues, enregistrement sonore et correspondance, afin de découvrir ce qui a incité le dramaturge à modifier son texte à maintes reprises. Le fonds Réjean Ducharme conserve tout un trésor de tapuscrits et de manuscrits, dont cinq dactylogrammes de la pièce *Ines Pérée et Inat Tendu*, officiellement publiée en 1976. Explorer le dossier de cette œuvre permettra non seulement de comprendre ce qui a motivé la création de chaque version, mais aussi de découvrir le dramaturge Ducharme qui se forge un style propre de conception d'une pièce théâtrale. En découvrant toutes les variantes inédites, une question a surgi : peut-on parler d'une pièce théâtrale si l'on ne connaît que la publication officielle du texte ? L'éventail des variantes textuelles dont nous disposons ouvrira la porte à une reconsidération du texte dramatique qui est devenu à tort synonyme de *pièce de théâtre*. L'étude que je me propose cherche à aller au-delà du texte, qui se dévoile protéiforme, en explorant l'ensemble des documents et des témoignages disponibles. Les entretiens, que j'ai eu le plaisir de réaliser avec les professionnels de la scène qui ont donné vie à la pièce, révéleront leurs souvenirs. Ils nous plongeront dans l'instant concret de chaque mise en scène, de 1968 à 2012, un spectacle unique qui renaît à chaque reprise. L'analyse du dossier *Ines Pérée et Inat Tendu* témoignera de l'implication et de la présence de Ducharme dans la conception et la création de cette « chose pour le théâtre ». Ce dossier témoigne des changements sociaux qui lui ont

conféré une place particulière dans l'histoire du théâtre québécois que nous allons redécouvrir et célébrer ensemble.

DÉDICACE

À tous les praticiens de la scène qui ont donné vie à ce projet.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement celui qui a su éveiller ma curiosité et m'ouvrir les portes du monde de la dramaturgie québécoise, mon directeur de recherche, le professeur Mario Longtin. Je lui suis très reconnaissante de m'avoir guidée et encouragée pendant ces quatre ans de recherche assidue. Je voudrais remercier tout particulièrement le professeur Daniel Vaillancourt, qui m'a soutenue et épaulée dans les moments difficiles au cours de mon travail. Il m'a offert l'occasion exceptionnelle d'approcher et de mieux comprendre la culture québécoise des années 1970.

Je tiens à exprimer ma gratitude au professeur Alain Goldschlager, qui a eu la gentillesse de me fournir de précieux conseils lors de la correction de ma thèse. Je souhaite remercier infiniment la professeure Geneviève de Viveiros, qui m'a accompagnée tout au long de mon parcours au sein de l'Université de Western.

Je remercie également tous les membres du département français, professeurs et collègues qui m'ont appuyée durant les dernières années.

Je sais gré à tous les professionnels de la scène qui ont insufflé la vie à cette thèse. J'adresse mes sincères remerciements aux bibliothécaires et archivistes de la BAC, de la BAnQ et de l'ENTC pour leur aide précieuse.

Je voudrais également remercier la personne sans qui je ne serais pas arrivée jusqu'ici, la professeure Janine Incardona. Elle est devenue plus qu'une mentore dans ma trajectoire académique, une guide qui m'a accompagnée dans la poursuite de mes rêves.

Je tiens à remercier de tout cœur ma famille, notamment ma mère et ma sœur, qui ont toujours été à mes côtés et qui n'ont jamais cessé de croire en moi un seul instant.

Encore une fois, merci à toutes les personnes et à tous mes amis qui ont fait partie de ce voyage avec moi !

TABLE DES MATIÈRES

ABSTRACT	ii
RÉSUMÉ NON-SCIENTIFIQUE	iii
DÉDICACE	v
REMERCIEMENTS	vi
LISTE DES ABRÉVIATIONS	xi
LISTE DES ANNEXES	xii
INTRODUCTION	1
ÉTAT PRÉSENT : LA CRITIQUE JUSQU'À PRÉSENT	3
PROBLÉMATIQUE ET SOURCES PRIMAIRES	12
CORPUS THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE	20
PLAN	28
PARTIE I. LE CARACTÈRE PROTÉIFORME D'INES PÉRÉE ET INAT TENDU	32
CHAPITRE 1. À LA QUÊTE DES SOURCES	33
1.1 Fonds Réjean Ducharme	33
1.2 Adresse postale : le choix de rendre publique la pièce	37
1.3 Paratexte : dédicace et choix des comédiens	47
1.4 Fonds André Le Coz et les versions publiées d' <i>Ines Pérée et Inat Tendu</i>	54
CHAPITRE 2 : L'OBJET THÉÂTRAL SUR SCÈNE	57
2.1 L'éveil de la scène théâtrale québécoise : 1966-1968	57
2.2 La mémoire de la mise en scène	67
2.2.1 « Une chose pour le théâtre », la Première d' <i>Ines Pérée et Inat Tendu</i>	70
2.2.2 « <i>Ines Pérée et Inat Tendu</i> était le Québec d'une époque. »	77
2.2.3 Le Théâtre du Nouveau Monde : Ines et Inat de retour après quinze ans de silence	86
2.2.4 « La nuit. Mais aussitôt le soleil se lève. » : la fidélité au texte	92
2.2.5 <i>Ines Pérée et Inat Tendu</i> au XXI ^e siècle : montage de Frédéric Dubois	98
PARTIE II. MÉTAMORPHOSE DU PERSONNAGE	106

CHAPITRE 1. ORALITÉ : L'ENJEU ENTRE L'ÉCRIT ET L'ORAL	106
1.1 Les « deux petits monstres »	112
1.2 Madame Isalaide l'Eussiez-Vous-Cru et Sœur Saint New-York de Russie	133
1.3 « Persée [...] séper, pire c'est »	145
CHAPITRE 2. INTERDISCURSIVITÉ, POLYPHONIE ET DIALOGISME	152
2.1 Interdiscursivité : déstabiliser le contemporain	153
2.2 Référents d'actualité : religion, homosexualité, droits des femmes et guerre	166
2.3 Intertextualité polyphonique : déstabiliser le classique	179
2.4 Dialogisme : le discours rapporté	190
<i>PARTIE III. INES PÉRÉE ET INAT TENDU : INDICATIONS SCÉNIQUES ET PUBLICATION</i>	199
CHAPITRE 1. DIDASCALIES : À LA RECHERCHE D'UNE THÉÂTRALISATION	199
1.1 Indications liminaires et finales	202
1.2 Didascalies avant-, inter- ou après- répliques	213
1.1.1 <i>Opératives et explicatives</i>	213
1.1.2 <i>Répétitives</i>	224
1.1.3 <i>D'emplacement et techniques</i>	230
1.1.4 <i>Didascalie ducharmienne</i>	233
CHAPITRE 2. LE RÔLE DES AUTRES VARIANTES	241
2.1 Le magazine <i>Châtelaine</i> : une époque changeante	242
2.2 Entre deux états : INIT2 et INITC	249
2.3 Paratexte : dessins vs publicité	262
2.4 INITB et INITL	270
<i>CONCLUSION</i>	279
<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	290
<i>ANNEXES</i>	320
TABLEAUX	320
Tableau 3_ Tableau diégétique	320
Tableau 4_ Tableau diégétique	325
Tableau 5_ Didascalies	330
<i>ENTREVUES</i>	332
Entrevue avec Sophie Clément :	332
Entrevue avec Claude Maher :	335
Entrevue avec Francine Vernac :	338

Entrevue avec Marc Grégoire :	345
Entrevue avec Lorraine Pintal :	351
Entrevue avec Évelyne Rompré :	356
Entrevue avec Frédéric Dubois :	359
Entrevue avec Catherine Larochelle :	366
<i>CORRESPONDANCE</i>	369
Fonds Gérald Godin (BAnQ)	369
Fonds Jean-Pierre Ronfard (BAnQ)	370
Fonds Jean-Louis Roux (BAnQ)	371
<i>PRESSE QUÉBÉCOISE ET FRANÇAISE</i>	372
<i>LISTE DES PRATICIENS ET RESPONSABLES DES MISES EN SCÈNE</i>	386
<i>D'INES PÉRÉE ET INAT TENDU</i>	386

LISTE DES ABRÉVIATIONS

INIT *Ines Pérée et Inat Tendu*

INIT1 *Ines Pérée et Inat Tendu* (version 1)

INIT2 *Ines Pérée et Inat Tendu* (version 2)

INIT3 *Ines Pérée et Inat Tendu* (version 2)

INIT4 *Ines Pérée et Inat Tendu* (version 4)

INIT5 *Ines Pérée et Inat Tendu* (version 4)

INITC *Ines Pérée et Inat Tendu* (version *Châtelaine*)

INITL *Ines Pérée et Inat Tendu* (version Leméac/Parti pris)

INITB *Ines Pérée et Inat Tendu* (version Catherine Bégin)

LISTE DES ANNEXES

Tableau 3_ Tableau diégétique

Tableau 4_ Tableau diégétique

Tableau 5_ Didascalies

Entrevues

Correspondance

Presse

Liste des praticiens et responsables des mises en scènes d'*Ines Pérée et Inat Tendu*

INTRODUCTION

Quant à « Ines Pérée et Inat Tendu », elle a presque failli être escaladée (synonyme de montée) par une compagnie de théâtre canadienne (au féminin parce que se rapportant à « compagnie » et non au théâtre) prestigieuse entre un Pirandello et un Claudel... ce qui n'est pas peu dire... ce qui me prouve que j'ai porté un jugement juste en affirmant que c'est une très très bonne pièce...

Réjean Ducharme, le 18 mai 1968¹

En 1968, lors du Festival de Sainte-Agathe, Yvan Canuel met en scène deux pièces du jeune dramaturge Réjean Ducharme, *Ines Pérée et Inat Tendu* et *Le Cid maghané*. Ce festival, organisé par Jean Vilar, Yvan Canuel, Jean-Claude Rinfret et Ghyslain Lapointe, s'avère un évènement grandiose, avec des invités spéciaux tels que le Président de la République du Sénégal, Léopold Sédar Senghor au sein du « Comité d'honneur ». Et l'auteur officiel de cet évènement, tel que le programme l'indique, est Réjean Ducharme². Ce festival marquera le début de sa carrière dramaturgique et l'introduira dans le circuit théâtral québécois avec deux pièces pour le moins curieuses qui suscitent toujours l'intérêt du public.

À l'époque, Réjean Ducharme est souvent dépeint dans la presse sous les traits de ses personnages singuliers, attaché à une sorte d'image d'écrivain fantôme qui évite le

¹ Fonds Théâtre de la Sablière, 96P-900:01/37, Programme du festival Sainte-Agathe, Archives de l'Université du Québec à Montréal, UQAM.

² *Ibid.*

regard du monde extérieur¹. Mais peut-on encore le considérer comme tel, sachant qu'il est devenu une figure publique qui présente ses pièces lors du festival de Sainte-Agathe ? Penchons-nous sur son œuvre dramatique en détail. Nous commencerons donc par souligner qu'il a écrit quatre pièces, jouées à plusieurs reprises pendant les années, et qui continuent de fasciner le public par la sobriété avec laquelle les sujets y sont traités². Considéré comme un maître des jeux de mots, Réjean Ducharme est nimbé d'une « *aura* de mystère »³ dès son début sur la scène littéraire en 1966⁴. Connu surtout par son roman emblématique, *L'Avalée des avalés*, on oublie que le jeune auteur, à l'époque, essaie de publier d'autres romans avant celui-ci, mais qui ne feront leur apparition que quelques années plus tard⁵. Selon la presse québécoise, son silence crée le mystère et incite même à

¹ « “J'exècre avoir besoin de quelqu'un. Le meilleur moyen de n'avoir besoin de personne, c'est de rayer tout le monde de sa vie” ([1966] 1982 : 27). Rayer tout le monde de sa vie. Voilà qui annonce ce qui fera le mythe de Ducharme. Un écrivain qui ne rencontre pas ses semblables, ne paraît jamais à la radio ou à la télévision, n'accorde jamais d'interview, n'est même pas présent quand on lui décerne un prix. Qui n'est définitivement nulle part. Au point que l'on s'est mis à douter de son existence. » (Roger Grenier, « Éditer Ducharme », *Présences de Ducharme*, Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et al., Montréal, Éditions Nota Bene, Collections de BAnQ, 2009, p. 18-19).

² *Ines Pérée et Inat Tendu* (1968/1976), *Le Cid maghané* (1968), *Le marquis qui perdit* (1970), *Ha ha !* (1978/1982).

³ Élisabeth Nardout-Lafarge, « L'insaisissable Réjean Ducharme », *Roman 20-50*, vol. 41, no. 1, 2006, p. 5.

⁴ « En attendant que soit réglé le sort de *L'Océantume*, Réjean Ducharme avait en effet envoyé deux autres romans à Gallimard. D'abord *Le nez qui voque*, le 25 janvier 1966. Lu par Franz-André Burguet, Raymond Queneau et Dominique Aury : trois avis 1, acceptés le 1er avril 1966, et qui sera publié le 7 avril 1967. Franz-André Burguet avait écrit : “J'y vois une promesse de génie déjà tenue. J'admire cette poésie cruelle qui ne ressemble qu'à elle-même.” Raymond Queneau, lui, compare *Le nez qui voque* à un *Daphnis et Chloé* qui, au lieu de se passer en Grèce, se passe au Canada. [...] Et l'on en vient à *L'avalée des avalés*, reçus le 13 mai 1966. » (Roger Grenier, « Éditer Ducharme », dans Marie-Andrée Baudet, Élisabeth Nardout-Lafarge et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Présence de Ducharme, Convergences*, n° 43, Montréal, Éditions Nota bene, 2009, p. 17).

⁵ « C'est le 30 juin 1965 que Réjean Ducharme envoie au Cercle du livre de France le tapuscrit de *L'Océantume* ; le 6 août, Pierre Tisseyre répond qu'il refuse. Ducharme envoie en septembre ou octobre 1965 le même tapuscrit à Gallimard qui, le 3 janvier 1966, l'accepte. Suivront, entre janvier et juin 1966, l'envoi et l'acceptation des tapuscrits de *Le nez qui voque* et de *L'avalée des avalés*. Gallimard choisira, comme on sait, de publier en premier ce dernier tapuscrit. Le livre est mis en vente en septembre 1966. » (André Gervais, *Catalogue des Éditions Parti pris [1964-1984]*, CRILQ, Université de Montréal, 2018, p. 119).

« Les trois premiers romans de Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*, *Le nez qui voque* et *L'Océantume*, peu importe l'ordre dans lequel ils ont paru, font entendre un chant sauvage et désespéré. Ce sont aussi des romans de l'impossible innocence. À travers les éblouissements du style de ces trois premiers livres, Réjean Ducharme nous dit que la vie n'est plus qu'une accumulation de déchets. » (Roger Grenier, *Op. cit.* p. 23).

croire qu'il n'existe pas¹. On n'oublie jamais de souligner son désintérêt de la sphère publique ; les journalistes et les critiques littéraires se montrent alors avides de toute nouvelle information à propos du jeune prodige. Ce dernier trouble non seulement par les sujets provocateurs de ses œuvres, mais surtout par son refus de donner des entretiens et de se faire photographier. Poursuivi par les journalistes, Réjean Ducharme s'échappe dans l'art, l'écriture entre autres, et arrive à créer le monde « ducharmien ». Dans cet univers, le plaisir des mots, des images, l'apparition des personnages improbables compose la marque ducharmienne reconnaissable par tout public averti.

D'emblée, si on s'imisce dans son œuvre, on découvrira un écrivain qui a commencé à écrire des pièces au même moment, voire avant, que ses premiers romans. Cependant, la grande majorité des chercheurs, emportés par la magie de ses œuvres romanesques, oublient souvent ses pièces, toujours peu explorées. Avant d'entrer plus en détail dans cette partie inexploitée de Ducharme comme dramaturge, je propose de nous attarder sur les études académiques et les publications faites jusqu'à présent qui illumineront mieux les lacunes à combler.

ÉTAT PRÉSENT : LA CRITIQUE JUSQU'À PRÉSENT

« Le “bérénicien” qui salue au passage l’“exploréen“ »² n'est qu'une des trouvailles des chercheurs qui comparent l'invention langagière de Ducharme à celle de Gauvreau vers 1960-1970. Nombreuses sont les études qui portent sur le langage ducharmien qui évoque la surprise du public dès l'apparition de *L'Avalée des avalés* et du *Nez qui voque*. Le style du jeune écrivain témoigne d'une incroyable maîtrise de la langue. Tel que Le Clézio, grand

¹ Voir Annexes_Presse

² Élisabeth Nardout-Lafarge, « L'insaisissable Réjean Ducharme », *Roman 20-50*, vol. 41, no. 1, 2006, p. 7.

ami de Ducharme¹, le souligne : « Réjean Ducharme a vraiment quelque chose d'important à dire, quelque chose qu'il cache par tous ces calembours, pirouettes et jonglerie verbale »². En mai 1967 paraît la première critique littéraire sur son œuvre, présentée par Michel van Schendel lors d'une conférence à l'Université de Montréal³. Cette étude s'oppose aux « crabes [qui] ont le sens du danger, mais une imagination médiocre »⁴, à savoir tous ceux qui critiquent le jeune écrivain. C'est l'époque aussi de la parution des premières recensions des œuvres de Ducharme⁵. En 1971, dans la revue littéraire *Études françaises*, ses romans sont jugés négativement et l'auteur de *La fille de Christophe Colomb* est accusé d'avoir façonné d'« horribles jeux de mots propres à faire pleurer Verlaine »⁶. Cette attaque dirigée contre la personne du jeune écrivain dévoile le trouble que ses œuvres ont causé à une certaine critique de l'époque, choquée par la nouveauté et l'originalité du langage ducharmien. Ce n'est que plus tard, en 1970, qu'on trouve des analyses approfondies qui portent sur son œuvre dramatique : *Ines Pérée et Inat Tendu* et *Le Cid maghané*⁷. Laurent Mailhot examine en détail l'usage du joul et les relations entre les personnages-couples ; il s'attarde également au discours publicitaire présent dans *Le Cid maghané*. Dans les

¹ « À ma connaissance, il y a quand même trois personnes de notre maison d'édition qui ont rencontré Réjean. En premier lieu, Claude Gallimard, qui est venu le voir pour Pâques, le 26 mars 1967, et aussi Claude Roy (vers 1969, je crois). [...] Le troisième des amis de l'équipe de Gallimard qui ont rencontré vers cette époque l'insaisissable jeune homme est Jean-Marie G. Le Clézio. En septembre 1967, Réjean Ducharme est à Mexico pour quelques mois. Il sait que Le Clézio s'y trouve aussi. Il demande son adresse à Claude Gallimard. Ducharme et Le Clézio s'admirent mutuellement, vont se fréquenter à Mexico et devenir amis. Il est curieux de constater que les gens qui aiment Réjean respectent sa volonté de ne pas le voir. » (Roger Grenier, *Op. cit.* p. 21).

² Marie-Andrée Beaudet et coll., *Op. cit.*, p. 71.

³ Michel van Schendel, « Ducharme l'inquiétant, Conférences J. A. de Sève, l'Université de Montréal, mai 1967.

⁴ *Ibid.*

⁵ Jean-Cléo Godin, compte-rendu de *L'Avalée des avalés*, *Études françaises*, vol. 3, n° 1, 1967, p. 94-101.

Ibid., compte-rendu de *Le Nez qui voque*, *Études françaises*, vol. 3, n° 4, 1967, p. 447-449.

Ibid., compte-rendu de *L'Océantume*, *Études françaises*, vol. 5, n° 1, 1969, p. 100-102.

⁶ Léo-Paul Desaulniers, « Ducharme, Aquin : conséquences de la "mort de l'auteur" », *Études françaises*, vol. 7, n° 4, 1971, p. 398-409, p. 401.

⁷ Laurent Mailhot, « Le théâtre de Réjean Ducharme », *Études françaises*, 6 (2), 1970, p. 131-157.

années 1974-1975, André Gervais et Gilles Marcotte¹ abordent la présence de la culture et de la musique populaires dans l'œuvre ducharmienne. De plus, ils analysent les personnages secondaires, tel Blasey Blasey, le pornographe dans *L'Avalée des avalés*. À la même époque, d'autres études se penchent sur l'usage du genre féminin dans *La fille de Christophe Colomb*, roman décrit par Nicole Deschamps comme « roman burlesque, épopée rock, comédie pop, tragédie bouffonne, bande dessinée versifiée »². Deschamps analyse également, en collaboration avec d'autres chercheurs³, la toponymie, la publicité commerciale et les références à l'époque dont les ouvrages de Ducharme regorgent. À partir de 1975, les études dans les revues littéraires insistent surtout sur le langage, les jeux de mots, le symbolisme onomastique, voire les référents bibliques⁴. Quelques années plus tard apparaît l'article polémique de Maryanne Pavlovic qui synthétise toutes les rumeurs, légendes et interprétations entourant l'auteur⁵. En 1983, on trouve dans le *Québec français*⁶, tout un dossier portant sur l'analyse de la production ducharmienne, non seulement sur le plan littéraire, mais aussi théâtral et cinématographique. L'artiste Ducharme intéresse et intrigue toujours la société québécoise. La fin des années 1980 va voir la soutenance de la première thèse doctorale consacrée à trois de ses romans. Celle-ci se concentre sur le

¹ André Gervais, *L'hiver de force*, *Études françaises*, vol. 10, n° 2, 1974, p. 183-191.

Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *Études françaises*, 11 (3-4), 1975, p. 247-284.

² Nicole Deschamps, « Histoire d'E : lecture politique de *la Fille de Christophe Colomb* » *Études françaises*, volume 11, n° 3-4, octobre 1975, p. 325-35.

³ Nicole Deschamps, Ghislaine Legendre, Charlotte Melançon, et al., « Ducharme par lui-même », *Études françaises*, 11 (3-4), 1975, p. 193-226

⁴ G.-André Vachon, « Note sur Réjean Ducharme et Paul-Marie Lapointe (Fragment d'un Traité du vide) », *Avez-vous relu Ducharme ?*, *Études françaises*, vol. 11, numéro 3-4, octobre 1975.

André Gervais, « Morceaux du littoral détruit, vue sur l'*Océantume* », *Avez-vous relu Ducharme ?*, *Études françaises*, vol. 11, n° 3-4, octobre 1975.

Josiane Bornstein, « Antagonisme ethnique ou le Complexe de Caïn dans l'œuvre de Réjean Ducharme », *Études canadiennes*, n° 4, 1978, p. 11-18.

⁵ Maryanne Pavlovic, « L'affaire Ducharme », *Voix et images*, vol. 6, n° 1, automne 1980, p. 75-95.

⁶ Renée Leduc-Park, Roger Chamberland, Gilles Girard, Diane Pavlovic, Jacques Julien et Aurélien Boivin, « Dossier : Réjean Ducharme », *Québec français*, n° 52, 1983, p. 40-53.

langage, l'analyse sémiotique et le rôle du lecteur¹. Gilles Marcotte envisage une autre voie d'accès à l'œuvre romanesque, en soulignant la présence de l'intertextualité et l'importance des références littéraires qu'on y trouve². Toujours dans le même domaine du roman et à propos du langage ainsi que du plurilinguisme, Lise Gauvin propose une étude approfondie sur les registres langagiers, le joual et la création du « béréncien »³. Entre 1992 et 1995, ce type de focalisation sur la langue et le personnage de Bérénice s'approfondit : les chercheurs creusent toutes les possibilités d'examen centré autour de la poétique, de la rhétorique, de la toponymie ou du paratexte⁴. À la même époque, des études commencent à s'intéresser également à l'œuvre dramatique⁵. Lolita Boudreault dépose un mémoire de maîtrise en 1994⁶ dans lequel elle analyse le modèle actanciel, le personnage et le temps, en offrant une étude détaillée de la structure dramatique des pièces de Ducharme. Pierre-Louis Vaillancourt publie, la même année, un ouvrage collectif proposant un panorama exhaustif de l'œuvre ducharmienne, vue et comprise par différents chercheurs et sujets d'intérêt⁷. Parmi eux, les plus remarquables s'intéressent au langage, à la mise en scène, à l'identité et à la société québécoise. Élisabeth Nardout-Lafarge aborde, à la même époque,

¹ Kenneth Meadwell, *L'Avalée des avalés, L'hiver de force et Les Enfantômes de Réjean Ducharme : une fiction mot à mot et sa littéralité* (thèse), University of Manitoba, mai 1986.

² Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont. » *Études françaises*, vol. 26, n° 1, 1990, p. 87-127.

³ Lise Gauvin, « La place du marché romanesque : le ducharmien », *Études françaises*, vol. 28, n° 2-3, 1992, p. 105-120.

⁴ Lucie Hotte-Pilon, « Le jeu des noms dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme », *Les écritures masculines, Voix et Images*, vol. 18, n° 1 (52), automne 1992.

Brigitte Seyfrid, « Rhétorique et argumentation chez Réjean Ducharme. Les polémiques bérénciennes », *Voix et Images*, 18 (2), 1993, p. 334-350.

Christiane Kègle, « Plaisir et subversion chez Réjean Ducharme. » *Études littéraires*, volume 28, numéro 1, été 1995, p. 49-60.

Yannick Gasquy-Resch, « Le brouillage du lisible : lecture du paratexte de L'hiver de force », *Études françaises*, vol. 29, n° 1, 1993, p. 37-46.

⁵ Louise Vigeant, « De la métonymie à la métaphore, la didascalie comme piste », *Jeu*, n° 62, 1992.

⁶ Lolita Boudreault, « Sens et non-sens dans le théâtre de Réjean Ducharme », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de McGill, 1994.

⁷ Pierre-Louis Vaillancourt, (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994.

l'héritage français, le collage, le recyclage, ainsi que la « véritable destruction par l'absurde du patrimoine littéraire » qui apporte au lecteur une approche minutieuse au roman ducharmien¹. En 2006, la chercheuse reprend le dossier des personnages pour étudier le conflit de la gemellité et du carnavalesque au théâtre². Cet article paraît en 2001 après celui de Louise , ce dernier consacré à deux mises en scène : d'abord, *Le Cid maghané* de Frédéric Dubois, puis *L'hiver de force* mise en scène par Lorraine Pintal³. Cette analyse publiée dans la revue *Jeu* s'intéresse à l'impact qu'ont eu ces ouvrages sur le public contemporain. La dramaturgie ducharmienne continue à intriguer les chercheurs : dans son mémoire de maîtrise en 2006, Marie-Élaine Boucher nous propose une révision sémiotique du métadrame et de l'onomastique dans l'œuvre dramatique de l'auteur⁴. On se rend compte que l'intérêt des jeunes chercheurs pousse les études vers d'autres avenues que le roman, en offrant des voies diverses de relecture de l'œuvre. La même année, on trouve d'autres travaux qui portent sur les ébauches et les manuscrits de romans qui évoquent des réflexions, notamment sur le nationalisme⁵. On s'intéresse aussi à la manière dont Ducharme explore le concept nationaliste dans *Les Enfantômes*. L'année suivante, on publie deux analyses portant sur le langage « béréncien », la marginalité des personnages et l'intertextualité⁶. La politisation, ou plutôt la manière de l'éviter deviennent sujet de

¹ Élisabeth Nardout-Lafarge, « Réjean Ducharme et l'héritage Français : Détours et Détournements. » *Littérature*, no. 113, Armand Colin, 1999, pp. 82-94.

² *Id.*, « L'insaisissable Réjean Ducharme », *Roman 20-50*, vol. 41, no. 1, 2006, p. 3-14.

³ Louise Vigeant, « Ducharme revisite *Le Cid maghané* et *L'hiver de force* », *Oser, Jeu*, n° 103 (2), 2002, p. 44-50.

⁴ Marie-Élaine Boucher, *L'hyperthéâtralité du personnage dans la dramaturgie de Réjean Ducharme*, Mémoire de maîtrise, David, Gilbert, dir., Université de Montréal, 2006.

⁵ Élisabeth Nardout-Lafarge, « Les "ratures du vittérateur imaginaire", sur les brouillons de Réjean Ducharme », *Société Roman 20-50*, « Roman 20-50 », vol.1 n° 41, 2006, p. 83 – 92.

Stéphane Inkel, « L'écriture et la mémoire de l'histoire es deux messianismes de Réjean Ducharme », *Société Roman 20-50*, vol. 1, n° 41, 2006, p. 93 -105.

⁶ Élisabeth Haghebaert, « Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale », Thèse (Philosophiæ doctor (Ph. D.)), Université Laval, 2007.

réflexion pour Marie-Hélène Larochelle¹ qui s'attarde également au discours métaphorisé, aux oxymores, etc. En 2008, Petr Vurm dans sa thèse de doctorat se penche sur la problématique de la multidisciplinarité chez Ducharme et explore l'usage de l'ironie et du jeu². En 2009, les experts de l'œuvre ducharmienne, Élisabeth Nardout-Lafarge, Marie-Andrée Beaudet et Élisabeth Haghebaert, proposent un ouvrage collectif intitulé *Présences de Ducharme*³. On y trouve des études concernant la personnalité polémique de l'auteur, de même que le langage, les figures de style, la voix et les perspectives narratives identitaires. Tandis que Martine-Emmanuelle Lapointe se penche sur la dysfonction familiale, les souvenirs et le fatalisme⁴. Pour sa part, Jean-François Plamondon publie une analyse comparative entre *Le Cid maghané* et l'œuvre de Corneille, en examinant le burlesque et la parodie chez le dramaturge québécois⁵. Les articles sur le théâtre de Ducharme semblent toujours se limiter au langage, aux personnages et aux rapports entre eux⁶. En 2011, Nardout-Lafarge⁷ étudie le rire, les plaisanteries et les calembours chez Ducharme. Claire Jaubert examine la dramaturgie de Ducharme dans sa thèse de doctorat⁸. Elle se concentre sur la génétique et la fabrique des différentes versions des pièces

Martine-Emmanuelle Lapointe, « Réjean Ducharme, le *tiers inclus*, Relecture de *L'Avalée des avalés* », *Canadian Literature/Littérature canadienne, A Quarterly of Criticism and Review*, n° 195, 2007.

¹ Marie-Hélène Larochelle, « Fuites et invectives dans les romans de Réjean Ducharme », *Études françaises*, vol. 44, n° 1, 2008, p. 25-36.

² Petr Vurm, *La création et la créativité de Réjean Ducharme*, thèse de doctorat, Université de Masaryk de Brno, 2008.

³ Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert, Élisabeth Nardout-Lafarge, (dir.), *Présences de Ducharme*, Montréal, Éditions Nota bene, 2009, Collections de BAnQ.

⁴ Martine-Emmanuelle Lapointe, « Héritier du bordel dans toute sa splendeur. Économies de l'héritage dans *Va savoir* de Réjean Ducharme », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 77-93.

⁵ Jean-François Plamondon, « Quand la parodie réclame une révolution, le projet manifestaire du "Cid maghané" », *Francofonia*, no. 56, 2009, pp. 83-96.

⁶ Claire Jaubert, « Du « maghanage » : la re (-) présentation de l'Histoire dans *Le marquis qui perdit* de Réjean Ducharme », *L'Annuaire théâtral*, (50-51), 2011, p. 103-113.

⁷ Élisabeth Nardout-Lafarge, « L'usure du rire chez Réjean Ducharme », *Études françaises*, vol. 47, n° 2, 2011, p. 121-129.

⁸ Claire Jaubert, *De l'emprunt à l'empreinte : les dramaturgies ducharmiennes*, thèse doctorale, Université Michel de Montaigne — Bordeaux III ; Université de Montréal, 2013.

conservées à la BAC¹. Elle passe les didascalies au crible de la recherche de l'auctorialité, ainsi que des manifestations intertextuelles dont regorge le théâtre de Ducharme. Pour ce qui est de Jean-Baptiste Chabot², il reprend l'« affaire Ducharme » en révisant la situation et les changements sociaux qui ont influencé le jeune auteur dans les années 1960-1970. En 2017, Nardout-Lafarge³ expose la vision de Gilles Marcotte concernant le langage, les relations complexes entre les personnages, l'importance de Blasey Blasey ou encore le parallèle souvent établi entre Nelligan et Ducharme.

À la lecture de la littérature critique de l'œuvre ducharmienne dans toutes ses nuances linguistiques, intertextuelles et burlesques, on réalise que l'auteur a été essentiellement considéré comme un écrivain de fiction. Il ne faut pas oublier toutefois que parmi les traits caractéristiques de son travail, on trouve le collage, l'assemblage non seulement intertextuel, mais aussi plastique, musical, etc. D'ailleurs, quelques études s'intéressent à son travail de sculpteur et d'artiste plastique. En 2004 apparaît *Trophoux* aux Lanctot Éditions : un album de photos de la collection d'œuvres plastiques et des collages signés par Roch Plante — pseudonyme de Réjean Ducharme sculpteur. En outre, une publication posthume présentée par Rolf Puls chez les Éditions du passage en 2017, *Le Lactume*, révèle les dessins qu'un jeune Ducharme, en 1966, avait envoyés à Gallimard. Il s'agit d'un recueil de 198 dessins faits aux crayons conservés pendant des décennies par Robert Massin⁴ qui les transmettra à Raymond Queneau⁵. Ce n'est qu'en 1995 que Rolf

¹ Bibliothèque et Archives Canada.

² Jean-Baptiste Chabot, « Portrait de Réjean Ducharme en messie des lettres québécoises », *Voix et Images*, 38 (2), 2013, 93–109.

³ Élisabeth Nardout-Lafarge, « Gilles Marcotte, lecteur de Réjean Ducharme », *Études françaises*, 53 (1), 2017, 133–141.

⁴ Directeur des Éditions Gallimard entre 1958-1979. Dans Rolf Puls, *Op. cit.*, p. 11.

⁵ « Je vous remets ce dossier de dessins que je viens de recevoir de Montréal. Je ne connais pas l'auteur. C'est pour le moins curieux — du pop'art mal digéré ? — mais avec des trouvailles, il me semble. Massin [13 avril 1966] » (*Ibid.*)

Puls apprend l'existence de ce dossier conservé par Massin. Et ce dernier le fera parvenir, en 2001, à Claire Richard l'épouse de Ducharme. Puls explique que ce dossier contient deux chemises intitulées *Le Lactume n° 1* et *Le Lactume n° 2* accompagnées d'une note explicative du jeune artiste à propos de son envoi à Gallimard¹. Cinquante ans plus tard, en 2017, ce dossier deviendra une œuvre graphique, *Le Lactume*, publiée sous le nom de Réjean Ducharme. Ainsi, le travail de Réjean Ducharme est à envisager non seulement sur le plan de l'écriture, mais aussi en relation avec l'art plastique, le collage ou la combinaison de différents médias qui font partie de « l'art ducharmien ». *Le Lactume* se présente tel un dessin suivi par de courtes légendes explicatives. J'ai repéré au cours de mes recherches que certains de ces dessins sont des éléments paratextuels qui accompagnent l'une des versions de *L'Avalée des avalés*². Comme Nardout-Lafarge le confirme, « [...] les manuscrits de *L'Avalée des avalés*, *Le nez qui voque* et *L'hiver de force* en sont parsemés [de dessins], parfois maculés »³. On remarquera que tout ce que Ducharme crée tourne autour de l'idée du mélange et du collage. Son avidité à toucher à tout et à explorer la multitude de combinaisons possibles de formes artistiques garde son public en attente. Difficile de le limiter à un seul métier : écrivain, dramaturge, sculpteur, parolier ou scénariste, Réjean Ducharme doit être considéré comme un Artiste. Il touche chaque

¹ « Monsieur l'éditeur, Veuillez ne pas trouver insolent que je vous soumette ces dessins. Je ne sais pas plus dessiner qu'écrire. Seulement, est-ce qu'il ne suffit pas d'être de la race humaine pour prétendre parler aux êtres humains ? J'ai mis toute ma liberté et tout mon amour dans ces dessins. Si vous lez jugez sans intérêt, ne me les retournez pas. Offrez-les à une jolie femme de ma part. Vous priant encore de ne pas me trouver insolent. Réjean Ducharme » (*Ibid*, p. 12).

² *L'Avalée des avalés*, boîte 1, 1982, R — 11 725, Anciennement LMS — 0130 1986-05, conservé à la Bibliothèque Archives Canada (BAC) à Ottawa. Sur le f° v° 77 se trouve le même dessin que celui de la p. 76 dans *Le Lactume n° 1*. La légende qui l'accompagne dans les deux ouvrages : « Ress assis Bouj pa ». Toujours dans la même boîte : f° 79 correspond à la p. 102 (*Le Lactume n° 1*) — légende qui accompagne le dessin seulement dans *Le Lactume n° 1* : « — Combien pour ce bel amour ? — Trente douleurs. » ; f° v° 78 — p. 111, légende (*Le Lactume n° 1*) : « Ils s'aiment Elle lave le bébé Il lava l'automobile » ; f° v° 73 — p. 55, légende (*Le Lactume n° 1*) : « Braire et laisser faire ».

³ Elisabeth Nardout-Lafarge, Monique Bernard, Monique Jean (coll.), *Réjean Ducharme, Romans*, Paris, Quarto Gallimard, 2022, p. 17.

domaine avec une subtilité mue par le désir d'explorer les limites et l'équilibre dans l'art à la recherche d'une expression singulière.

Quelques-unes de ses amies, poussées par le désir de découvrir et de rendre visible et accessible l'artiste Ducharme, abrité dans son antre de création, ont décidé de dévoiler le contenu de sa bibliothèque personnelle au public. En 2020 a paru aux Éditions Nota bene l'ouvrage *AI.1 La bibliothèque de Réjean Ducharme. Inventaire descriptif*, édité et présenté par Jacinthe Martel, Monique Bertrand et Monique Jean. Cet inventaire descriptif témoigne des intérêts divergents de l'auteur pour la littérature, la musique et les arts plastiques¹. Tout dernièrement a paru la collection *Romans*² qui ouvre la porte aux curieux et aux chercheurs vers la vie privée de Ducharme et de ceux qui l'ont entouré tout au long de sa vie. Faisant la part belle à la confiance, cet ouvrage prend des allures de journal intime poursuivant les moments les plus marquants de son parcours, basé sur des lettres personnelles. Si l'on croit l'introduction, l'ouvrage prend sa source dans la correspondance et sert à présenter la réédition de tous ses romans publiés.

On constate que l'analyse de l'œuvre de Ducharme a assez souvent servi pour créer un pont entre lui et ses personnages. Il manque toutefois le point fondamental qui décrirait au mieux Ducharme comme auteur et dramaturge : poursuivre le processus créatif de son travail. Or, cela est possible grâce à l'héritage qu'il nous a laissé dans le fonds d'archives qui invite les chercheurs à explorer les étapes de la fabrique de plusieurs de ses œuvres.

¹ « L'établissement de cet inventaire descriptif vise d'abord à mettre en valeur la bibliothèque de Réjean Ducharme. L'accès à cette extraordinaire collection (plus de 1 800 titres, dont 175 disques) devrait également infléchir les études consacrées à l'œuvre. C'est du moins dans cet état d'esprit que nous avons élaboré cet outil de recherche qui propose une sorte de portrait de l'atelier de travail de Réjean Ducharme. » (Jacinthe Martel, Monique Bernard, Monique Jean, *AI.1. La bibliothèque de Réjean Ducharme*, Éditions Nota bene, Fonds [littérature], 2020).

² E. Nardout-Lafarge, *Op. cit.*

D'emblée, l'approche aux manuscrits et tapuscrits s'avère essentielle pour saisir ce qui s'étend au-delà de la simple recherche de calembours et des enjeux langagiers dans la dramaturgie ducharmienne.

PROBLÉMATIQUE ET SOURCES PRIMAIRES

Les recherches menées sur l'œuvre de Ducharme ont beaucoup apporté à la découverte et à la compréhension de la production romanesque de cet auteur. En revanche, son théâtre n'a été étudié que du point de vue herméneutique et épistémologique, envisageant ce que l'auteur voulait transmettre au moyen des jeux de mots.

La découverte de l'univers dramatique de Réjean Ducharme fut pour moi une belle surprise et un véritable coup de foudre¹. Au début, les pièces me laissaient perplexe à cause de la complexité et des jeux langagiers qui sollicitent inlassablement la complicité du lecteur. Le pouvoir d'attraction de ces jeux subtils est indéniable pour l'interlocuteur qui en vient à reconnaître un usage poétique du discours mené par des personnages étranges et fabuleux. C'est précisément dans l'œuvre dramatique de Ducharme que l'on découvre la vivacité et le ton ironique, voire parfois carnavalesque², avec lesquels l'auteur traite les divers sujets : une fois il réécrit le *Cid* de Corneille (*Le Cid maghané*, inédite³), une autre fois il s'intéresse à l'amour et à l'hospitalité (*Ines Pérée et Inat Tendu*, 1976, Leméac/Parti

¹ Je remercie mon directeur qui le premier a su piquer ma curiosité en me donnant à lire le *Cid maghané* de Réjean Ducharme.

Mon intérêt pour le théâtre a été encouragé par les cours de théâtre que j'ai suivis pendant mes études de premier cycle et nourri tout au long de mon expérience académique. Mon travail de recherche de maîtrise porte sur la pièce de Matéi Visniec, *Jeanne et le feu* — « L'Histoire comme spectacle — La naissance d'un "miracle" à travers la parodie de la vraisemblance (Étude de l'œuvre *Jeanne et le feu* de Matéi Visniec) » (Universitat de València, 2018)

² L'accent carnavalesque et même burlesque pourrait bien définir l'esprit des pièces *Le Cid maghané* et *Le marquis qui perdit* — inspirées et traitant des sujets du XVIIe siècle, ces deux ouvrages proposent : la relecture d'une œuvre classique française (*Le Cid maghané*) et la réécriture de l'histoire de la colonisation franco-britannique au Canada (*Le marquis qui perdit*).

³ Réjean Ducharme écrit quatre pièces dont deux sont publiées et deux demeurent inédites.

pris). Il peut également revisiter l'histoire du Canada entre les conquêtes britannique et française (*Le marquis qui perdit*, inédite) ou proposer un portrait grinçant de la vie de couple en mettant en scène un quatuor monstrueux (*Ha ha !*, 1982, Gallimard).

La pièce qui a provoqué le plus grand impact dans mon esprit est sans contredit *Ines Pérée et Inat Tendu*. Cette dernière s'est imposée à moi, car l'auteur y explore par couches successives les fondements de l'âme et de la cruauté humaine. Située dans un univers qui a perverti l'essentiel — l'amour entre les êtres humains —, les personnages s'y démènent afin de parvenir à trouver le chemin qui les mènera vers les autres. Si on consulte la version officielle, la seule connue du grand public, publiée chez Leméac/Parti pris en 1976, on constate qu'il est question d'une pièce en trois actes et à neuf personnages : Ines Pérée, Inat Tendu, Isalaide Lussier-Voucru, Sœur Saint-New-York-des-Ronds-D'Eau, Mario Escalope, Aidez-Moi Lussier-Voucru, Pierre-Pierre Pierre, Pauline-Emilienne. Les deux personnages enfantins qui donnent son titre à la pièce apparaissent au premier acte dans «une chapelle ardente désaffectée d'une clinique vétérinaire»¹. Tous deux sont déconcertés et essaient de trouver l'acceptation et la compréhension de la vétérinaire, Isalaide, puis du reste des personnages. Ils seront pourtant déçus et incompris des autres qui semblent cohabiter dans une espèce d'asile psychiatrique. Tous les personnages affolés et extravagants essaient d'anéantir les deux jeunes. Ils leur montrent que l'amour est impossible dans un univers où la folie et la violence règnent. La vétérinaire, Madame Isalaide Lussier-Voucru, est la première à les rejeter avec l'aide du psychiatre Mario Escalope, le directeur excentrique de l'asile Harvey-Jonction.² Ce dernier essaiera d'y

¹ Réjean Ducharme, *Ines Pérée et Inat Tendu*, Leméac/Parti pris, Ottawa, 1976, p. 3.

² *Ibid.*, p. 29

interner Ines et Inat. Le deuxième acte débute encore avec les deux adolescents, enfermés cette fois dans la cellule d'une jeune religieuse, Sœur Saint-New-York. Apparemment, ils ont passé un certain temps à l'asile d'Escalope et ils ont réussi à s'en échapper. Néanmoins, ils découvrent peu à peu que ce qui les attend à l'extérieur n'est guère mieux. Sœur Saint-New-York offre de les garder dans sa cellule, mais Ines refuse. Des conversations absurdes prédominent dans les échanges des personnages qui n'arrivent pas à se mettre en accord entre eux. Un autre personnage, non moins extravagant, entame le troisième acte, Pierre-Pierre «un gentleman-cambrioleur»¹. Dans cette dernière partie apparaît une jeune pompière appelée Aidez-Moi : c'est la fille d'Isalaide et l'amante de Pierre-Pierre. En outre, un personnage unit tous les actes par sa présence presque muette : l'Infirmière. Elle traverse la scène tout le temps. Ines et Inat sont traités comme des fous qui doivent être enfermés et anéantis, et dans leur effort pour gagner l'amour des autres, ils ne trouvent que le refus. Ils vont finir par mourir, d'une manière inattendue et absurde, mais dont le symbolisme s'offre à l'imagination du public. Ils succombent soûls et déçus par leur échec — l'amour ne triomphe pas à la fin.

Depuis la publication de ce texte en 1976, les lecteurs et les spectateurs ont toujours cru que c'était-là la seule version d'*Ines Pérée et Inat Tendu*. D'ailleurs, je voudrais souligner qu'on confond souvent les termes *pièce* et *texte publié*, les considérant des synonymes interchangeable. Rien n'est plus loin de la vérité. Je propose d'étudier l'œuvre dramatique conçue, tout d'abord par le dramaturge et puis par les praticiens de la scène. Or, il faut souligner qu'une pièce ne peut pas être traitée comme telle si on ne considère pas les mises en scène qui lui donnent une voix vivante devant le spectateur. Ainsi, je propose un

¹ *Ibid.*, p. 4

chemin vers une nouvelle perception de cette *pièce* ducharmienne qui dépasse la publication de 1976. Un long parcours de recherches consacré à l'œuvre archivée de Ducharme m'a amené au fonds Réjean Ducharme qui contient plusieurs dactylogrammes inédits de ses romans, pièces et scénarios conservés à la Bibliothèque et Archives Canada (BAC) à Ottawa¹. En consultant ces archives, avec l'aide précieuse des archivistes chevronnés, j'ai eu accès aux originaux ducharmiens : tapuscrits, manuscrits, dessins et collages. Guidée par mon désir de connaître en détail l'univers dramatique de Ducharme, j'ai découvert que le fonds contenait non seulement différentes versions de ses pièces, mais également des versions inédites. Ces dactylogrammes témoignent de divers états par lesquels le texte est passé : le procédé de la rédaction et de la réécriture d'une œuvre théâtrale s'ouvrait devant moi. La pièce *Ines Pérée et Inat Tendu* est conservée en cinq versions tapuscrites. Elles dessinent l'historiographie des fluctuations du texte selon l'époque. Cet éventail textuel dévoile au chercheur toute une série de choix, d'ajouts et de suppressions. Mais qu'est-ce qui a bien pu motiver de telles transformations ?

Poussée par le désir de trouver plus de détails et d'informations sur les différentes versions de cette pièce, j'ai pu récupérer d'autres variantes au-delà du fonds conservé à la BAC. Dès lors, j'ai pu retracer la publication (mars 1968) d'une partie de la pièce dans le magazine *Châtelaine*², préservée dans les archives des journaux de la BAnQ. Ce texte précède la première mise en scène d'*Ines Pérée et Inat Tendu* qui a eu lieu en août 1968. En outre les cinq dactylogrammes et cette première publication partielle, j'ai découvert que

¹ Fonds Réjean Ducharme (1^{er} versement) — 1982, R — 11 725, Anciennement LMS — 0130 1986-05, conservé à la Bibliothèque Archives Canada (BAC) à Ottawa.

² « *Ines Pérée et Inat Tendu sur la terre* », *Châtelaine*, mars 1968, p. 23, 56-64, précédé par l'article de Beauregard, Hermine, « J'ai rencontré Réjean Ducharme », p. 23. BAnQ.

le fonds André Le Coz,¹ conservé à la Bibliothèque et archives nationales de Québec (BAnQ), contient des photographies, ainsi qu'un tapuscrit de la pièce ayant servi à la mise en scène de Claude Maher en 1976. Le script a appartenu à la comédienne Catherine Bégin, l'interprète d'Isalaide dans ce spectacle. Les archives de la BAnQ gardent également un enregistrement sonore de cette mise en scène, programmée par la Nouvelle Compagnie théâtrale (NCT) dans la salle du Gesù². C'est un document exceptionnel, car il rend compte de l'ambiance sur le plateau et dont le public de l'époque a pu être témoin. En addition, dans les Archives de l'Université de Montréal se trouve un autre fonds, « Théâtre de la Sablière, 1968 »³, qui contient un document d'évènement peu connu, mais d'une importance capitale pour notre étude : le programme du festival Sainte-Agathe-des-Monts (1968). Ce document gagnerait d'ailleurs à être exploité par les historiens du théâtre au Québec.

Je me suis rendu compte ainsi que la pièce *Ines Pérée et Inat Tendu* est en réalité un dossier complexe composé d'une série de textes et de documents complémentaires qui révèlent une œuvre s'offrant à être exploitée dans tous ses aspects. Il semble essentiel de déconstruire l'idée de pièce dramatique comme un texte publié, pour la reconstruire du point de vue d'une œuvre protéiforme. Une œuvre retravaillée maintes fois non seulement par le dramaturge, mais aussi par chaque metteur en scène qui l'a abordée. D'ailleurs, Ducharme lui-même qualifie sa pièce, dans la rubrique « Mot de l'auteur » du programme du festival, d'« une chose pour le théâtre ». Cela dévoile son concept d'œuvre dramatique

¹ Fonds André Le Coz, « «Ines Pérée et Inat Tendu» de Réjean Ducharme », P964, S2, D24, Bibliothèque et archives nationales de Québec, BAnQ.

² Fonds Théâtre Denise-Pelletier, deux bandes magnétiques, « Ines Pérée et Inat Tendu de Réjean Ducharme », P108, S3, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, BAnQ.

³ Fonds Théâtre de la Sablière, 96P-900:01/37, Programme du festival Sainte-Agathe, Archives de l'Université du Québec à Montréal, UQAM.

en termes de matérialité et d'utilité pour le théâtre. Il semble que Ducharme comprenne sa pièce comme un produit plastique, conçu comme un objet que l'on peut toucher et modifier. Or, si cette « chose pour le théâtre » a été pensée exclusivement pour la mise en scène, comment était-elle conçue ? Je vais donc essayer de comprendre ce qui se cache derrière le concept d'« une chose pour le théâtre », et de découvrir ce qui a motivé la création de ce produit dramatique. Qui plus est, j'interrogerai le texte et sa finalité, estimant la variété de textes dont on dispose, portant le titre *Ines Pérée et Inat Tendu* : cinq tapuscrits inédits et deux textes publiés. Ces deux derniers comprennent la publication de l'acte II dans *Châtelaine* et la publication officielle du texte intégral en 1976, qui précède la mise en scène de Claude Maher. En entamant cette analyse du dossier *Ines Pérée et Inat Tendu* dans tous ses aspects, plusieurs questions surgissent : qu'est-ce que chaque version du texte apporte de nouveau, ou de différent, à la conception de cette « chose pour le théâtre » ? Quel a été l'effet recherché par Ducharme chez le public ? Pour répondre à ces questions, je suggère une étude qui vise l'analyse des sept variantes textuelles, en privilégiant les deux premières dont le choix sera justifié par l'établissement de l'ordre chronologique de la rédaction de chacune. Je me propose ainsi de traiter cette « chose » comme une entité en mouvance qui fluctue selon le choix du dramaturge qui prépare plusieurs variantes textuelles. Cependant, pour pouvoir parler d'une pièce, il ne suffit pas de parler du texte : il faut tenir compte des mises en scène qui ont vu le jour au fil des ans. Et la pièce a été reprise entre 1968 et 2012 par différents metteurs en scène et comédiens qui ont insufflé une nouvelle vie à chaque production. Fruit de la collaboration entre metteur en scène, comédiens et techniciens, le spectacle offre un résultat scénique toujours singulier et adopté à son époque. L'analyse que j'envisage passera en revue chaque représentation, portant une attention toute particulière aux témoignages des exécutants. Mon intérêt d'entrer en contact

avec les praticiens m'a incité à solliciter leur collaboration directe, ce qui pouvait apporter des résultats importants à mon analyse de l'esthétique et de l'approche historiographique de la pièce. Ainsi, j'explorerai des entrevues réalisées avec des comédiens et des metteurs en scène qui ont accepté de discuter avec moi leur processus créatif. Il est primordial de faire une place à ces témoignages, car ils apportent des informations uniques non seulement sur le travail sur le plateau, mais surtout sur l'idée de la création d'une pièce, fruit d'un travail collectif. Ces entretiens permettent de mieux saisir la réception de l'œuvre dramatique de Ducharme par les praticiens à des époques spécifiques, et de mieux comprendre comment ils l'ont interprétée dans leurs spectacles. Leur avis sur la préparation du texte pour la mise en scène sera essentiel dans mon étude, car il répondra à l'interrogation : qu'est-ce qu'une mise en scène fournit au texte au point de la rendre unique ? Je m'attarderai certainement aux choix esthétiques de chaque metteur en scène. Le témoignage direct des participants à l'entreprise scénique m'apparaît le plus efficace pour s'approcher au plus près de l'expérience de création¹.

Mon analyse se fondera sur les différentes versions textuelles, l'enregistrement sonore et le témoignage des praticiens scéniques. L'enregistrement servira à mieux comprendre l'esthétique de la voix, le choix musical et les enjeux de mise en spectacle. Ce document sonore représente une découverte remarquable dans mes recherches qui, non seulement, complètent le dossier de la pièce, mais apporte une image vive du mouvement et du déroulement de l'action sur scène. En outre les versions archivées et les entrevues, je tiendrai compte d'autres documents issus de la main de Ducharme, telle que la

¹ Josette Féral, *Mise en scène et Jeu de l'acteur, Entretiens*, t. 1, Éditions Jeu, Éditions Lansman, Montréal, 1997.

correspondance, qui éclaircira des détails pas encore explorés autour de la pièce. Je pense, entre autres, aux lettres échangées entre Ducharme avec ses amis, éditeurs ou metteurs en scène. Les archives nationales du Québec en conservent plusieurs dans le fonds Jean-Pierre Ronfard et le fonds Gérald Godin¹, par exemple. Ces documents uniques dévoilent des informations quant au chemin emprunté par Ducharme afin de donner vie à sa vision théâtrale.

J'entends ainsi me concentrer sur la fabrique de ce produit théâtral dans tous ses états textuels et représentations scéniques. Pour ce faire, j'accorderai une attention toute particulière au rôle des metteurs en scène et des comédiens qui donnent vie à chaque spectacle auquel Ducharme participe à sa manière, ce que je me propose d'explorer dans les chapitres qui suivent. De la sorte, l'implication de Ducharme dans la création de « cette chose pour le théâtre » se précisera au fur et à mesure de l'analyse. J'envisage donc de réaliser une étude comparative, partant des deux premières variantes rédigées dont je dispose, afin de tenter d'observer les différences entre elles. Jusqu'au moment présent, les diverses versions de cette œuvre théâtrale ont été étudiées du point de vue sémiotique dont l'analyse se base sur le traitement des sujets communs entre elles, et non du différentiel². Pourtant, la main de l'auteur a corrigé et modifié chaque texte, ce qui nous invite à nous interroger sur ce qui a motivé l'artiste tout au long de la réécriture de « cette chose pour le théâtre ». Je m'intéresserai également à la manière dont Ducharme prépare son texte pour la scène. La présence du dramaturge dans la création et la conception de chaque reprise de sa pièce par les professionnels du spectacle sera incontestablement au cœur de mon étude.

¹ Fonds Jean-Pierre Ronfard, P863, Archives nationales, BAnQ.
Fonds Gérald Godin, MSS464, Archives nationales, BAnQ.

² Claire Jaubert, *De l'emprunt à l'empreinte : les dramaturgies ducharmiennes*, 2013.

CORPUS THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE

Afin de mieux servir le dossier documentaire d'*Ines Pérée Inat Tendu*, j'aurai recours à plusieurs manières d'aborder la matérialité pour rendre compte de l'évolution du texte et de sa mise en scène. Tout d'abord, il me faudra traiter des variantes textuelles en usant d'une méthode opérante. Le texte sera étudié par le biais de l'historiographie. Cette dernière s'intéresse au texte et à son lien sociohistorique. J'envisage de me baser sur certaines notions issues de la critique génétique, plus concrètement l'analyse comparative des tapuscrits, en vue de comparer ce qui varie entre eux. Le but principal de la critique génétique est de poursuivre les différentes phases et aspects d'un texte dont le but est la publication¹. Il me faudra faire appel à d'autres approches, étant donné le caractère hétérogène de chaque version qui ne cherche pas exclusivement la publication, sinon la réalisation scénique. En fait, l'étude ici proposée ne cherchera pas la version que Ducharme aurait estimée dans sa *perfection finale* et ne comptera pas non plus sur les différentes *phases génétiques*, telles qu'envisagées par De Biasi². En revanche, à l'instar de Marie Bouhaïk-Gironès, « [...] l'activité spectaculaire exige une plasticité de l'œuvre en amont de sa mise à l'écrit. Elle est multiple et instable dès sa création. Des processus de réajustement se mettent en place au moment même du travail de création et de répétition d'un évènement théâtral. »³, je considérerai l'importance de la réécriture qui produit le caractère protéiforme du texte. Par le terme protéiforme, il faut comprendre l'œuvre dont chaque élément composant peut être aperçu comme autonome, pouvant apporter des pistes

¹ Pierre-Marc de Biasi, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse », *Pourquoi la critique génétique ?*, *Méthodes, théories* (éd. Michel Contat et Daniel Ferrer), Paris, CNRS Éditions, coll. « Textes et manuscrits », 1998, p. 47.

² Pierre-Marc de Biasi, *La génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000, p. 9, 16.

³ Marie Bouhaïk-Gironès, *L'écriture en action : Les processus de mise en texte du Mystère de saint Sébastien (1497) et du Mystère des trois Doms (1509)* dans *Histoires pragmatiques*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2016.

sur l'évolution de l'œuvre. Parmi les éléments composants, il faut envisager toutes les versions textuelles du point de vue de l'historiographie dramatique. Considérant que chaque dactylogramme a été rédigé avec un but spécifique, je me centrerai sur le destinataire de chacun. Certaines versions ont été conçues dans le but d'être envoyées pour obtenir des commentaires et des corrections, et d'autres pour être montées, donc aux professionnels de la scène. Tous les modifications et choix de l'auteur démontrent que la conception de *texte achevé* se dévoile arbitraire : Ducharme reprend le texte maintes fois pour l'améliorer. Je propose ainsi de considérer *Ines Pérée et Inat Tendu* dans sa panoplie de textes « éphémères » comme autant de textes autonomes susceptibles d'être repris à l'avenir par le dramaturge selon ses intentions (l'envoyer à un ami ou à un éditeur pour des conseils ou le transmettre aux praticiens scéniques, etc.). À l'instar de Biasi, j'offrirais un examen comparatif des versions, car chacune « reprend possession de son histoire »¹. Le terme *version* me permettra d'envisager l'idée d'autonomie du texte, à savoir son indépendance par rapport aux autres tapuscrits : chacune d'elles pourra être étudiée séparément comme une réécriture hétérogène. Le terme *variante* renferme l'idée de changer et de modifier l'écrit ; ce terme sera compris comme synonyme de *version*². Je suggère ainsi l'usage permutable de ces deux termes équivalents. Je me donne pour objet

¹ Pierre-Marc de Biasi, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse », *Op. cit.*, p. 60.

² « [...] la masse de variantes attire l'attention de la *Variantistica* sur le problème des *versions* d'une œuvre. Ainsi, le problème des *variantes* est étroitement lié (dans la tradition italienne) à la notion d'œuvre : la *variante* n'est pas un simple gage apporté à l'édition, elle en est un élément phare. [...] La *variante* est une notion particulièrement problématique, puisqu'elle renvoie à des définitions très différentes selon les personnes qui ont recours au terme. Par *variante*, on entend aussi bien *version*, *repentir*, que la *coquille*. Plutôt que d'utiliser le terme comme un postulat, il est important d'établir une typologie et de s'accorder à une terminologie, ce que permettent d'éviter des réflexes éditoriaux peu productifs, qui consistent à recueillir, souvent sans grande cohérence et dans un même espace, des matières textuelles relevant d'étapes d'écriture différentes. » (Eddie Breuil, *Méthodes et pratiques de l'édition critique, des textes et documents modernes*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 357-358).

d'approfondir la fabrique¹ de chaque texte corrigé de la main de Ducharme dont l'analyse historiographique des variantes, uniques en soi, apportera une vision globale et historiquement informée de la pièce qui renaît à chaque réécriture.

Chaque variante est composée à la base d'un texte et d'un paratexte. Les versions inédites de la pièce contiennent les informations paratextuelles variables : épigraphe, dédicace ou adresse postale. Je les étudierai en suivant les propositions d'analyse développées par Olivier Ritz et Gérard Genette². Il sera également nécessaire d'examiner en détail les différentes figures stylistiques qui caractérisent les répliques des personnages, en se basant sur l'explication terminologique de Patrick Bacry, telle que la palinodie, la concaténation, l'assonance ou l'explétion³. J'interrogerai l'effet cherché des jeux de mots, ainsi que la relation d'assimilation qui se produit entre tous les personnages. D'emblée, ces derniers deviennent, d'une manière ou d'une autre, les disciples d'Ines et d'Inat. Le discours sera considéré comme « processus construit », tel qu'Anne Übersfeld le souligne, à travers lequel la théâtralisation du personnage se fera possible⁴. Mentionnons, toutefois, que « la théâtralité dans un texte de théâtre est toujours virtuelle et relative, la seule théâtralité concrète est celle de la représentation »⁵. Or, cela demande une étude précise de la dualité, ou de la double énonciation, qui distingue la parole sur scène de l'oralité à l'écrit. La double énonciation se dévoile pourtant complexe et situe le personnage dans un enjeu entre la parole transmise et le message reçu par le destinataire :

¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 368.

² Olivier Ritz, « Les épigraphes latines des premiers historiens de la Révolution française. 1789—1814 », *Dix-huitième siècle*, vol. 44, no. 1, 2012, pp. 581-599. ; Gérard Genette, *Op. cit.*

³ Patrick Bacry, *Les figures de style*, Paris, Belin, 1991.

⁴ Anne Übersfeld, *Lire le théâtre*, tome I, Paris, Éditions sociales, 1977, p. 134-137.

⁵ *Ibid.*, p. 58-59

L'indétermination du personnage, la faille fondatrice de la double énonciation, de *la double* parole, lui permet de remplir son rôle de *médiateur* ; intermédiaire entre texte et représentation, entre écrivain et spectateur, entre sens préalable et sens ultime, il porte en lui-même la contradiction fondamentale, l'*insoluble question posée*, sans laquelle il n'y aurait pas de théâtre : la parole du personnage — parole derrière laquelle il n'y a aucune « personne », aucun sujet — contraint, par ce vide même, par l'aspiration qu'il crée, le spectateur à y investir sa propre parole.¹

Ainsi, la parole sera considérée comme ce qui transmet le message en créant un lien entre deux domaines : le texte et la représentation. Donc, le personnage sera considéré comme une entité qui donne lieu à l'enjeu entre l'écrit et l'oralité. Nous devons prêter attention à l'oralité et à la voix dans le texte dramatique, afin d'observer de quelle manière elles interagissent. Chénétier-Alev souligne que l'oralité :

Prise dans son sens strict de « caractère oral », elle ne saurait être employée à propos des textes que d'une manière illusoire. Il n'y a pas de voix dans l'écriture, l'oralité de l'écriture renvoie à la présence d'un certain nombre de procédés qui tendent à transposer dans le texte, ou bien les caractéristiques des langages parlés (langue populaire ou codes de la conversation), ou bien celles des « littératures orales », mais toujours au prix d'une inévitable dénaturation.²

En accord avec cette auteure, l'oralité ne peut pas être étudiée que par le biais du texte, à cause de son caractère oral. Il faut la considérer comme « le rapport nécessaire, dans un discours, du primat rythmique et prosodique de son mode de signifier à ce que dit ce discours »³. Je vais traiter donc l'oralité comme un pont entre l'oral et l'écrit transmis au moyen des répliques des personnages, elles-mêmes conçues exclusivement pour être prononcées. Un pont donc entre le texte et la mise en scène. En addition, je me pencherai sur les didascalies. J'établirai donc une classification spécifique pour les deux premiers dactylogrammes de la pièce, le choix des versions sera justifié ultérieurement. Des

¹ *Ibid.*, p. 138

² Marion Chénétier-Alev, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herber Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, thèse de doctorat, ANRT, Paris, 2004, p. 41-42.

³ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, p. 280 dans *Ibid.*, p. 106.

définitions et des groupements déjà établis, entre autres par Thierry Gallèpe ou José-Luis Barrientos¹, seront discutés.

En outre, dans plusieurs variantes d'*Ines Pérée et Inat Tendu* se trouvent des référents insérés dans les répliques renvoyant aux sujets d'actualités, à la littérature, à la musique, parmi d'autres². L'étude sera réalisée à partir du concept de l'interdiscursivité. Cette dernière est définie par Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, tel un « ensemble des unités discursives (relevant de discours antérieurs du même genre, de discours contemporains d'autres genres, etc.) avec lesquelles un discours particulier entre en relation implicite ou explicite »³. En introduisant des références reconnaissables pour le public, l'interdiscursivité apporte de la dynamique aux répliques. Parmi ces référents se trouvent la publicité, le cinéma, la musique ou la politique⁴ et seront analysés selon leur importance et impact pour la société québécoise. De plus, je consacrerai une section à l'analyse du discours publicitaire, inséré dans certaines variantes d'*Ines Pérée et Inat Tendu*, et ferai écho au travail novateur d'Isabelle Poitras-Lefebvre dans son mémoire de 2009⁵. À part les références d'actualité, on découvre des renvois aux classiques littéraires, notamment la pièce *Le Cid*. Or, l'analyse des référents classiques exige une attention toute

¹ Garcia José-Luis Barrientos, *Comment analyser une pièce de théâtre*, Paris, Garnier, 2017.

Thierry Gallèpe, *Didascalies, Les mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Michael Issacharoff, *Le spectacle du discours*, Paris, Librairie José Corti, 1985.

² Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Presses de l'Université du Québec, 1976, p. 24.

³ Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Éditions du Seuil, Paris, 2002, p. 324.

⁴ George W. Woolery, *Children's Television: the first thirty-five years, 1946-1981, Part I, Animated Cartoon Series*, The Scarecrow Press, inc., Metuchen, N. J. & London, 1983.

Laure Mézan, « Le Carnaval des animaux de Saint-Saëns : le Festival de Cannes y a puisé sa musique officielle », Radio Classique, le 25 décembre 2020.

Daniel Peltzman, « Hollywood et le crime organisé : lorsque la fiction rejoint la réalité, l'affaire Bioff-Browne, 1936-1941 », dans Trevor Harris and Dominique Daniel (ed.), *Le crime organisé à la ville et à l'écran aux États-Unis, 1929-1951*, 2002.

⁵ Poitras-Lefebvre, Isabelle, *Évolution des traits culturels québécois dans la publicité par la cohorte sociodémographique*, mémoire ès arts, Université de Laval, 2009.

particulière, car un phénomène singulier s’y manifeste, l’intertextualité polyphonique. L’intertextualité, définie par Gérard Genette comme « la présence effective d’un texte dans un autre »¹, crée un effet polyphonique dans la pièce ducharmienne dans les répliques d’un seul personnage. Plusieurs études portent sur le phénomène de la polyphonie, mais elles demeurent restreintes pour mon analyse, car elles n’envisagent que le roman comme le meilleur représentant de ce phénomène². Je vais reprendre ce qui est essentiel de la polyphonie pour l’adapter à mon analyse : la présence de plusieurs voix qui communiquent dans le discours d’un seul personnage. Par ailleurs, un autre phénomène surgit pour insérer du discours rapporté dans les répliques des personnages, le *dialogisme* qui désigne une « insertion au milieu d’un récit, d’éléments au discours direct (dialogue ou monologue censément réels, ou reproduisant la pensée des personnages ou du narrateur) »³. Dans notre étude, le dialogisme sera considéré comme un pont entre les voix imaginaires introduites par les personnages dans leur propre discours.

En outre l’analyse du discours, je vise à parcourir le contexte sociohistorique de la rédaction d’*Ines Pérée et Inat Tendu* qui englobe la période des années 1960-1970. Il faudra prêter une attention toute particulière aux mouvements culturels de l’époque, plus précisément au mouvement de la contre-culture au Québec. À cette fin, je m’appuierai sur les études de Roger Bernard, Joseph Yvon Thériault, Olivier Penot-Lacassagne, Jean-Philippe Warren et Karim Larose. L’approche sociocritique nous permettra de remettre les

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 13-14.

² Bakhtine utilise d’une manière pas trop précise le terme polyphonie, aussi mélangé avec celui de plurilinguisme dans ses analyses postérieures (Mikhail Bakhtine [1929, 1963], *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970).

Plus tard ces termes seront repris par Kristeva et Todorov (Julia Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, Paris, Minuit, t. 236, 1967. ; Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine : Le principe dialogique [Suivi de : Écrits du Cercle Bakhtine]*. Ed. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1981)

³ Patrick Bacry, *Les figures de style*, Belin, Paris, 1992, p. 283.

premiers états de la pièce dans son contexte historique spécifique et d'en mesurer l'importance pour la culture québécoise¹. Des revues donneront voix à une nouvelle génération d'artistes décidés à se débarrasser d'une morale religieuse dépassée : l'apparition de la revue *Mainmise*² aura un impact considérable sur les jeunes. Et le magazine féminin *Châtelaine* jouera un rôle important pour Ducharme, dans lequel il décidera de publier l'acte II d'*Ines Pérée et Inat Tendu sur la terre*. En 1967 apparaissent de nouvelles lois qui accordent plus de liberté aux femmes et aux homosexuels³. Ces sujets sont abordés dans certaines versions de la pièce de manière frontale, ce qui ne manque pas de surprendre lorsque l'on connaît uniquement la version publiée par Leméac/Parti pris.

Pour ce qui est du volet d'entretiens avec les praticiens du théâtre, je propose des transcriptions, revues par les intervenants, en annexes. Les entretiens réalisés par l'écrit par les praticiens sont reproduits sans aucune modification. Cependant, pour la transcription des entrevues orales, j'ai opéré des coupures ou allégements des onomatopées, des interjections, etc., sans pour autant transformer le déroulement de l'entrevue, tout en

¹ Roger Bernard, *Le Canada français : entre mythe et utopie*, Essai/Le Nordir, Ottawa-Carleton, 1998.
Thériault, Joseph Yvon, *Critique de l'américanité, Mémoire et démocratie au Québec*, Éditions Québec Amérique, 2005.

Olivier Penot-Lacassagne, « Qu'est-ce qu'une contre-culture », dans Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Contre-cultures !*, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 5 citée dans Karim Larose et Frédéric Rondeau, *La contre-culture au Québec*, Les Presses de L'université de Montréal, 2016

Jean-Philippe Warren et Andrée Fortin, *Pratiques et discours de la contre-culture au Québec*, Québec, Septentrion, 2015.

Karim Larose et Frédéric Rondeau, *op.cit.*, 2016.

² Jules Duchastel, « Culture et contre-culture : idéologie et contre-idéologie », *Idéologie au Canada français, 1940-1976, t. III, Les Mouvements sociaux — Les Syndicats*, Les Presses de l'Université de Laval, Québec, 1981, p. 188.

³ « Ottawa s'apprête à légaliser les loteries, l'homosexualité, l'avortement et l'ivressomètre », *La Presse*, le 22 décembre 1967.

Maurice Roy, « un ministre jeune (46 ans) dépoussière le Code pénal », *Le petit Montréal*, 21 déc. 1967.

Serge Mongeau, « L'homosexualité féminine et masculine », Québec-Presse, le 7 décembre 1969.

suivant la proposition de Pierre Bourdieu¹. Chaque entretien a été envisagé au moyen d'une approche qualitative dans le cadre des entrevues semi-directives, sous la forme d'une conversation à deux². À la suite de Geneviève Imbert, j'ai examiné les entretiens comme autant de dialogues. Le dialogue devient « un moment privilégié d'écoute, d'empathie [et] de partage », afin de mettre à l'aise l'interviewé³, de façon qu'à travers ce type d'entrevue, semi-directive, l'interviewé devient l'informateur qui partagera ses souvenirs avec l'enquêteur⁴. Pour mener à bien la réalisation de ces entrevues, j'ai suivi les étapes suivantes : établir le but de l'étude, adapter les questions de recherche, sélectionner les participants, considérer les modes de réalisation des entrevues (via zoom, par téléphone ou par écrit), réaliser lesdits entretiens, les transcrire et finalement en analyser les résultats. Le but des entretiens : explorer des questions autour de l'esthétique scénique, de la mise en scène et de la réception du texte par les praticiens. Les questions sont établies en fonction de chaque participant selon son rôle dans la mise en scène. Je rappelle que dans l'entretien semi-directif, l'intervieweur propose des questions, mais le respect de l'ordre par l'interviewé n'est pas obligatoire. Pourtant, l'intervieweur doit veiller à ce que toutes les

¹ « [le texte d'origine] jamais remplacé un mot par un autre, ni transformé l'ordre des questions ou le déroulement de l'entretien et toutes les coupures ont été soulignées. » (Pierre Bourdieu (dir.), *La misère du monde* (coll.), 1993, Paris, Éditions du Seuil, p. 922).

² « [...] cette participation par laquelle on s'engage dans la conversation, engageant ainsi son interlocuteur à s'y engager, étant ce qui distingue le plus clairement la conversation ordinaire, ou l'entretien tel que nous l'avons pratiqué, de l'entretien dans lequel l'enquêteur, par souci de neutralité, s'interdit tout engagement personnel. » (*Ibid.*, p. 916-917).

³ « L'entretien semi-directif est donc une conversation ou un dialogue qui a lieu généralement entre deux personnes. Il s'agit d'un moment privilégié d'écoute, d'empathie, de partage, de reconnaissance de l'expertise du profane et du chercheur. Ce dernier ayant établi une relation de confiance avec son informateur va recueillir un récit en s'appuyant sur un guide préalablement testé et construit à l'issue de travaux de recherche exploratoire. » (Geneviève Imbert, « L'entretien semi-directif : à la frontière de la santé publique et de l'anthropologie », *Recherche en soins infirmiers*, vol. 102, no. 3, 2010, p. 25).

⁴ « Mais, dans le cas de l'entretien semi-directif, la situation d'interaction a ceci de particulier que l'enquêté, e est de prime abord placé dans un rôle d'informateur, riche, de détenteur, riche d'un savoir (commun, non scientifique) précieux sur le thème d'intérêt de l'enquêteur, riche. » (Clément Pin, « L'entretien semi-directif », dans Anne Revillard (dir.), *Méthode et approches en évaluation des politiques publiques*, ESBC : <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/evaluationpolpub/>).

questions prévues soient réalisées et recueillies. Les praticiens ont eu la liberté de répondre ou non aux questions proposées et la discussion entre les deux parties est faite en vue d'une conversation informelle qui apporte des informations primordiales pour l'examen de chaque montage. Ce projet d'entrevues a été considéré comme exempt d'évaluation de Comité d'éthique de la recherche (CER), étant donné le caractère non personnel des questions proposées aux participants¹. L'analyse des entrevues est présentée dans un chapitre dédié aux mises en scène d'*Ines Pérée et Inat Tendu* au fil des années. Or, il est essentiel de tenir compte de leur opinion et disposition à partager leur expérience avec nous. Rappelons que faire l'histoire d'une représentation théâtrale est beaucoup plus qu'une simple analyse du texte publié. Bien que ce soit la méthode habituelle à laquelle on a recours dans le domaine des études littéraires quand il est question du monde de la scène. J'envisage ainsi de commémorer non seulement les textes composant le dossier *Ines Pérée et Inat Tendu*, mais aussi l'apport des praticiens lors de chaque mise en scène.

PLAN

Le schéma suivant va guider le travail ici proposé, composé de trois parties divisées en deux chapitres et les sous-chapitres correspondants :

PARTIE I. LE CARACTÈRE PROTÉIFORME D'*INES PÉRÉE ET INAT TENDU*

CHAPITRE 1. À LA QUÊTE DES SOURCES

Il importe de bien décrire la matérialité de chaque variante et d'en analyser le paratexte.

J'obtiendrai ainsi des pistes qui me permettront d'établir la chronologie de rédaction des

¹ Pour ces interactions subjectives avec des participants qui ont partagé leur propre expérience sur scène, il faut souligner que cette analyse est considérée comme exempte d'évaluation CER. Les entrevues envisagent le montage et la préparation de chaque spectacle, ne concernant pas d'informations personnelles sur les participants.

versions. J'apporterai une attention toute spéciale aux mentions et aux notes que Ducharme rajoute à côté des noms de personnages : les noms des comédiens qu'il suggère ou le destinataire explicite. Qui plus est, l'adresse postale de l'auteur est primordiale : un guide fondamental pour dater chaque variante.

CHAPITRE 2. L'OBJET THÉÂTRAL SUR SCÈNE

Ce chapitre considère une approche chronologique de la mise en scène d'*Ines Péree et Inat Tendu*. Pour mieux situer la première mise en scène, je proposerai un parcours autour des institutions théâtrales québécoises et les montages de l'époque. Je compte aborder les cinq mises en scène d'*Ines Péree et Inat Tendu* qui ont eu lieu entre 1968 et 2012. L'étude de l'esthétique rendra hommage à chaque montage grâce à ceux qui lui ont donné vie. Des entrevues avec des metteurs en scène et des comédiens aideront à jeter un coup d'œil à chaque mise en scène, à la réception du texte par les praticiens, ainsi qu'au processus créatif de chaque spectacle. À travers leur perception, je pourrai proposer une approche sociocritique de la pièce par rapport à l'époque. J'aborderai également l'enregistrement sonore de la mise en scène de Claude Maher qui aidera à mieux saisir l'ambiance sur le plateau, un moment éphémère capturé pour la postérité. La mémoire de la pièce sera fêtée et les témoignages seront les seuls à le rendre possible.

PARTIE II. MÉTAMORPHOSE DU PERSONNAGE

CHAPITRE 1. ORALITÉ : L'ENJEU ENTRE L'ÉCRIT ET L'ORAL

Dans ce chapitre, je vise à réaliser l'analyse comparative des deux variantes établies comme les premières rédigées. Elles se différencient par toute une série de modifications, d'omissions et de changements syntaxiques, grammaticaux, orthographiques, voire

sonores, qui témoignent du caractère protéiforme de la pièce. L'analyse ici proposée vise à explorer le rôle de l'oralité dans la conception des répliques et les enjeux sonores que cela crée. Je me pencherai sur les altérations discursives qui se pointent entre les deux versions, et qui aident à saisir la métamorphose du personnage, créant ainsi une diégèse versatile.

CHAPITRE 2. INTERDISCURSIVITÉ, POLYPHONIE ET DIALOGISME

Dans ce chapitre, j'analyserai les référents, c'est-à-dire toutes les références culturelles, historiques et contemporaines auxquelles Ducharme recourt constamment pour se rapprocher de son public. L'effet recherché chez le spectateur sera au cœur de cette analyse des deux premiers textes. Que cherche le dramaturge en accumulant ces référents dans *Ines Pérée et Inat Tendu* ? À quels outils recourt-il pour pouvoir faire réagir son public ? Le phénomène de l'interdiscursivité représentera l'influence que la publicité, la culture américaine ou certains référents historiques exercent sur les personnages. Des sujets bouillants de l'époque, tels que la religion, l'homosexualité ou les droits des femmes seront également traités afin de comprendre l'importance de l'actualité pour la pièce. Une autre section de ce chapitre tiendra compte de la présence du *classique* littéraire évoqué habilement dans les deux versions. *Ines Pérée et Inat Tendu* devient l'arbitre entre le passé et le présent, entre les générations d'avant et celles du moment actuel. Ainsi, je me pencherai sur l'étude du phénomène de la polyphonie et du dialogisme qui embellissent le discours des personnages et contribuent au caractère protéiforme du texte.

PARTIE III. *INES PÉRÉE ET INAT TENDU* : INDICATIONS SCÉNIQUES ET PUBLICATION

CHAPITRE 1. DIDASCALIES : À LA RECHERCHE D'UNE THÉÂTRALISATION

Ce chapitre est dédié aux didascalies dans les deux premières versions. J'établirai une classification exclusive pour les indications scéniques de ces variantes selon leur place et fonction dans le texte. L'approche des didascalies permettra d'observer les nuances qui distinguent les deux textes en mettant à l'encontre les traits descriptifs et dramatiques. La présence du dramaturge dans la conception de sa pièce sera étudiée en détail grâce à cet abord des indications scéniques.

CHAPITRE 2. LE RÔLE DES AUTRES VARIANTES

Dans le dernier chapitre, l'objet d'étude portera en premier instant, sur la publication du deuxième acte d'*Ines Pérée et Inat Tendu sur la terre* dans le magazine *Châtelaine*. L'enjeu entre publier et mettre en scène fera l'objet de cette analyse comparative entre les deux premiers textes et celui publié dans la revue féminine. Je m'attarderai aussi sur le paratexte accompagnant les versions inédites et celui du magazine : dessins, images et slogans publicitaires entrent en jeu dans la présentation graphique du texte dramatique. Il sera question d'une vraie enquête autour de l'esthétique du message transmis par l'image. La tentative consiste à estimer le rôle du paratextuel et l'effet qu'une image peut produire chez le lectorat : les dessins de Ducharme face aux slogans publicitaires. Dans ce chapitre, je m'attarderai sur l'analyse du reste des variantes : le texte ayant appartenu à Catherine Bégin et la version publiée par Leméac/Parti pris. Le but de cette étude vise à saisir les différences, ou les similitudes, entre ces textes.

Le but de mon étude vise alors à comprendre la pièce dans tous ses aspects au cours du temps. Comparer les différentes variantes textuelles m'aidera à poursuivre le choix de Ducharme de créer un texte prévu à être mis en scène. D'emblée, je partirai d'une première interrogation : peut-on parler d'une pièce en ne connaissant que la version officielle

publiée ? L'éventail des états textuels dont nous disposons ouvrira un discours de reconsidération du *texte dramatique* devenu erronément synonyme de *pièce théâtrale*. L'étude que j'envisage a pour but d'aller au-delà du texte, en explorant les différents aspects de « cette chose pour le théâtre », *Ines Pérée et Inat Tendu*. Je me concentrerai sur les versions textuelles, les entrevues et l'enregistrement sonore, grâce à une approche historiographique, génétique et sociocritique. De la sorte, l'analyse autour des couches textuelles, paratextuelles, socioréférentielles et esthétiques révélera la *pièce* dans son intégralité. Les entrevues donneront vie aux souvenirs des praticiens de la scène et transmettront notre lecteur au moment concret de chaque mise en scène, unique en soi-même. De plus, les entretiens illustreront le point de vue des metteurs en scène et des comédiens quant au texte et sa mise en scène. À partir de cette série de documents, j'aborderai la question de l'implication de Ducharme dans la création de chaque spectacle, dont l'effet sur le public deviendra son objectif.

PARTIE I. LE CARACTÈRE PROTÉIFORME D'INES PÉRÉE ET INAT TENDU

*Je sais bien que l'impression d'une pièce en affaiblit la réputation :
la publier, c'est l'avilir ; et même il s'y rencontre un particulier désavantage pour moi,
vu que ma façon d'écrire étant simple et familière,
la lecture fera prendre mes naïvetés pour des bassesses.*

Corneille¹

CHAPITRE 1. À LA QUÊTE DES SOURCES

1.1 Fonds Réjean Ducharme

Le Fonds Réjean Ducharme² contient des documents textuels, des manuscrits d'œuvres publiées et inédites de : romans, pièces de théâtre, scénarios de films, plusieurs dessins (33 dessins) et un « certains nombres de documents iconographiques, dont plusieurs croquis et collages intégrés aux textes »³. Dans la section descriptive du fonds qui indique « Portée et contenu », les archivistes précisent qu'il est question de documents à différentes étapes d'élaboration : d'ébauches, d'« olographes (écrits de la main de Ducharme) ; de dactylogrammes (documents tapés à la machine à écrire) et d'épreuves (texte imprimé des manuscrits) ». La boîte 12, ch. 1, ch. 2, ch. 3, ch. 4 et ch. 5 m'intéresse particulièrement. Elle contient une série de cinq cahiers de la pièce *Ines Pérée et Inat Tendu*.

Je décrirai d'abord le contenu de chaque cahier contenant une version inédite de la pièce. Le cahier 1 (ch. 1) contient un dactylogramme corrigé de la main de l'auteur lui-

¹ Alain Niderst (éd. critique), *Pierre Corneille, Théâtre complet*, « Au Lecteur [précédant *Mélite ou les fausses lettres*, 1633], t. 1, Université de Rouen, 1984. p. 104.

² (1^{er} versement) – 1982, R — 11 725, anciennement LMS — 0130 1986-05, de 64 cm.

³ Dominique Ostiguy, Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert, Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Présences de Ducharme*, Montréal, Éditions Nota bene, Collections de BAnQ, 2009, p. 33.

même. Le texte apparaît dans un calepin noir, sur la couverture duquel est apposée une étiquette blanche rectangulaire ; on peut y lire : le nom de l'auteur, Réjean Ducharme, son adresse postale, le titre de l'œuvre (*Ines Pérée et Inat Tendu*) et l'indication suivante : « Couverture de cahier ». Ce cahier est composé de feuillets jaunis, format 21 x 29,7 cm, non perforés. Les archivistes l'ont nommé « première version » et il est composé de 119 pages. La numérotation manuscrite a été effectuée à l'encre noire, tandis que les corrections toujours manuscrites ont été effectuées à l'encre bleue. L'œuvre se divise en trois actes, dont le premier comprend (15) scènes, f° 2-47 ; le deuxième acte : (13) scène, f° 48-84 et le troisième acte : (15) scènes, f° 85-119. En ce qui concerne la date de création de ce cahier, elle n'est pas indiquée expressément par l'auteur, mais je reviendrai sur ce sujet plus tard. La datation constitue un élément important de mon travail et nécessitera une attention particulière. La première page donne les informations suivantes : le titre accompagné par une courte introduction de la part de l'auteur.

Le cahier 2 (ch. 2) contient un dactylogramme sur lequel apparaissent annotées des corrections de l'auteur. Sur la couverture, en grandes lettres capitales, Ducharme a écrit « Dernière forme » et juste en bas, sur une étiquette blanche, on peut lire le nom de l'auteur, Réjean Ducharme, son adresse postale (effacée à la main), le titre de l'œuvre (*Ines Pérée et Inat Tendu*), ainsi que la signature du dramaturge. Nous voici devant un cahier en cuir brun dont les feuillets jaunis sont de format 21 x 29,7 cm, non perforés ; il contient 119 pages numérotées à l'encre noire. L'auteur corrige son texte parfois à l'encre bleue, d'autres fois à l'encre noire. La pièce est toujours divisée en trois actes, dont le premier comprend (15) scènes, f° 2-47 ; le deuxième acte : (13) scène, f° 48-84 et le troisième acte :

(15) scènes, f° 85-119. La première page donne les informations suivantes : le titre, suivi d'une courte introduction faite par l'auteur.

Le cahier 3 (ch. 3) contient également un tapuscrit, mais sa couverture manque. Sur la première page, on trouve le titre de l'œuvre (*Ines Pérée et Inat Tendu*) suivi d'une dédicace, des noms des personnages, de l'adresse postale de Ducharme et de sa signature. C'est un cahier sur feuillets jaunis, format 21 x 29,7 cm, perforés, qui est composés de 74 pages. La numérotation de même que les corrections sont faites à la main à l'encre bleu et noir, mais on trouve aussi quelques marques à la mine de plomb rouge. Au verso de certaines pages, on trouve écrit à l'encre bleue : « Cassiar Asbestos Corporation MENU ». Sur le f° 71 verso, on découvre cette même inscription du menu à côté de laquelle figure un dessin à l'encre bleue fait à la main. Le dessin représente une espèce de forme pointue à l'intérieur de laquelle trône le mot « Assassin » et, à gauche, écrit verticalement, le mot « GIBET ». De même, sur une autre feuille se trouve le menu du jour précisé « Meal Served Daily ». Apparemment, ces feuilles proviennent du restaurant de Cassiar Asbestos, où Ducharme travaillait en cuisine en tant que « *meal clerck* »¹. La pièce est divisée en trois actes : premier acte : (16) scènes, f° 1-23 ; deuxième acte : (16) scène, f° 24-48 et troisième acte : (14) scènes, f° 49-74.

Le cahier 4 (ch. 4) contient aussi un dactylogramme annoté, composé par des feuillets jaunis, format 29.7 x 42 cm, numérotés à la main à l'encre noire ; toutes les corrections sont également faites à l'encre bleue ou noire. Le tapuscrit est composé de 52 pages ; le texte de la pièce est divisé en trois actes, dont le premier contient (15) scènes, f° 1-20 ; le deuxième : (13) scènes, f° 21-36 et le troisième : (15) scènes, f° 37-52. Sur la

¹ Elisabeth Nardout-Lafarge et coll., *Réjean Ducharme, Romans*, 2022, p. 57-63.

page de garde, on trouve un dessin dont on peut penser qu'il représente Inat et un petit bonhomme (ou Ines). Le dessin est fait à la main levée à la mine de plomb par Ducharme. Ce dessin rappelle celui d'un enfant — c'est un collage en trois parties : deux figures humaines et un cercle qui les entoure, sur celui-ci on voit des flacons de neige et des petites fleurs. Le collage est fixé sur une feuille, 29,7 x 42 cm, peints en jaune. La page suivante donne le titre de la pièce, souligné, et suivi d'une dédicace et de la liste des noms des personnages accompagnés d'annotations à la main indiquant des noms d'actrices. L'adresse postale de l'auteur quant à elle est absente. Il faut également remarquer que la partie inférieure droite de la page a été arrachée. Sur le f° 1 verso, premier acte, on trouve les notes manuscrites suivantes : « Inat (il secoue Ines) » et à la ligne « Ines ». De même, sur le verso de certaines pages, on observe de petites fleurs dessinées, de même que plusieurs taches (de café ?). Le cahier se termine par un dernier dessin au crayon, semblable au premier, mais cette fois il représente une fille, fort probablement Ines. Il s'agit à nouveau d'un collage tripartite : un fond jaune ; un cercle en papier sur lequel il y a des croix, des cercles noirs et des rectangulaires ; au centre — la figure féminine (la troisième partie du collage). Je reviendrai plus avant sur ces dessins et leur rapport au texte dans l'analyse du contenu et des relations entre le texte et le paratexte.

Le cahier 5 (ch. 5) est aussi un tapuscrit, sans une couverture préparée par l'auteur, qui contient 81 pages, toujours des feuillets jaunis et perforés en format 29,7 x 42 cm. La numérotation est cette fois-ci tapée à la machine, mais toutes les corrections apportées par l'auteur sont manuscrites à l'encre noire. Ce qui est intéressant à noter est que tout au long du premier acte, la couleur du texte change, de page en page, de noir à rouge. De plus, la couleur du tapuscrit de chaque page est contrastée par la couleur de la numérotation de la

page : si le texte est tapuscrit en rouge, la numérotation est en noir. Une autre particularité du texte, concernant le premier acte uniquement — le type de feuillets utilisés varie selon la page : pour les pages paires, l’auteur utilise des feuillets plutôt blancs dont le texte est en rouge et la numérotation en noir ; et c’est à l’inverse pour les pages impaires dont les feuillets sont d’une couleur jaunie. Le texte est toujours divisé en trois actes ou « zakes »¹ sans indications de scènes. Le premier acte comprend les f° 1-41 ; le deuxième acte f° 42-61 et le troisième acte f° 62-81. Sur la page de garde, on trouve le titre de la pièce, *Inespérée et Inattendu (version short and sweet)* suivi par l’adresse postale de Ducharme. À la page suivante, on découvre les informations concernant une brève présentation de la pièce, les noms et la description des personnages et une dédicace à la fin de la page.

1.2 Adresse postale : le choix de rendre publique la pièce

Je souhaite revenir sur l’adresse postale. Sur quatre des cinq cahiers, elle figure sur la couverture ou sur la page de garde. Quelques questions surgissent immédiatement : pourquoi l’adresse postale apparaît-elle sur un tapuscrit, quel est le but de cette information et à qui la pièce est-elle adressée ? Il y a fort à parier que Ducharme ait aimé faire parvenir son écrit au metteur en scène et attendre des commentaires de sa part ou à des personnes dont l’avis comptait beaucoup. Bien que cette hypothèse semble logique, l’intention du dramaturge d’indiquer son adresse postale sur presque tous les dactylogrammes reste énigmatique. Ce qui suggère le doute de savoir si le texte a été destiné exclusivement aux éditeurs, au metteur en scène ou à des lecteurs choisis.

¹ Le jeu de mots et de sonorité est courant dès le début de la pièce : « trois zakes », « premier rake », etc., un sujet sur lequel je reviendrai dans mon analyse.

Je propose d'entrer plus en détail sur chaque adresse postale commençant par celle qui figure sur le ch. 3 et les raisons de ce choix seront éclairées par la suite. On y lit : « Réjean Ducharme, 148, de la Traverse, Saint-Ignace-de-Loyola, Comté de Berthier, P.Q. — Canada » (f° 0). On se réfère à l'adresse de la famille Ducharme jusqu'à 1972 quand la maison sera vendue¹. Pourtant, sa mère indique qu'il a dû quitter la maison familiale avant 1967². Ducharme a-t-il rédigé le cahier 3 alors qu'il était toujours chez ses parents ou continue-t-il simplement d'utiliser leur adresse postale ? Il faut souligner que le jeune écrivain à l'époque avait quitté la maison familiale en 1959 à l'âge de 19 ans³ et qu'en 1961 il loge au 347, rue Sainte-Catherine, à Montréal⁴. Grâce à la collection *Romans*, on apprend également qu'il passe rapidement de la vie d'adolescent à la vie d'adulte : il s'enrôle dans l'Aviation royale canadienne, ce qui bouleversera considérablement son existence⁵. Si on revient à l'adresse postale de ses parents, on la trouve aussi sur la couverture du cahier contenant *Le Lactume*, tel que l'affirme Rolf Puls dans une lettre datée du 17 mars 1966⁶.

¹ « Fils d'Omer Ducharme [...] et de Nina Lavallée [...] ils se sont épousés en 1939 à Sainte-Elisabeth, petit village voisin de Saint-Félix-de-Valois, où est né Joseph Réjean Gilles comme l'indique le baptistaire, le 12 août 1941, au 4620 rue Crépault. [...] Quelques années après la naissance du premier-né, Omer quitte son emploi [...] et déménage avec sa famille à Saint-Ignace-de-Loyola [...] où il construit lui-même sa maison. [...] Le père Ducharme décède en 1970 et la maison sera vendue deux ans plus tard. » (Huguette O'Neil, *Vivre caché Réjean Ducharme, écrivain génial*, Formatexte enr., Sherbrooke, 2016, p. 18).

² Ou encore, la mère de Ducharme, Mme Nina Ducharme : « Je l'ai invité à venir vivre à Saint Ignace où se trouvent la plupart de ses affaires personnelles, il serait tranquille ici. Durant le jour, il n'y a que moi. Mais il a refusé. Il a peur de déranger. » » (*La Presse*, 14 janvier, 1967, « Je peux vous affirmer que Réjean est mon fils », entrevue exclusive avec la mère de l'écrivain Réjean Ducharme, Luc Perrault, p. 1-2).

³ En août 1959, il a 18 ans. Son père le chasse de la maison et il part pour Montréal. Il habite au 8295, rue Saint-Denis, paroisse Saint-Vincent-Ferrier. Il partage la chambre avec Réal Laporte (E. Nardout-Lafarge, et coll., *Op. cit.*, p. 38).

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ *Ibid.*, p. 39, 42

⁶ « Je découvris deux chemises jaunes contenant une centaine de dessins chacune et portant comme titres, *LE LACTUME no 1* et *LE LACTUME no 2*. La première chemise portait en outre une étiquette rose avec l'adresse de Réjean Ducharme, à Saint-Ignace-de-Loyola, Comté de Berthier, au 148, de la Traverse. Je cours reproduire sur la photocopieuse couleur de Gallimard Jeunesse [...] quelques pages du surprenant dossier, avec le mot de Queneau et la lettre d'accompagnement de Ducharme datée du 17 mars 1966. » (Rolf Puls dans Marie-Andrée Beaudet et coll., *Présences de Ducharme*, p. 332).

L'année 1966 se révèle la plus importante dans la vie de l'écrivain, dont l'entrée surprise dans le monde littéraire par la première publication de *L'Avalée des avalés* chez Gallimard, collection NRF, le 16 septembre¹. Quelques semaines avant la parution de son roman, le 23 août 1966, Réjean Ducharme adresse une lettre à Gérald Godin. Ce dernier, lui a annoncé dans une lettre qu'il a l'intention de publier l'entrevue que Ducharme lui avait accordée. Apparemment, cela ne plaît pas du tout au jeune écrivain qui lui indique sans ménagement qu'il ne lui a jamais accordé une telle entrevue, sinon une conversation « d'homme à homme » :

M. Gérald Godin [...]

Je ne vous ai pas accordé une entrevue, je vous ai parlé d'homme à homme [...]

La pièce dont je vous ai parlé n'est pas encore terminée. Plus elle s'allonge, pire elle devient. Mais cela ne m'inquiète pas : je la terminerai. Terminer ce qu'on n'a pas commencé n'est pas difficile, ce n'est rien que continuer, ce n'est rien qu'un pli à prendre. Le titre de cette pièce dit tout le plus qu'elle a à dire : « Ines Pérée et Inat Tendu ».

Je vais bien. J'apprends le Cid par cœur. Il faut aller bien pour se donner le temps et la peine d'apprendre le Cid par cœur.²

Ce qui nous attire l'attention dans cette lettre est le fait qu'il parle du processus d'écriture d'*Ines Pérée et Inat Tendu*. Il souligne « Plus elle s'allonge, pire elle devient. » — une confirmation indubitable que Ducharme va chercher, à partir de chaque révision du texte, une version plus courte et meilleure que l'antérieure. Pourtant, il ne semble pas se décourager, car il affirme « je la terminerai ». Alors, on comprend que déjà en 1966 il avait écrit plusieurs variantes de sa pièce et je vais essayer de trouver laquelle des cinq est la toute première. Une autre remarque qui attire l'attention dans cette lettre : il dit à Godin

¹ La Nouvelle Revue française, collection « Blanche », publie *L'Avalée des avalés* le 16 septembre 1966 (E. Nardout-Lafarge, et coll., *Op. cit.*, p. 63).

² Fonds Gérald Godin (MS — 464), Archives nationales à Montréal, BAnQ.

qu'il apprend par cœur *Le Cid*. Il n'y a pas de doute qu'il est aussi en train de considérer déjà la conception de sa pièce suivante, *Le Cid maghané*.

Une semaine plus tard, le 30 août, il semble avoir terminé sa pièce, car il adressera une autre lettre, cette fois-ci à son ami Réal Laporte en lui envoyant une copie d'*Ines Pérée et Inat Tendu*¹. Il lui demande une faveur : lire la pièce pour ensuite la faire parvenir à Gérald Godin :

Cher Réal,

Tu m'as promis de lire cette pièce. O.K. ? Ton opinion me sera toujours importante, ne serait-ce que parce que c'est celle d'un lecteur blasé, donc difficile. [...] J'ai tenu à terminer cette pièce cette nuit, cela après une journée de travail. Je pense à toi souvent ; si cela ne veut pas rien dire.

P.S. Autre service. Après lecture, voudrais-tu envoyer le manuscrit à ce Gérald Godin pour lequel j'inclus un mot ? C'est le directeur des éditions du parti-pris².

Dans cette lettre, il inclut également une note dactylographiée à Gérald Godin : « *Monsieur Godin, tel que promis : copie de ma pièce. Je voulais la voir jouer. Je ne veux plus la voir jouée. Elle a trop mal tourné. Ce que je veux : des conseils. Donnez-vous des conseils ? Merci à l'avance. Réjean Ducharme.* »³

L'adresse postale que Ducharme a indiquée sur les deux lettres, celle à Godin et celle à son ami Laporte, est *Cassiar Asbestos : Réjean Ducharme, P.O. Box 70, Cassiar, B.C.*⁴ Je rappelle qu'il travaille dans la ville minière Cassiar en Colombie-Britannique, en tant que « contrôleur des cartes et des repas et responsable de la salle à manger des mineurs », entre

¹ Septembre 1957 : « Il [Ducharme] fait sa onzième année à l'école Saint-François-d'Assise où il rencontre Réal Laporte qui deviendra son meilleur ami. Tous deux se font souvent surprendre en salle d'étude en train de lire au lieu de travailler. » (E. Nardout-Lafarge, et coll., *Op. cit.*, p. 35).

² Voir *Annexes correspondance*

³ E. Nardout-Lafarge et coll., *Réjean Ducharme, Romans*, p. 58.

⁴ Fonds Gérald Godin, *Op. cit.*

juillet et septembre 1966¹. J'aimerais attirer l'attention sur deux phrases de cette lettre qui dévoilent l'intention de Ducharme à propos de sa pièce : « *Je voulais la voir jouer. Je ne veux plus la voir jouée.* » Il exprime clairement sa volonté et son intention à propos de la pièce : la rendre publique pour qu'elle soit jouée sur scène, mais quand le texte est prêt à être mis en scène. Ducharme demande des conseils à Godin, car il trouve que sa pièce « a trop mal tourné ». D'ailleurs, à l'époque, Godin occupe temporairement le poste de directeur aux éditions Parti pris,² tel que Ducharme l'indique dans cette lettre. Cela expliquerait aussi sa volonté de faire parvenir son manuscrit à Godin, journaliste chevronné, bien connu au milieu théâtral et artistique de Montréal. Ce dernier, en lisant le texte de Ducharme, décide qu'il est assez bon pour être proposé à André Brassard³. Nonobstant, il respectera le désir de Ducharme, tel que sa lettre du 14 septembre le confirme, à savoir d'abord lire et ensuite donner ses conseils à Ducharme. On parle d'une lettre qu'il lui envoie, après avoir publié l'entrevue avec lui dans le magazine *Maclean*⁴ :

Réjean Ducharme,

Vous avez peut-être reçu une coupure de mon papier dans le magazine MacLean à l'heure qu'il est. J'espère qu'il sera à votre convenance. [...]

Quant à votre pièce, je l'ai reçue il y a une heure des mains de votre ami Réal Laporte et je compte la lire avec attention d'ici quelques jours. Je lui ai dit de vous transmettre, s'il vous écrivait, que je la remettrais à André Brassard, homme de théâtre, le plus tôt possible. Je n'avais pas lu votre note à ce moment-là, les nouvelles les plus fraîches sont que je ne la lui montrerai pas jusqu'à nouvel ordre. Primo, la lire, deuzio : vous dire ce que j'en pense. Ce sera peut-être des conseils,

¹ *Op. cit.*, p. 58

² « C'est en lisant les lettres que le directeur envoie aux auteurs et aux autres intervenants (subventionneur, coéditeur, etc.) qu'on apprend que Pierre Maheu remplace Gérard Godin qui, de la fin de l'été 1966 au printemps 1967, « quitte les éditions Parti pris pour se vouer à d'autres tâches. » (André Gervais, *Catalogue des éditions Parti pris*, 1964-1984, p. 9).

³ André Brassard, jeune metteur en scène qui fulmine le public avec ses montages la même année 1966 : *Les Bonnes* de Genet, *Une saison de théâtre* (Arrabal, Genet, Villon, Tardieu, Becket, Tremblay, etc.), *Les Troyennes* d'Euripide, Corbeil, Guillaume, Brassard, Libre Expression, Montréal, 2010, p. 285.

⁴ Gérard Godin, « Gallimard publie un Québécois de 24 ans, inconnu », *MacLean*, septembre 1966, p. 57.

je ne sais pas, ce sera en tout cas une opinion, et les réflexions qu'elle m'inspire.
Gérald Godin¹

Godin a bien respecté la volonté de Ducharme, de réviser le texte de sa pièce, mais pas pour autant sa détermination à propos de « l'entrevue » que, comme Ducharme a bien souligné dans sa lettre précédente, il ne lui avait jamais accordée. Quoi qu'il en soit, entre le journaliste et Ducharme s'établira une relation amicale, tel que la correspondance qui poursuit entre les deux en témoigne. Godin va essayer à tout prix de faire monter la pièce de Ducharme².

Revenons à l'adresse postale. Après avoir envoyé sa pièce à Laporte, puis grâce à lui à Godin, Ducharme indique à ce dernier, dans une nouvelle missive, de ne plus lui écrire à Cassiar, mais bien à Sainte-Ignace-de-Loyola³. Ce qui est curieux est que cette missive est écrite au verso d'une « Lunch Box Slip » de la Cassiar, fort probablement envoyée juste avant sa rentrée à Montréal en octobre 1966⁴. Le fait qu'il change constamment de domicile depuis le début des années 1960 signale que l'adresse figurant sur le cahier 3, celle de ses parents, est sûrement la seule offrant un semblant de stabilité à l'époque. Il fait peu de doute que Ducharme a dû rédiger le cahier 3 en Colombie-Britannique, tout en utilisant l'adresse de ses parents pour sa correspondance. Or, cette variante de la pièce semble être corrigée peu après celle envoyée à Godin, selon l'adresse postale, mais fort probablement écrite entre septembre et octobre 1966 toujours étant à la Cassiar Asbestos. Rappelons, au verso du f° 71 de ce cahier, on trouve les signes de « Cassiar Asbestos Corporation MENU », ce

¹ Fonds Gérald Godin, *Op. cit.*

² Novembre 1966 : Godin écrit à Ducharme en lui annonçant qu'il le cherche, que tout le monde s'inquiète de son absence ; il ajoute qu'il a donné le texte d'*Ines Pérée et Inat Tendu* à l'acteur Claude Grisé qui « enthousiaste, cherche des fonds » (lettre de Godin du 10 novembre 1966) (E. Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme, Romans*, p. 67).

³ Fonds Gérald Godin, *Op. cit.*

⁴ E. Nardout-Lafarge, *Op. cit.*, p. 63.

qui confirme que ce cahier, ou du moins une partie de lui a été rédigé en Colombie-Britannique. En même temps, il existe des indices qui signalent que cette version est le fruit d'un long parcours de rédaction. Si on s'arrête au f° 18 par exemple, on peut constater qu'il y a une date mentionnée dans les répliques de Madame qui a été modifiée : de 1960, elle passe à 1967¹. Est-ce vraiment une correction de date en vue d'une actualisation du texte qui a été rédigé en 1960 et repris en 1966, pensé à être rendu public en 1967 ? Ou s'agit-il simplement d'une faute de frappe ? Toutefois, une chose est certaine : une bonne partie de la version contenue dans le cahier 3 a été rédigée et corrigée pendant le séjour de l'auteur en Colombie-Britannique entre l'été et l'automne de 1966.

J'en arrive maintenant au cahier 4. Nous observons la même correction de date : 1960 est remplacée cette fois-ci par 1968². S'agit-il simplement d'une bourde de l'auteur commise deux fois plutôt qu'une, et qu'il aurait corrigée par la suite de sa main ? Le doute persiste, mais ce qui semble évident est que la date de la création du cahier 3 précède celle du cahier 4, du moins c'est ce que la date corrigée en suggère. Pourtant, si on cherche l'adresse postale sur le ch. 4, on ne la trouvera pas — elle est absente. Ce qui fait immédiatement réfléchir sur le but du texte. Cette fois-ci, le tapuscrit agrémenté de dessins d'Ines et d'Inat dévoile plutôt un texte pensé pour les praticiens du théâtre. Apparemment, cette version de la pièce est destinée à la mise en scène en laissant du côté l'idée de publication.

Toujours à propos de l'adresse postale, le cahier 1 en porte une complètement différente : « Réjean Ducharme, 1637, Sherbrooke Ouest, Montréal ». On parle de l'adresse

¹ L'italique indique que cette modification a été faite à main par l'auteur.

² f° 16, chemise 4.

de Claire Richard, la compagne de Réjean Ducharme, chez qui il loge entre janvier et avril 1967¹. Il me semble que cette version a dû être rédigée vers la fin du 1966 et a été distribuée en 1967 aux possibles intéressés. On apprend qu'en 1967, l'une des versions passe entre les mains de Claude Gallimard qui attend un texte modifié de l'auteur². Ducharme poursuit avidement son désir de rendre publique sa première pièce. La même année se dévoile essentielle pour le futur d'*Ines Pérée et Inat Tendu*. Jean-Louis Roux, fondateur du Théâtre du Nouveau Monde (TNM), dont il est le directeur artistique entre 1966 et 1982, est un artiste et un metteur en scène bien connu dans le milieu théâtral québécois. Apparemment, Ducharme lui a envoyé son texte en tentant de le voir monté au TNM : « Mai 1967 : Jean-Louis Roux « étudie la proposition de créer la pièce *Ines Pérée et Inat Tendu* au Théâtre du Nouveau Monde, mais ne peut y donner suite et transmet le manuscrit à Claude Préfontaine de L'Égrégore qui, après lecture, tient à la jouer. »³ De plus, dans le fonds d'archives de Jean-Louis Roux se trouve une lettre de Ducharme dans laquelle il s'excuse devant lui de son attitude et de ses engagements⁴. À la fin de cette missive, Ducharme affirme « *P.S. je suis tout à fait satisfait des accords conclus entre nous.* » Malheureusement, la date n'y figure pas, mais elle est adressée à Jean-Louis Roux au TNM. Bien évidemment, cette lettre confirme qu'il existait une correspondance directe entre Ducharme et le directeur du théâtre. Et lors de la saison 69-70 au TNM, André Brassard met en scène *Le Cid maghané*. Cette missive, était-elle adressée à Roux à propos du *Cid maghané* ou deux ans avant, en 1967, concernant la mise en scène d'*Ines Pérée et Inat Tendu* ? On ne le saura peut-être

¹ E. Nardout-Lafarge, *Op. cit.*, p. 71-72.

² En juillet 1967 : « Claude Gallimard et Ducharme décident de reporter la parution de *L'Océantume* initialement prévue en octobre. L'éditeur attend aussi le manuscrit d'*Ines Pérée et Inat Tendu* avec ses récentes modifications. » (*Ibid*, p. 76).

³ E. Nardout-Lafarge, *Op. cit.*, p. 75.

⁴ Voir Annexes, Correspondance

jamais, mais ce qui est clair est qu'il existait une correspondance entre les deux et que le directeur artistique du TNM souhaitait voir mise en scène une pièce de Ducharme. J'aimerais revenir sur le fait qu'à la fin de 1966 débuts de 1967, Ducharme rencontre sa future épouse Claire Richard, une comédienne qui connaît de près le milieu théâtral¹. Probablement, elle aurait aidé à l'établissement du contact direct avec le monde artistique québécois. L'agitation autour de la pièce ne s'arrête pas avec les premiers échecs de mettre la pièce au TNM et à L'Égrégore. Le créateur et directeur du nouveau Centre culturel du Vieux-Montréal, Jacques Languirand, écrit à Ducharme à propos d'une mise en scène d'*Ines Pérée et Inat Tendu* prévue pour février 1968 : « Je considère que vous êtes un écrivain d'un talent exceptionnel, je n'ai pas besoin de plus pour prendre cette décision. »² On constate que le texte de Ducharme a circulé entre les mains des plus grands et importants noms du théâtre québécois.

Retournons à l'établissement chronologique des cahiers, et plus précisément au cahier 1. Si on observe encore une fois la date 1960, corrigée à 1967 et à 1968 dans les cahiers 3 et 4, on constatera que dans le cahier 1 elle est dactylographiée — 1968³. Cela me permet de situer cette version après les ch. 3 et ch. 4, grâce non seulement à l'adresse postale, mais aussi à cette indication temporaire, tapée à la machine, qui témoigne que le texte est prévu à devenir public en 1968.

La même adresse à 1637 Sherbrooke Ouest, mais barrée à la main, figure sur la couverture du cahier 2 où on trouve, ainsi que nous l'avons révélé précédemment, les mots

¹ E. Nardout-Lafarge, *Op. cit.*, p. 71.

² « [...] Jacques Languirand s'engage à produire la pièce au nouveau Centre culturel du Vieux-Montréal qui doit être inauguré en décembre et dont il est l'instigateur et le directeur artistique. La création est prévue pour février 1968 [...] (lettre du 18 mai 1967). » (*Ibid.*, p. 75).

³ f° 36, ch. 1.

« DERNIÈRE FORME ». L'adresse postale effacée implique que cette version ne devait pas être envoyée en attente d'une réponse de son possible destinataire. Il est aussi possible que Ducharme, qui ne demeure chez sa compagne à cette adresse qu'entre décembre 1966 et avril 1967¹, avait déménagé et décidé d'enlever l'adresse où il n'habitait plus. Quoi qu'il en soit, il est indéniable qu'il est question d'une version postérieure à celle du cahier 3, datant également de 1967 en vue d'une représentation en 1968.

Il reste le cinquième cahier à contextualiser. L'adresse postale apposée se lit comme suit : « Réjean Ducharme, C.P. 309, Shawbridge ». Il est question du domicile du couple Ducharme — Richard : le 27 mars 1975, ils acquièrent « une petite bicoque dans les Basses-Laurentides, située sur un terrain bordé par la rivière du Nord, tout au bout de la rue Chalifoux. »² Cette version date certainement de 1975 et fut préparée dans le but d'être envoyée au metteur en scène, aux comédiens ou aux éditeurs. La première publication de la pièce date d'octobre 1976, en vue de la mise en scène de Claude Maher au Théâtre du Gesù. Je reviendrai promptement à la version publiée chez Leméac/Parti pris dans la dernière partie de mon travail.

L'adresse postale évoque, là où elle apparaît, un texte qui a été pensé pour être lu ou révisé par quelqu'un : ami, éditeur, metteur en scène. Ce qui aide énormément l'analyse est surtout le fait qu'elle éclaire l'ordre chronologique de l'écriture de chaque version. Nous proposons d'établir une approche chronologique des dactylogrammes inédits, ce qui suggère la révision de l'arrangement des variantes tel que proposé par les archivistes de la BAC. Cette traque des adresses postales nous permet d'interpeller les chercheurs qui ont

¹ « 7 avril. Parution du Nez qui voque. Ducharme quitte la chambre de Claire pour s'installer au 3954, rue Drolet, app.2 Il s'est remis à la peinture et s'essaie à la chanson. » (E. Nardout-Lafarge, *Op. cit.*, p. 74).

² *Ibid.*, p. 107.

tenté de classer les versions, comme Claire Jaubert, sans succès¹. Voici l'ordre chronologique que nous suggérons :

Tableau 1

<u>Cahier, boîte 12 :</u>	<u>Nomenclature préférée :</u>
Cahier 1 (ch.1)	INIT3
Cahier 2 (ch.2)	INIT4
Cahier 3 (ch.3)	INIT1
Cahier 4 (ch.4)	INIT2
Cahier 5 (ch.5)	INIT5

Nous proposons ces abréviations pour mieux classer les cahiers chronologiquement : les cahiers seront nommés INIT (Ines Pérée et Inat Tendu), suivis par le numéro de la version correspondante. Ainsi, la version INIT1 correspond au cahier 3, la version INIT2 au cahier 4, etc.

1.3 Paratexte : dédicace et choix des comédiens

¹ « [...] aucune mention de date ne permet au lecteur de se faire une idée précise du calendrier de création ni de la durée d'écriture de chaque état du texte, ce qui pose le problème de la situation de chacun dans une chronologie qui ne soit pas hasardeuse. » (Claire Jaubert, « Archives et institutionnalisation : le “cas Ducharme” », dans Marcotte, Sophie ; Bernier, Marc André et coll., *Regards sur les archives d'écrivains francophones au Canada (Archives des lettres canadiennes)*, University of Ottawa Press., 2019, p. 86).

Il nous faut maintenant revenir au dossier des dédicaces pour en décrire les modes de fonctionnements et les différences d'une version à l'autre. Commençons par le tableau comparatif reproduisant les dédicaces :

Tableau 2 :

Dédicaces	
INIT1	Je dédie cette pièce aux acteurs qui auront <u>la force de la jouer et la faiblesse de l'aimer</u> , et à celle qui portait un beau nom et une belle tête : Reine Roy. À monsieur le Lecteur : Tout ce qui précède au sujet de la médiocrité de la pièce et de la médiocrité n'a été écrit qu'au cas où vous trouveriez la pièce médiocre. De l'humble avis de l'auteur, cette pièce n'est, hélas, même pas médiocre. [effacé à main]
INIT2	Très très bonne pièce en trois actes dont les personnages sont : [...] que je dédie aux comédiens qui auront <u>la faiblesse de l'aimer et la force de la jouer</u> , et dont je suis l'auteur.
INIT3	Très très bonne pièce en trois actes dont les personnages sont : [...] que je dédie aux comédiens qui auront l'infortune de l'aimer et le malheur de la jouer. Et dont je suis l'auteur.
INIT4	Très très bonne pièce en trois actes dont les personnages sont : [...] que je dédie aux comédiens qui auront l'infortune de l'aimer et le malheur de la jouer. et dont je suis l'auteur.
INIT5	Très très bonne pièce en trois « zakes » dont les PERSONNAGES sont : [...] 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 trous 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.

On constate que dans toutes ses variantes, la dédicace s'adresse aux acteurs, mais sert aussi d'introduction aux personnages. Elle souligne aussi l'appartenance de l'œuvre à son auteur.

La dédicace, appartenant au péritexte¹, est destinée à être lue, c'est-à-dire le lecteur (éditeur,

¹ Par *péritexte* je prends en compte la définition suivante : « 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. » (Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 10).

metteur en scène, comédien, etc.) va toujours en prendre la connaissance¹. De cette manière, il devient le récepteur secondaire du message, même si le destinataire direct est quelqu'un de concret signalé par l'auteur. Dorénavant, je m'attarderai sur certaines modifications que l'on découvre en comparant les dédicaces dans les cinq versions. Dans INIT1, on trouve une première adresse aux acteurs et à Reine Roy, puis une autre destinée au lecteur, mais effacée à la main. Si on s'attarde sur la dédicace au lecteur, on peut apercevoir que le ton ironique, prétendument humble, rappelle la manière dont le dramaturge Corneille l'adressait à ses lecteurs². On se rend compte que le style ducharmien, pour ce qui est de la dédicace, est inspiré et influencé par les classiques français et plus précisément par Corneille. Cette première dédicace est précédée par une petite introduction qui informe les comédiens et le metteur en scène sur le type de pièce dont s'agit-il : « Pièce [...] qui a l'air médiocre et qui devra avoir l'air d'être mal jouée. » Certainement, ce sont des indications pour les praticiens, car cette version semble exclusivement pensée à être jouée. L'autre indice qui m'incite à y croire est le fait que la dédicace au « Lecteur » a été barrée par l'auteur. Ces conseils du dramaturge sont suivis d'une citation, encore appelée épigraphe, « “Rien de ce que font une pierre, un animal ou une machine n'est médiocre. Seul l'homme a le choix entre le médiocre et le meilleur. Trop souvent, il a choisi le

¹ « Quel qu'en soit le dédicataire officiel, il y a toujours une ambiguïté dans la destination d'une dédicace d'œuvre, qui vise toujours au moins deux destinataires : le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur, puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin. » (*Ibid.*, p. 126).

² « C'est contre mon inclination que mes libraires vous font ce présent, et j'aurais été plus aisé de la suppression entière de la plus grande partie de ces poèmes, que d'en voir renouveler la mémoire du recueil. [...] J'ai donc cru qu'il valait mieux [...] y jeter un coup d'œil, non pas pour les corriger exactement [...], mais du moins pour en ôter ce qu'il y a de plus insupportable. [...] » (Pierre Corneille, *Au Lecteur [1644]*, *Théâtre complet*, t. 1, p. 45).

« Si tu n'es homme à te contenter de la naïveté du style et de la subtilité de l'intrigue, je ne t'invite point à la lecture de cette pièce ; son ornement n'est pas dans l'éclat des vers. » (*Ibid.*, *Au Lecteur* [précédant la pièce *La Veuve ou le théâtre trahi*, 1634], p. 245).

meilleur.” (~~Myself Me~~) ». Le genre de l'épigraphe culminant au XVIII^e siècle¹ est défini ainsi par Gérard Genette : « un commentaire du *texte*, dont elle précise ou souligne indirectement la signification »². Il s'agit sans doute d'une épigraphe autographe³, « (~~Myself Me~~) », signé par l'auteur qui prédispose le lecteur à un sujet qui dès le début s'annonce ambivalent et même contradictoire, déambulant entre le médiocre et le meilleur. Mais pourquoi Ducharme signe-t-il en anglais ? Probablement, cette espèce d'autodérision fait partie du jeu de la plaisanterie qui prépare le lecteur pour la pièce.

Si on s'attarde un instant sur la dédicace d'INIT2, on se rendra compte qu'elle ressemble à celle de la version précédente. Pourtant, des modifications s'affichent dans l'ordre de l'une des phrases (voir INIT1 et INIT2, tableau 2) qui renversent l'effet que le texte produira chez les comédiens, tel que supposé par le dramaturge, car la dédicace au lecteur est absente. Les dédicaces d'INIT3 et d'INIT4, quant à elles, sont quasi identiques. Néanmoins, si on les compare aux versions précédentes, on observera que les mots « force » et « faiblesse » (INIT1 et INIT2) sont remplacés par « infortune » et « malheur ». Il va de soi que ce choix de termes suggère une connotation plutôt négative, mais qui renvoie encore une fois au style classique français⁴. La dédicace d'INIT5 s'adresse pour sa part aux comédiens et au metteur en scène Yvan Canuel. Il faut souligner que les mots « malheur » et « infortune » sont ici remplacés par des indications de jeu. Ces dernières sont fort

¹ « Si les toutes premières épigraphes littéraires semblent avoir pris place sur des pages de titre à la fin du 17^e siècle, c'est surtout au siècle suivant que leur usage s'est répandu. “Ces épigraphes sont devenues fort à la mode depuis quelques années”, écrit l'*Encyclopédie* en 1755 (vol. 5, p. 794). » (Olivier Ritz, « Les épigraphes latines des premiers historiens de la Révolution française 1789-1814 », p. 581).

² G. Genette, *Seuils*, p. 146.

³ *Ibid.* p. 141.

⁴ Pierre Corneille, « Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire », *Théâtre complet*, t. 1, p. 71-72.

Ducharme revisite amplement le style classique français dans *Le Cid maghané*, auquel je reviendrai plus en détail plus tard.

suggestives, « par-dessus la jambe sans se casser la tête comme si ce n'était pas leurs affaires, avec des trous de mémoire de toutes les couleurs ». Ce conseil en forme de didascalie témoigne du ton ironique du dramaturge qui propose au comédien de jouer la pièce avec une supposée indifférence. Cette plaisanterie sert à détendre le comédien afin de l'inciter au détachement nécessaire souhaité par l'auteur. Le rapport qui s'établit entre le dramaturge et les comédiens témoigne de la force de la dédicace qui cherche à fonder une complicité saine.

Nous nous attarderons maintenant sur la dédicace au metteur en scène. Yvan Canuel met en scène les deux premières pièces de Ducharme, *Ines Pérée et Inat Tendu* et *Le Cid maghané* lors du Festival de Sainte-Agathe entre juin et septembre 1968. Comédien et metteur en scène, il s'engage à monter de Réjean Ducharme — un inconnu dans l'univers théâtral québécois jusque-là. On peut déduire qu'après le succès de Gallimard, Ducharme attire les artistes avides de faire un théâtre différent¹. On peut affirmer qu'entre les deux, Ducharme et Canuel, il y a eu une relation d'amitié dont fait foi la dédicace d'INIT5². Faisant partie du mouvement artistique de la Révolution tranquille³, les deux vont marquer

¹ « *Le Cid et Ines...*, montées par Yvan Canuel, « les deux œuvres sont respectivement présentées du 27 juin au 6 août et du 3 août au 1^{er} septembre dans le cadre du Festival de Sainte-Agathe qui venait d'être mis sur pied pour créer un pendant québécois au Festival de Stratford. Ce doublé n'est pas le fruit du hasard, mais s'inscrit dans ce qu'on pourrait appeler "l'effet Gallimard". La publication de *L'Avalée des avalés* dans la prestigieuse maison d'édition cautionne pour une part la décision de Canuel. Mais l'initiative revient à Pauline Julien qui, la première, lui soumet le manuscrit d'*Ines Pérée*, refusée par le Nouveau Monde et le Rideau Vert. » (Lafon, Dominique, « Ducharme dramaturge. Le jeu de la tag » (Pierre-Louis Vaillancourt [dir.], *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 98).

² « Très très bonne pièce en trois « zakes » dont les PERSONNAGES sont : [...] 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 trous 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. » (INIT5).

³ « La plupart des analystes québécois, historiens ou idéologues s'entendent pour dire que la Révolution tranquille (1960-1969) fut avant tout un phénomène d'ordre culturel. » ; « La première conséquence de la Révolution tranquille sur le milieu littéraire semble avoir été la « libération de la parole ». (Liette Audet, « Contenu et réception du roman "féminin" québécois [1960-1969] » dans Richard Giguère, *Réception critique de texte littéraire québécois*, Département d'études françaises, Faculté des arts, Université de Sherbrooke, 1982, p. 113-116).

la scène artistique d'une manière particulière qui provoquera des réactions diverses chez le public du moment¹, sujet auquel je reviendrai dans les chapitres suivants.

Pour revenir au paratexte, remarquons la présence des indications qui guident la lecture du texte. Nous commencerons donc par la liste de noms des personnages dans INIT1 et INIT2 : « Ines Pérée, Inat Tendu, Madame Isalaide, L'Eussiez-Vous-Cru, une infirmière ou Pauline-Émilienne, Mario Escalope, Sœur St-New-York de Russie, Pierre-Pierre Pierre, Aidez-Moi L'Eussiez-Vous-Cru ». Dans INIT1, on trouve les prénoms des personnages mis entre guillemets : Ines Pérée (Ines) ou Isalaide L'Eussiez-Vous-Cru (Madame), tels que l'on va les trouver tout au long du texte. Dans cette même version apparaissent deux autres rôles qui doivent être joués par les personnages d'Escalope et de Pierre — les deux ambulanciers. Il est à supposer que ces deux personnages joueront un double rôle dans la pièce : une idée qui disparaît des versions postérieures, de même que les ambulanciers. La version INIT2 comporte un ajout au crayon juste à côté du nom de Madame Isalaide — *Sisil Schmidt*. S'agirait-il de l'actrice québécoise Gisèle Schmidt ? De même, à côté de Sœur Sainte-New-York de Russie, on trouve l'indication manuscrite *Kim*. Ce nom renvoie indubitablement à la grande comédienne Kim Yaroshevskaya. On sait, en plus, qu'elle va interpréter ce rôle lors de la première de la pièce au festival à Sainte-Agathe. Ce qui est évident est que l'auteur a l'idée très claire quant à la distribution. Cela réitère, s'il en était

¹ « Lors de la création de la pièce en 1968 au Festival de Saint-Agathe, *Ines Pérée et Inat Tendu* avait été jouée pratiquement sans grand luxe de décors, le metteur en scène d'alors Yvan Canuel faisant du texte une lecture plutôt linéaire. Dans la production que la Nouvelle Compagnie Théâtrale gardera à l'affiche jusqu'au 17 décembre, Claude Maher, le metteur en scène, et Michel Demers, le décorateur, se sont montrés beaucoup plus audacieux, sans pour autant parvenir à faire oublier les nombreux os (longueurs, platitudes) dont la pièce est parsemée. Et cela, même en dépit du fait que Réjean Ducharme ait écrit une deuxième version. » *La Presse*, « Ducharme, son génie, ses lubies et ses scories », Martial Dassylva, le 15 novembre 1976, Cahier A. « C'est aussi à Yvan Canuel que l'on doit la création, en juillet 1968, à Sainte-Agathe, de la pièce la plus intemporelle et universelle de Ducharme, *Inès Pérée et Inat Tendu*. » (Danielle Laurin [texte tiré de *L'Emporte-pièces 4*], Théâtre du Nouveau Monde, « Ha ha, une histoire de Réjean Ducharme », 15 nov. — 10 déc. 2011).

besoin, l'objectif premier du texte : la mise en scène. Ainsi, dès le début du texte, le dramaturge s'implique non seulement sur le plan de la création textuelle, mais il suggère également une écriture scénique.

On trouve, dans INIT3 et INIT4, la même liste des personnages, à l'exception des abréviations des noms entre parenthèses. Pour l'INIT5 se rajoutent quelques didascalies qui décrivent les personnages : Inespérée — « Une enfant de vingt ans habillée en banting beauté [...] elle parle avec un accent anglais une fois de temps en temps » ou Inattendu — « Un enfant du même âge habillé en commis [...] ». On peut observer que les noms des deux protagonistes sont lexicalisés : Ines Pérée est devenue Inespérée et Inat Tendu — Inattenu¹. Les adjectifs qui servent des noms des deux protagonistes dévoilent le ton ironique qui invite le lecteur à participer dans le spectacle des mots dès le début de la pièce. Pourtant, ce phénomène n'est propre qu'à la version INIT5. On remarquera la distribution proposée par Ducharme ; pour le rôle d'Inespérée, il imagine *Louise Rinfret*². Tandis que pour le rôle de Pauline-Émilienne, il indique *Margaux Hemmingway*, probablement Margaux Louise Hemmingway³. *Louis de Santis* est pressenti pour le rôle de Mario Escalope⁴, et *Claude Préfontaine* lui, c'est le rôle de Pierre-Pierre que Ducharme lui destinait. D'ailleurs, il a interprété ce personnage lors de la première mise en scène de la pièce. Et pour le rôle d'Aidez-Moi Lussier Voucru, Ducharme indique *Athalie Hood* renvoyant probablement à Natalie Wood⁵.

¹ Fort probablement il s'agit d'une coquille de la part de l'auteur : le « t » doit être remplacé par un « d ».

² Les parenthèses appartiennent au texte original. Louise Rinfret — actrice québécoise connue à partir de 1973-1974.

³ Margaux Louise Hemmingway — actrice et modèle américain très célèbre des années 1970.

⁴ Louis de Santis — acteur québécois et créateur du clown Bim.

⁵ Natalie Wood — actrice américaine en vogue.

Ainsi, le paratexte des dactylogrammes semble essentiel pour comprendre la conception de la pièce dans l'esprit du dramaturge, impliqué dans les moindres détails.

1.4 Fonds André Le Coz et les versions publiées d'*Ines Pérée et Inat Tendu*

En outre les versions textuelles archivées à la BAC, le fonds André Le Coz, intitulé « “Ines Pérée et Inat Tendu” de Réjean Ducharme » conservé aux archives nationales de Québec¹, s'avère une source importante d'informations sur l'ensemble de cette « chose théâtrale ». André Le Coz a photographié la mise en scène de Claude Maher en 1976 au théâtre du Gesù. Cette collection contient des tirages photographiques rassemblés dans une chemise intitulée « Paul Savoie et Louise Gamache », les deux comédiens qui interprètent Inat et Ines. On y trouve également le texte ayant appartenu à Catherine Bégin qui joue le rôle d'Isalaide. On déduit qu'il est question de son texte grâce aux notes jouxtant les répliques. Je propose de nommer cette version d'*Ines Pérée et Inat Tendu* INITB (version de Bégin). À la lecture du texte, on observe certains ajouts à la main. D'évidence, cette variante ressemble à celle du cahier 5, *Inespérée et Inattendu* « *version short and sweet* ». Un dessin détaillé attire l'œil du chercheur. Il précède le texte et représente le visage d'Isalaide. Il est accompagné d'une liste descriptive du maquillage à utiliser et comporte des conseils quant à l'apparence recherchée du personnage. On observe une précision très particulière : « 4) la bouche à Bette Davis en sang de bœuf, mais pire. » Ce détail n'est pas anodin, un fait sur lequel je reviendrai (dans la partie III). Ce texte, indiquant à gauche en haut l'adresse de la Nouvelle Compagnie théâtrale, commence par l'horaire des répétitions et quelques notes

¹ Fonds André Le Coz, « “Ines Pérée et Inat Tendu” de Réjean Ducharme », P964, S2, D24, Bibliothèque et archives nationales de Québec, BAnQ.

manuscrites indiquant des rendez-vous. Sur l'une de ces premières pages, on trouve le nom de Catherine Bégin écrit à la main. Tous les noms des acteurs que Ducharme mentionne dès le cahier 5 figurent également dans cette version, mais ici ils sont barrés manuellement¹.

Il existe également deux autres variantes de la pièce, les deux publiées. En mars 1968, le magazine *Châtelaine* promulgue le deuxième acte en entier de la pièce intitulée *Ines Pérée et Inat Tendu sur la terre* à la suite d'un bref texte d'introduction d'Hermine Beauregard, « J'ai rencontré Réjean Ducharme »². La pièce est présentée avec le sous-titre « Le décor et les personnages d'une "très très bonne pièce" »³. Le texte est accompagné par une illustration, qui semble de Jacques Delisle⁴, représentant deux figures : une femme et un homme dont l'image semble leur reflet dans des miroirs. Deux dessins complètement contraires à ceux proposés dans INIT2, ils donnent l'impression de vouloir représenter la pièce comme une histoire d'amour. Ines et Inat font semblant d'être issus du monde du spectacle : sous des projecteurs, les deux figures sont en train d'exécuter une danse séductrice. En outre ces images, le texte est accompagné par réclames publicitaires exclusivement destinées à un public féminin. Le sujet du paratexte sera traité en détail dans la partie III. Cette première publication représente la pièce dans un état que je propose nommer INITC (version *Châtelaine*) et qui sera placée chronologiquement à côté d'INIT1 et d'INIT2. Cependant, cette analyse sera traitée en détail dans le dernier chapitre de ce travail.

¹ Les modifications apportées à main seront analysées en détail ultérieurement dans l'analyse des versions.

² Beauregard, Hermine, « J'ai rencontré Réjean Ducharme », *Châtelaine*, mars 1968, p. 23.

³ Le deuxième acte est reproduit en entier, 13 scènes, p. 23, pp. 56-64.

⁴ De Jacques Delisle, illustrateur pour les magazines Maclean, *Châtelaine* et *Perspective* dans les années 1960-19670. <https://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/2019-11-18/illustrateur-de-desirs#>

Enfin, la dernière version, la seule, si on en croit l'historiographie du théâtre québécois, édition publiée de la pièce que nous nommerons INITL (version Leméac/Parti pris). La version publiée dans la maison d'édition montréalaise Leméac/Parti pris en 1976 est composée de trois actes et compte 119 pages : premier acte — p. 9-59, deuxième acte — p. 63-89 et troisième acte — p. 93-119. L'ouvrage commence par une introduction d'Alain Pontaut, « Pour une place sur la terre ». Le titre de cette introduction renvoie évidemment au titre de la pièce publiée dans *Châtelaine*. Au verso de cette page, on trouve une brève explication indiquant les raisons de l'édition, ainsi que d'informations sur la mise en scène et une liste des comédiens. On déduit que cette édition est prévue à l'occasion de la représentation d'*Ines Pérée et Inat Tendu* au Théâtre du Gesù, le 20 octobre 1976¹. À la page 3 se trouve une courte introduction de l'auteur, « très très bonne pièce en trois “zakes” dont les personnages sont [...] » suivie par de brèves descriptions physiques de chaque personnage. Les éditeurs ont également inclus la dédicace aux comédiens et à Yvan Canuel — la même que l'on trouve dans INIT5².

Après cette brève description de toutes les variantes qui compose le dossier textuel d'*Ines Pérée et Inat Tendu*, je peux constater que chaque variante est unique, conçue en vue d'être montée. Les adresses postales attestent des années de réécriture de cette « chose pour le théâtre » durant des années. Pour rendre sa pièce publique, Ducharme cherche l'approbation de ses amis et collègues, qui semblent l'avoir soutenu tout au long du voyage

¹ Réjean Ducharme, *Ines Pérée et Inat Tendu*, p. 2

² « 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 trous 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. » (*Ibid.*, p. 5)

appelé *Ines Pérée et Inat Tendu*. Un voyage qui débutera à l'été de 1968 avec l'aide du comédien et metteur en scène Yvan Canuel.

CHAPITRE 2 : L'OBJET THÉÂTRAL SUR SCÈNE

2.1 L'éveil de la scène théâtrale québécoise : 1966-1968

Comme on a déjà remarqué, Réjean Ducharme confie son texte à ses amis, en vue de rendre sa pièce publique. Et ce chemin n'a pas été facile. Rappelons, Jacques Languirand est le premier qui s'apprête à présenter la pièce, dirigée par Yvan Canuel, lors de l'inauguration du centre culturel du Vieux-Montréal, prévue pour le mois de février 1968¹. Toutefois, ce centre ne sera pas inauguré et le projet sera suspendu². Découragé par les échecs successifs, Ducharme refuse de continuer à lutter pour assurer une mise en scène de son texte³. Si ce n'était de l'insistance de Canuel, enthousiaste à l'idée de monter *Ines Pérée et Inat Tendu* lors du festival qu'il dirigera en 1968, le projet serait tombé dans l'oubli. Ducharme, ragailardi par la proposition du metteur en scène, lui offre une autre pièce de plus pour ce festival, *Le Cid maghané*.

1968, année de « tous les coups de force symboliques »⁴, est prolifique non seulement pour l'œuvre dramatique de Ducharme, mais aussi pour la scène québécoise. Attardons-nous quelque peu sur cette période, afin de comprendre pourquoi elle se veut significative pour la société changeante. Pour ce faire, je me propose de jeter un coup d'œil

¹ E. Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme, Romans*, p. 75.

² « Décembre [1967]. Faillite du centre culturel du Vieux-Montréal où devait être créée sa pièce, *Ines Pérée et Inat Tendu*. » (*Ibid.*, p. 80).

³ *Ibid.*, p. 80

⁴ David Gilbert, *et coll.*, *Le théâtre contemporain au Québec de 1945-2015*, Université de Montréal, 2020, p. 142.

aux pièces mises en scène entre 1966 et 1968 afin de mieux situer les deux pièces de Ducharme et leur pertinence dans le milieu théâtral.

Entre 1966 et 1967 sont mis en scène plusieurs auteurs contemporains québécois¹ qui trouvent leur place parmi un répertoire des dramaturges mondialement très présents dans les théâtres montréalais². Il est important de souligner que dans les années 1960 plusieurs compagnies théâtrales voient le jour, en proposant un répertoire renouvelé. Ainsi, en 1964 est fondée La Nouvelle Compagnie théâtrale (NCT) qui destine ses premières présentations aux étudiants³. Quelques années plus tard, le Centre du Théâtre d’Aujourd’hui voit le jour, avec la collaboration des artistes du Théâtre des Apprentis-Sorciers, du mime Michel Poletti et du Mouvement contemporain d’André Brassard, qui pratique un répertoire national⁴. Remarquons que ce centre réunit des comédiens et des metteurs en scène qui convoitent de dépasser le canon théâtral, voire le défier. Par canon,

¹ Jacques Lorain (*En rire... et en couleurs !*), Françoise Loranger (*Encore 5 minutes*), Georges Michel (*La promenade du dimanche*), Jean-Louis Roux (*Bois-brûlés ; On n’a pas tué Joe Hill*), Jacques Ferron (*Les grands soleils*)

² Shakespeare (*La mégère approvoisée*), Musset (*Les caprices de Marianne*), Molière (*Les Femmes savantes*), Sartre (*La P... respectueuse ; Huis clos*), Camus (*Le malentendu*), Lorca (*Les amours de Don Pelimplin*), Valentin Kataïev (*Je veux voir Mioussov !*), Labiche (*La poudre aux yeux*), Ionesco (*Le rhinocéros*), Tchekhov (*La mouette*), Sophocle (*Philoctète*), Maeterlinck (*L’oiseau bleu*), Racine (*Bérénice*), Claudel (*Partage de midi*)

³« Fondée en 1964 par Gilles Pelletier, Françoise Graton et Georges Groulx, la Nouvelle Compagnie Théâtrale (NCT) produit au Gesù un répertoire similaire à celui du TNM, mais elle cible le public scolaire [...] », David Gilbert, *et coll., Le théâtre contemporain au Québec de 1945-2015*, Université de Montréal, 2020, p. 115.

« Deux jeunes comédiens, Gilles Pelletier et Françoise Graton, font appel à un troisième comédien, Georges Groulx, pour monter *Iphigénie* de Racine. Le 29 février 1964, pour la première fois au Québec, une pièce de théâtre professionnelle est présentée devant un public exclusivement étudiant. C’est la naissance d’une “Nouvelle Compagnie théâtrale” (NCT) qui a pour mission de présenter au public étudiant les chefs-d’œuvre de la dramaturgie universelle. » <https://www.denise-pelletier.qc.ca/a-propos/>

⁴ « Passant outre à leur ancien litige, les groupes de Sabourin et de Mathieu se rapprochent en 1968 pour partager la modeste salle de Théâtre des Apprentis-Sorciers avec le mime Michel Poletti et le Mouvement contemporain d’André Brassard. Ce qui devient le Centre du Théâtre d’Aujourd’hui n’adopte toutefois qu’avec d’autres membres, en 1969, l’orientation actuelle exclusivement centrée sur les pièces dramatiques nationales, “sous l’influence de Pierre Collin, Jacques Desnoyers et plusieurs autres” (Bélair, 1973 : 91) » (David Gilbert, *et coll., Le théâtre contemporain au Québec de 1945-2015*, Université de Montréal, 2020, p. 128).

nous entendons les dramaturges classiques, notamment anglais, français, espagnols et russes. Par exemple, la troupe des Apprentis-Sorciers, née en 1955, adapte sur scène des pièces expérimentales et différentes, en visant un public plus ouvert vers la modernité. À ce courant se joignent d'autres théâtres dits de « poche », comme le Théâtre de Quat'sous et le Théâtre de Dix-Heures¹ également fondés à l'époque. Les années 1960 sont marquées par la quête d'un théâtre « autre », un théâtre dont les pièces parlent au public de jeune esprit². La voix québécoise veut se faire entendre et se voir reflétée à tout prix via l'art. Et comme Claude Jasmin le confirme dans le programme du festival à Sainte-Agathe, « Le théâtre de sédition va naître au Québec. Il s'en vient. Et nos élites vont grincer. »³ On observe qu'en 1968, les artistes préparent un grand événement contre le « théâtre établi » et la « culture universelle », en contestant l'idée du théâtre conçu exclusivement en vue de passer à la postérité :

Il ne s'agit pas de refaire l'ouvrage des Artaud, des Brecht, des Beckett [...] il s'agit, tous ensemble, de nous mériter un art dramatique vivant qui saurait nous identifier,

¹« Adoptant à cet égard un ton plus acerbe, la critique manifeste même parfois de l'impatience envers les jeunes compagnies (Les Apprentis-Sorciers, le Théâtre de Dix Heures) qui s'osent s'aventurer du côté des dramaturgies défiant les conventions classiques ou réalistes (Beckett, Ionesco, Genet). », *Ibid*, p. 69.

« La troupe Les Apprentis-Sorciers fonde ce qui est considéré comme le premier théâtre de poche au Québec. Jouant dans des salles exigües (environ 50 places), cette troupe se permet des audaces et des essais dramatiques difficiles à réaliser dans des salles plus spacieuses. En 1955, le théâtre Anjou risquera un premier Ionesco avec « La Leçon ». En quelques années, d'autres théâtres de poche verront le jour un peu partout au Québec, tels que le Théâtre de Quat'sous de Paul Buissonneau et le Théâtre de Dix-Heures de Jacques Languirand. Deux écrivains s'associent aux théâtres de poche, soit Marcel Dubé et Jacques Languirand. Le public du théâtre de poche est différent de celui des grandes salles. Plus ouverts, tournés vers le modernisme, les spectateurs s'attendent à voir un théâtre nouveau genre, expérimental, marqué par une plus grande liberté de texte, d'idées et de mise en scène. »

<https://www.bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/20013.html>

² « Selon un séminariste des années 1959 à 1965, l'histoire est une matière extrêmement importante au Séminaire, non seulement pour la matière elle, même, mais aussi pour son étude par le biais des textes antiques grecs et latins, de même que la littérature française. Ainsi, l'étude des auteurs classiques tels Molière, Racine, Corneille, donne accès à l'histoire de France, « surtout celle du XVII^e siècle ». On y étudie aussi l'histoire de la musique et des religions. En histoire nationale, « l'historien le plus éminent et sur lequel on se basait, c'était Lionel Groulx » (Entrevue du 27 septembre 2000 avec Pierre Chartrand. Bouvier, Félix, *Op. cit.*, p. 187, dans Bouvier, F. (2004). L'enseignement classique au Canada français : ses programmes, son évolution et son nationalisme au XX^e siècle. *Bulletin d'histoire politique*, 12 (3), p. 194).

³ Claude Jasmin, « Théâtre de pamphlet, à message et à thèse : Pfouah ! », dans Fonds Théâtre de la Sablière, UQAM.

partant nous faire vraiment participer aux joies et aux malheurs qui nous animent...
ICI ET MAINTENANT.

Le temps qui passe, ne craignons rien, saura bien juger ce qui méritera de passer, ou non, dans la fameuse postérité du fameux théâtre universel. « L'art, a écrit Malraux, est un approfondissement génial d'un présent et non toujours une promesse d'un avenir, ou de futur. »¹

Claude Jasmin n'hésite pas à inviter le théâtre québécois à se débarrasser d'un répertoire « facile et archaïsant »². Or, cette recherche de renouvellement du répertoire avait déjà commencé quelques années auparavant. Le Théâtre du Nouveau Monde (TNM) concède une place aux jeunes comédiens, des élèves de troisième de l'École nationale de théâtre³, en réaffirmant son appui à une relecture dramaturgique nouvelle. En plus, une autre organisation voit le jour — le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD) qui regroupe plusieurs artistes motivés par le désir de pousser plus avant le théâtre québécois⁴. Une époque embarquée dans une quête du national, libre d'attachements religieux ou de valeurs imposées d'ailleurs, elle est conçue par une nouvelle génération — les *boomers*⁵. À la

¹ *Ibid.*

² « Et si on prépare les jeunes à un théâtre important en faisant les affiches avec “Philoctète”, “Deux Molière” et “La mouette”, ou autre répertoire facile et archaïsant, on fait gravement fausse route. » (*Ibid.*)

³ « En 1963, l'École nationale de théâtre met sur pied une troupe, formée des élèves de troisième année, c'est dire renouvelable chaque année, pour présenter en français à travers le Canada des œuvres du répertoire, à scénographie minimaliste, dans lesquelles ils déploient les savoir-faire acquis au cours de leur formation. Des comédiens devenus célèbres y ont fait leurs premières armes, parmi lesquels Louisette Dussault, Sophie Clément, Nicole Leblanc, Robert Gravel, Paul Savoie et Pierre Curzi. Cette tournée pancanadienne, sous l'égide successive du Manitoba Theatre Center et du Canadian Players, est présentée essentiellement dans les écoles, les universités et les théâtres en région. Elle débute en lion à l'été 1966 avec *Le mariage forcé* de Molière. Mais après trois années d'existence, pour en assurer la survie, le TNM rallie la troupe à son enseigne. Jean-Louis Roux déclare « vouloir s'attacher une jeune compagnie qui constituerait pour lui “une perpétuelle fontaine de jouvence”. » En 1969, Jean-Pierre Ronfard, récemment nommé au poste de secrétaire général, en prend la direction artistique, assumée jusque-là par le comédien Gaétan Labrèche, et met le cap sur la création collective, en pleine effervescence. Le changement est radical et indispose subventionneurs et public ; une formule d'alternance est aussitôt développée pour offrir le choix entre un classique et une création. Après 10 ans d'existence, le TNM intègre les spectacles de la troupe à sa programmation [...] » <https://tnm.qc.ca/traces?histoire=les-jeunes-comediens-du-tnm>

⁴ « La fondation en 1965 du Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD) par un groupe d'auteurs (Jacques Duchasne, Roger Dumas, Robert Gauthier, Robert Gurik, Jean Morin et Denys Saint-Denis) joue un rôle clé dans la promotion de la dramaturgie québécoise. » (Gilbert David, *et coll.*, *Le théâtre contemporain au Québec de 1945-2015*, p. 127).

⁵ *Ibid.*, p. 119-120.

recherche du changement, la face du théâtre s'adapte à ce nouveau besoin : des théâtres itinérants apparaissent dans les parcs de Montréal et de petites salles accueillent des pièces québécoises contemporaines. Un spectacle extravagant est créé, *L'Osstidcho*, par Robert Charlebois, Yvon Deschamps, Louise Forestier et Mouffe, dont le consultant est Paul Buissonneau¹. La vedette de *L'Osstidcho* est Robert Charlebois² qui présente *Lindberg* sur scène, dont la musique deviendra un hymne du Québec, selon Guy Latraverse³. Ce dernier s'occupera de la production du spectacle⁴. Le show passera d'une improvisation à un spectacle défini, composé par les chansons de Charlebois, un monologue de Deschamps⁵ et des sketches d'autres artistes. *L'Osstidcho*, devenu un happening culturel, offrira un nouveau champ d'exploration pour les artistes.

Dans ce cadre qui explore l'art dramatique, on trouve Réjean Ducharme et ses deux pièces, *Le Cid maghané* et *Ines Pérée et Inat Tendu*. Examinons désormais de plus près les espaces théâtraux et leur répertoire, afin de pouvoir mieux situer la première d'*Ines Pérée et Inat Tendu* dans son contexte historique. Entre 1966 et 1967, le Théâtre du Rideau vert offre au public un grand éventail dramatique : de Calderon de la Barca, en passant par Labiche, Lorca, Sartre, Pirandello, Camus, sans oublier les contemporains québécois tels que Jacques Lorain, Françoise Loranger, Marie-Claire Blais ou Françoise Sagan. Le TNM

¹ Acteur, chanteur et metteur en scène, Buissonneau fera partie de la création du spectacle *L'Osstidcho*. Dans Guy Latraverse, et Daniel Lemay, *Guy Latraverse, 50 ans de showbiz québécois*, Montréal, Éditions La Presse, 2013, p. 83-85.

David, Gilbert, *et al.*, *Op. cit.*, p. 119-120.

² Chanteur et compositeur, il se fera connaître sur la scène musicale à partir de 1965. La chanson *Lindberg*, écrite par Claude Péloquin, est présentée lors du spectacle de *L'Osstidcho* et lui apportera son vrai succès sur la scène québécoise. Il est l'ami de Réjean Ducharme et ce dernier, à partir des années 1970, écrira plusieurs des paroles de ses chansons. <http://www.robertcharlebois.com/biographie/>

³ Guy Latraverse, *Op. cit.*, p. 87.

⁴ *Ibid.*, p. 83-90.

⁵ Humoriste québécois, Deschamps va fonder le Théâtre de Quat'Sous en 1963 avec Paul Buissonneau. <https://ville.montreal.qc.ca/ordre/yvon-deschamps>

propose un répertoire similaire où des auteurs classiques universels sont mis en scène aux côtés de dramaturges québécois¹. La NCT, elle joue sur les valeurs sûres, à savoir les classiques, et ne propose que cinq mises en scène entre 1966 et 1967, parmi lesquels Shakespeare, Musset, Molière, Tchekhov et Sophocle. En 1968, elle rajoute deux auteurs québécois : Normand de Bellefeuille et Marcel Dubé. Le Théâtre de Quat'Sous donne quelques représentations de dramaturges anglophones². La même année, ils accueillent le Grand Cirque ordinaire s'adressant à un plus large public. Le tout nouveau CEAD offre aussi en 1968 une liste d'auteurs plutôt avant-gardistes : Jean Variot, Philippe Adrien, Michel Ghelderode, Lodewijk de Boer, provenant du Québec, de Belgique, de France ou des Pays-Bas. On trouve également de Fernando Arrabal au Théâtre des Apprentis-sorciers proposé par Pierre Collin. Ainsi, le public du moment est exposé à une grande variété dramatique qui fait une place de plus en plus conséquente aux œuvres dramatiques québécoises.

Je m'attarderai sur certaines pièces et dramaturges que l'on peut mettre en relation à Ducharme et aux sujets qui s'approchent de ceux dans ses deux premières pièces. Cependant, je ne prétends pas parcourir le répertoire québécois de l'époque. En considérant qu'une pièce ne peut plus être estimée à partir de son texte publié, il serait difficile de prétendre présenter une gamme fière de tous les spectacles joués à l'époque, sans proposer une étude exhaustive de chacun dans tous ses états. Une analyse d'une telle ampleur

¹ Au TNM : Anne Hébert, Paul Claudel, Jean-Louis Roux, Ionesco, George Bernard Shaw, Racine, Brecht, Jacques Ferron, 1968 : Shakespeare, John Osborne, Guy Dufresne, Beckett, Edward Albee, Pirandello, Aristophane.

(<https://rappels.ca/fr/recherche?titre=&production=Th%C3%A9%C3%A2tre+du+Nouveau+Monde&personnes=&auteur=&metteur=&interprete=&personnage=&autres=&lieu=&ville=&pays=&festival=&diffusion%5Bmin%5D=&diffusion%5Bmax%5D=&saison=1967&fonction=0>)

² Théâtre de Quat'Sous : Ann Jellicoe, Murray Schisgal, Schelagh Delaney (*Ibid.*)

pourtant est inconcevable dans le cadre d'une seule thèse, mais se voit certainement essentielle pour de futures recherches visant à poursuivre l'historiographie de la dramaturgie québécoise. Cependant, dans cette partie de mon analyse, je voudrais proposer un bref survol sur les sujets traités dans les pièces jouées sur scène entre 1966 et 1968.

Pour commencer, j'aimerais mentionner le rôle des femmes dramaturges qui s'avère chaque fois de plus important pour la scène québécoise¹. Des pièces de Françoise Loranger, Anne Hébert ou Marie-Claire Blais voient le jour entre 1966 et 1968, et côtoient des œuvres de dramaturges expérimentés, et d'autres néophytes, cherchant des sujets proches du public². La jeune dramaturge à l'époque, Marie-Claire Blais, mérite une attention spéciale. Devenue amie épistolaire de Ducharme, à partir de 1967, elle sera sa confidente littéraire pour qui il n'éprouve que de l'admiration³. Ils échangeront des commentaires et des dédicaces l'un à l'autre pendant des années⁴. Le rôle de Blais dans la vie de Ducharme s'avère probablement plus grand que ce que l'on s'imagine, car elle deviendra un exemple encourageant à suivre. Sa première pièce *L'Exécution* est publiée dans la collection « Le théâtre du jour » en avril 1968⁵. Elle traite d'un assassinat dans un collège privé commis

¹ « À compter des milieux des années 1960, avec *Le temps sauvage* d'Anne Hébert au TNM (1966), *Encore cinq minutes* de Françoise Loranger au Rideau vert (1967) et *Les girls* de Clémence DesRochers (Le patriote à Clémence, 1969), la dramaturgie des femmes se développe. » (G. David *et al.*, *Op. cit.*, p. 156).

² *En rire... et en couleurs !* de Jacques Lorain ; *Encore 5 minutes* de Françoise Loranger ; *La promenade du dimanche* de Georges Michel ; *Bois-brûlés* et *On n'a pas tué Joe Hill* de Jean-Louis Roux ; *les grands soleils* de Jacques Ferron ; *Salomon* de Normand de Bellefeuille ; *Un simple soldat* et *Bilan* de Marcel Dubé ; *Vive l'empereur* de Jean Morin ; *Babababellllll* de Raoul Duguay ; *En pièces détachées* et *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay ; *les traitants* de Guy Dufresne.

³ E. Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme, Romans*, p. 71-75.

⁴ La dédicace de *L'Océantume* est adressée à Marie-Claire Blais et celle de *Manuscrits de Pauline Archange* à Réjean Ducharme, Martine-Emmanuelle Lapointe, « L'œuvre de Marie-Claire Blais et le canon littéraire de la Révolution tranquille » (dans Daniel Letendre et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Lectures de Marie-Claire Blais*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2019, p. 69).

⁵ « Tandis que Jacques Hébert lançait, mercredi, *L'Exécution* de Marie-Claire Blais dans la collection « Le théâtre du jour », Le Rideau vert continue les représentations de la pièce au Stella. » (Basile, Jean, « Faut-il exécuter Marie-Claire Blais ? » (*Le Devoir*, le 6 avril 1968, p. 13.; Le 15 mars 1968, la première a eu lieu au Théâtre du Rideau Vert mise en scène par Yvette Brind'Amour).

par des étudiants. Inspirée par un cas réel, la jeune dramaturge n'hésite pas à explorer les traits obscurs de l'âme humaine, telle qu'elle l'a déjà démontré dès ses premiers romans¹. Curieusement, les antihéros d'*Ines Pérée et Inat Tendu*, convertis en assassins dans les deux premières versions textuelles, font penser à certains personnages de *L'Exécution*. On peut déduire qu'entre les deux dramaturges, il y a eu une volonté de mettre en scène tout ce qui a été considéré auparavant comme bizarre, marginal, affreux ou étrange. Et on constatera que ce type d'exploit de personnages devient très courant à l'époque qui cherche à se débarrasser du poids religieux et moralisateur du passé. Les héros classiques tragiques, tels que connus dès le théâtre grec, seront déplacés par des antihéros de la vie quotidienne : femmes de foyer, jeunes révoltés, homosexuels, Métis ou peuples des Premières Nations occuperont le plateau. L'image du héros traditionnel est complètement renversée et donne une voix à la société québécoise moderne. Dans ce cadre, il faut mentionner *Les grands soleils* de Jacques Ferron, les *Bois-brûlés* de Jean-Louis Roux et *Terre d'aube* de Jean Paul Pinsonneault qui traite les relations entre les descendants européens et les peuples autochtones. Des sujets abordant la présence et l'importance des « Premières Nations » qui ont lutté contre le pouvoir anglais dévoilent le besoin de rappeler le passé épineux, mais glorieux des francophones canadiens. D'autre part, des pièces sont dédiées aux problèmes des journaliers montréalais, telle qu'*En pièces détachées* de Michel Tremblay, où le jodel s'empare peu à peu de la grande scène. En même temps, il faut souligner que Tremblay travaille sur la réécriture de *Lysistrata* d'Aristophane, une pièce qui invite le public à une parodie comique dont le sujet aborde la grève sexuelle des femmes contre la guerre. Provocateur et innovateur, ce dramaturge offre une révision des valeurs anciennes qui

¹ Parmi ses premiers romans, on trouve : *La Belle Bête*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1959 ; *Une saison dans la vie* d'Emmanuel, Montréal, les Éditions du Jour, coll. les romanciers du jour, 1965.

pourtant gèrent toujours la société — le sexe et la violence sont toujours d’actualité. Dans la même lignée, on doit certainement mentionner *Les Belles-sœurs* qui reprennent la problématique du quotidien qui ennuie la femme et la pousse à se révolter contre les dogmes sociaux. Bien que devenu un classique québécois, cette pièce n’a pas été bien acceptée jusqu’à ce que le Théâtre du Rideau Vert l’accueille, après la lecture publique de celle-ci au CEAD en mars 1968¹. Le grand public ne se sentait pas encore prêt à accueillir des pièces déconcertantes qui exposaient la réalité de la classe ouvrière québécoise.

En revenant aux deux pièces de Ducharme, je suggère de nous attarder un peu plus sur *Le Cid maghané*. Dans cette pièce, le dramaturge propose une adaptation libre du *Cid* de Corneille, situant l’histoire au Québec des années 1960. Les personnages qu’il explore ne sont plus des héros tragiques, simplement inspirés de la vie quotidienne. Sous la forme d’une comédie burlesque, cette œuvre reprend les référents classiques pour les déplacer complètement hors contexte, en rabaisant les sujets nobiliaires au niveau de la classe ouvrière moderne. L’idée de déstabiliser et d’interroger l’ancien « régime » en valorisant la modernité n’est pas exclusive à Ducharme. Le 18 janvier 1968, *Hamlet, prince du Québec* de Robert Gurik, sera jouée sur le bateau-théâtre L’Escale². Une pièce qui critique ouvertement l’histoire politique et la situation actuelle de Québec se servira des masques

¹ « Le parcours des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay, en lecture publique le 4 mars 1968 avant d’être programmée comme production d’avant-saison du Rideau vert de la même année, après deux ans de refus partout, est le plus célèbre cas de la pression productive du CEAD. » (G. David *et coll.*, *Op.cit.*, p. 127-128). « Dès la lecture, fortement médiatisée, des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay, le 4 mars 1968, les réactions sont immédiates. Pour Jean-Claude Germain, “le ton du nouveau théâtre est trouvé” (*PJ*, 10.03.1968 : 46), ce qui est confirmé lors de la création au Rideau vert en août la même année : “[...] c’est l’acte de naissance du théâtre québécois” (Germain, *PJ*, 08.09.1968 : 75) » (*Ibid.*, p. 154) ; Le 28 août 1968, la première a eu lieu au Théâtre du Rideau Vert mise en scène par André Brassard.

² « Le 17 janvier 1968 a lieu la création d’*Hamlet, prince du Québec* de Robert Gurik, dans la mise en scène de Roland Laroche [...] Véritable brûlot politique qui oppose fédéralistes et indépendantistes, l’hypertexte distribue dans les principaux rôles de la tragédie shakespearienne les masques de politiciens actifs sur la scène provinciale et fédérale [...] » (*Ibid.*, p. 142).

pour représenter des politiciens reconnaissables engagés dans la trame shakespearienne. L'indépendance du Québec se voit au premier plan, en ridiculisant tout ce qui s'avère en relation avec la couronne britannique et avec ceux qui appuient une politique à sa faveur. Il n'est donc pas surprenant que deux œuvres d'un tel registre occupent la scène québécoise dans une période de transition décisive pour l'avenir du Québec qui fixe le regard vers un meilleur sort¹. Ces deux spectacles bouleversent l'auditoire par leur approche directe et provocatrice. Pourtant, le *Cid* de Ducharme a reçu des opinions diverses², tandis qu'un *Hamlet* a rapidement touché l'esprit nationaliste³. Les deux dramaturges, en se servant de classiques (Corneille et Shakespeare), insufflent un poids à leurs ouvrages, en invitant les spectateurs à des réécritures bouleversant l'œuvre de deux grands dramaturges. Dans les deux cas, cependant, l'intention des auteurs ne remet pas en question le texte premier. Il s'agit plutôt de s'en servir, comme un matériau reconnaissable, afin d'aborder des sujets épineux concernant le Québec : son histoire et son avenir.

Voici dans quel contexte on trouve *Ines Pérée et Inat Tendu* mise en scène consécutivement avec *Le Cid maghané*, par Yvan Canuel. 1968 marquera le début de

¹ « Radicalisation de la satire et appropriation parodique : [...] Tous deux créés en 1968, *Le Cid maghané* de Réjean Ducharme et *Hamlet, prince du Québec* de Robert Gurik demeurent les meilleurs exemples de cette pratique. » (*Ibid.*, p. 160).

² Martial Dassylva, « Quand on "maghane" tout sauf le Cid », *La Presse*, le 2 juillet 1968, p. 10 ; Anonyme, « Roger Garand de Tit-coq au Cid maghané », *La Patrie*, le 7 juillet 1968, p. 26 ; « Le Festival Ste-Agathe », *L'Avenir du Nord*, le 13 juin 1968, p. 5 ; Anonyme, « Radio-Canada enregistre une autre émission au Centre culturel », *Le Nouvelliste*, le 18 octobre 1968, p. 3 ; Corriveau, Martine, « Yvan Canuel et la folie du Cid « maghané » par Réjean Ducharme, *Le Soleil*, 19 février 1977, p. D-2.

³ « Robert Gurik : un nom à retenir chez la jeune dramaturgie québécoise. Auteur du roman *Spirales*, de la pièce de théâtre *Le Pendu*, on vient de monter au théâtre de l'Escale au quai McGill, une autre de ses pièces qui met en scène certains hommes politiques canadiens et québécois [...] On peut demeurer impassible devant l'œuvre de Gurik, surtout à la suite des événements politiques qui tourmentent notre pays depuis la montée fulgurante du nationalisme québécois : soit qu'on en rit bien fort, soit qu'on soit choqué par l'esprit satirique et caricatural qui règne dans cette pièce de théâtre. On retrouve des scènes sublimes et pleines de vérité [...] Gurik ou d'autres jeunes auteurs québécois devraient sans doute continuer cet effort de sensibilisation politique qui permettra un jour à notre population de se rendre compte de la précarité de notre statut national. [...] » (Anonyme, « Hamlet, prince du Québec, la politique sur les planches », *L'écho de Louiseville*, le 28 avril 1968, p. 20).

Ducharme comme dramaturge, qui adaptera sa pièce à son époque en la modifiant à plusieurs reprises afin qu'elle demeure actuelle au moment de sa représentation scénique.

2.2 La mémoire de la mise en scène

Au sein de tous les arts spectaculaires, le théâtre n'est-il pas celui où la langue, accrochée à la présence réelle de l'interprète, portée par le son et le geste dans un espace à trois dimensions, peut se déchaîner, se libérer des règles coutumières, s'en imposer et en imposer d'autres, s'octroyer une nouvelle grammaire, un vocabulaire jusque-là inouï, un autre rythme, un autre souffle ?¹

La langue au théâtre, tel que Ronfard le souligne, a toujours besoin du support du comédien. Or, pour pouvoir s'approcher de cette langue et la comprendre, le texte n'est plus suffisant, il est nécessaire de l'entendre interpréter sur scène. Dans la quête de cette approche, je proposerai une analyse afin d'explorer le rôle des praticiens qui ont créé cette « chose pour le théâtre » pendant des années. La « présence réelle de l'interprète » sera étudiée grâce aux entrevues que j'ai eu l'honneur de réaliser avec des metteurs en scène et des comédiens de chacune des cinq mises en scène du spectacle *Ines Pérée et Inat Tendu*.

Le 10 mars 2012, Catherine Larochelle et Steve Gagnon s'apprêtent à jouer pour la dernière fois les rôles d'Ines et d'Inat sous la direction de Frédéric Dubois. C'est aussi la dernière fois que le spectateur québécois aura la chance de jouir de ce spectacle². Le 3 août

¹ Robert Lévesque, *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard, suivi de La leçon de musique*, Liber, Montréal, 1993, p. 11.

² « [...] levons notre chapeau à Frédéric Dubois qui a su diriger cette belle pagaille avec autant de doigté. Bien que la totalité de la distribution soit magnifique, il est nécessaire de mentionner à quel point Catherine Larochelle, Steve Gagnon et France LaRochelle sont fabuleux. Rarement a-t-on vu des acteurs aussi physiques, investis, drôles, sensibles, capables de rendre intelligible un langage aussi particulier et

1968, Lucille Papineau et François Tassé donnent voix à Ines et à Inat pour la première fois, le début d'un long trajet à parcourir vient d'être entrepris. Dès le montage de Canuel jusqu'à celui de Dubois, les personnages d'*Ines Pérée et Inat Tendu* se sont métamorphosés constamment. De différents décors, éclairages et scénographies les accompagnent tout au long de ce spectacle qui renaît chaque fois sous les lumières du plateau.

Cette « chose pour le théâtre » sera mise en scène dès 1968, basée sur deux variantes officielles du texte proposées par Ducharme. La première est celle qui correspond aux versions INIT1 et INIT2 et dont le 2^e acte est publié dans *Châtelaine* en mars 1968. Cette version ne sera jouée qu'au festival de Sainte-Agathe en août la même année. À la suite, Ducharme continue à modifier le texte et son contexte. En vue de la mise en scène de Maher en 1976, il décidera de publier le texte intégral dont tous les metteurs en scène vont se servir jusqu'à 2012. Ainsi, le texte publié deux fois, en vue de ses présentations scéniques, s'avère marqué de grandes différences en proposant deux versions bien distinctes. Non seulement le destin des personnages et le déroulement de la diégèse changent, mais aussi le contexte et les référents de l'époque, modifiés par le dramaturge et par les metteurs en scène. *Ines Pérée et Inat Tendu* évoluera progressivement jusqu'à 1976 sous la main de Ducharme et sous la relecture que chaque praticien en apportera. Or, ce sont précisément ces derniers qui parleront de leurs impressions à propos des mises en scène telles qu'elles demeurent dans leurs souvenirs.

Ainsi, je me suis lancée dans l'entreprise d'interviewer les metteurs en scène et les comédiens. Or, le texte qu'ils ont eu entre les mains est devenu l'un des points de départ

bouillonnant de cette envie de tout casser et de se faire aimer. », Samuel Larochelle, « Ines Pérée et Inat Tendu au Théâtre d'Aujourd'hui : la révolte gronde et subjugue ! », Sage Gamin, le 24 février 2012.

sur lequel j'aimerais centrer mon attention. Assez souvent défini comme « déjantée » et difficile à monter, *Ines Pérée et Inat Tendu* a laissé de vifs souvenirs chez ceux qui ont eu la chance d'entrer en contact. J'ai eu l'extraordinaire privilège de pouvoir en discuter avec Sophie Clément, Claude Maher, Francine Vernac, Marc Grégoire, Lorraine Pintal, Évelyne Rompré, Frédéric Dubois et Catherine Larochelle. Leur témoignage unique constitue une partie essentielle de la recherche de leur perception du texte, des personnages et de la réaction du public. Chaque entrevue a pour but d'exposer le point de vue de la personne participante dont la réponse a été estimée essentielle dans l'étude prévue. Les questions proposées demeurent les mêmes pour tous les participants, sous la forme des entrevues semi-directives. Pourtant, ce type d'entrevue n'est ni rigide ni restreinte à des réponses suivies linéairement, mais proche d'une conversation autour et alentour des questions proposées. Ces sujets sont abordés et adaptés à chaque participant au vu de son rôle dans la mise en scène. En commençant par l'adaptation du texte, le choix de comédiens, de décor, de costumes et de scénographies spécifiques, la recherche d'une esthétique concrète sera justifiée et explorée. Pourtant, ce travail ne vise pas un parcours historique de l'esthétique du théâtre québécois, mais cherche à rendre témoignage de celle concrète que l'on trouve dans chaque représentation d'*Ines Pérée et Inat Tendu*. Certainement, il sera pris en compte, l'époque dans laquelle le spectacle a eu lieu, de même que le public visé. Devenant un travail complexe et complet, englobant non exclusivement le texte, mais surtout la préparation et l'exécution de la mise en scène, la pièce s'avère un matériau vivant protéiforme. En outre, je tiendrai compte de l'enregistrement sonore de la mise en scène de Claude Maher de 1976¹. Dans l'analyse qui suit, je tiendrai compte de chaque mise en scène

¹ Fonds Théâtre Denise-Pelletier, deux bandes magnétiques, « Ines Pérée et Inat Tendu de Réjean Ducharme, P108, S3, Bibliothèque et archives nationales du Québec (BAnQ).

en discutant avec les « responsables » des montages. En ordre chronologique, chaque mise en scène révélera ses secrets et ses défis devant nous.

2.2.1 « Une chose pour le théâtre », la Première d'*Ines Pérée et Inat Tendu*

Le festival de l'été 1968 à Sainte-Agathe-des-Monts présente le jeune Réjean Ducharme sous un aspect jusqu'à ce moment inconnu, celui de dramaturge. Cet évènement a été organisé par Yvan Canuel, Jean-Claude Rinfret et Ghyslain Lapointe tel que le programme du festival le souligne. Ce document conservé aux archives de l'UQAM, « Théâtre de la Sablière, 1968 »¹, se révèle fort intéressant étant donné qu'il informe sur l'organisation, des invités, des artistes et des collaborateurs qui en font partie. Le programme, qui n'a jamais été exploré à ce jour, se dévoile essentiel pour comprendre le rôle du festival pour ses contemporains. Pour commencer, notons que Réjean Ducharme est représenté dans la rubrique « Mot de l'auteur », suivant celle de « Mot du directeur artistique » signalant Yvan Canuel. Apparemment, on peut entrevoir que ce festival est le fruit de l'étroite collaboration entre les deux. En outre, dans le programme, on découvre toute une liste d'artistes de l'époque qui font partie du comité administratif et des membres invités. Plusieurs évènements sont prévus du 27 juin au premier septembre 1968 : des récitals, de la musique en direct, de la danse, un symposium des sculpteurs québécois, une exposition des peintures et du théâtre pour les enfants. Comme déjà remarqué auparavant, Léopold Sédar Senghor, Président de la République du Sénégal, précurseur des études francophones et de la politique de la francophonie, est invité à faire partie du comité d'honneur du festival. La confirmation de sa participation est publiée dans le programme où il souligne son enthousiasme d'en faire partie. On constate que cet évènement visait un fort impact dans le

¹ Fonds Théâtre de la Sablière, UQAM.

milieu théâtral et culturel. Si dans le programme, l'organisateur publie le manifeste de Claude Jasmin contre le « théâtre établi », ce n'est que pour inciter l'éveil de l'esprit québécois, possible grâce à l'art. De plus, cela se fortifie par la publication d'un extrait du poète allemand Friedrich Schiller, dans la rubrique « Pour un théâtre autochtone », qui sert à relever le sentiment nationaliste : « [...] si nous parvenons à avoir un théâtre national, nous deviendrons aussi une nation »¹. À part ces pamphlets favorisant un art national, le programme annonce un colloque sur le théâtre envisageant l'établissement d'un « statut social pour les artistes ». Lors de cet événement contestataire, et ouvertement nationaliste, on trouve des artistes avides de connaître l'œuvre dramatique de Ducharme : « J'ai hâte de voir le théâtre de Réjean Ducharme. Il a paru, par ses premiers romans, un “esprit libre”, c'est rare. Il devrait donc savoir contester les modes, renverser les tabous, amener de l'air nouveau. »² Or, il présente assez modestement ses deux pièces :

Je n'ai écrit rien qu'une chose pour le théâtre, et elles vont être toutes les deux montées [...]. La plume des critiques pend comme l'épée de Damoclès au-dessus de la cime des hauteurs. En plus d'être la moutarde après dîner, cette dernière vérité n'apprend rien à personne. J'aurais dû la passer sous machine à écrire. Mais le temps qu'il faudrait pour l'effacer, j'aime autant le perdre à autre chose.³

Malgré l'humilité, voire l'autodérision, de Ducharme, on perçoit qu'il était l'auteur vedette du festival. Cela déconstruit l'image que la presse de l'époque avait créée de lui, en le signalant comme l'écrivain énigmatique qui ne voulait pas s'impliquer dans la vie publique. En participant au festival, il cherche à donner une voix publique à ses deux premières pièces, même s'il les décrit comme anodines. Le lecteur de la rubrique « Mot de l'auteur » croirait que le dramaturge est en train de s'excuser d'avoir écrit ces pièces dont *Ines Pérée*

¹ *Ibid.*

² Claude Jasmin, *Ibid.*

³ *Op. cit.*, Théâtre de la Sablière.

et Inat Tendu est la seule qu'il considère comme « une chose pour le théâtre », car *Le Cid maghané* n'est qu'une « réécriture » de la pièce d'« un Castro dont j'oublie le petit nom et de Pierre Corneille »¹. Cependant, l'idée de considérer son œuvre dramatique en tant qu'un matériau, une « chose pour le théâtre », est très significatif. Il semble que pour lui créer une pièce est un labeur physique, plastique, voire un collage. Ducharme se désigne comme un artiste plastique qui participe à la construction du nouveau théâtre québécois qui tient à se débarrasser des notions telles que « théâtre établi » et « universel », comme Claude Jasmin le soulignait. Et l'étude qui poursuit tentera de le prouver.

En consultant le programme, nous découvrons, dans la distribution d'*Ines Pérée et Inat Tendu*, le nom d'Yvan Canuel parmi les comédiens aux côtés de François Tassé et de Jean-Louis Paris². Il y a fort à parier qu'il aurait occupé le rôle de Pierre-Pierre Pierre. Pour les personnages féminins, la liste comprend : « Mesdames : Madelaine Langlois, Lucille Papineau, Louise Rémy, Kim Yaroshevskaya ». Pourtant, certains changements ont été apportés à l'équipe d'acteurs en vue du spectacle. D'abord, Canuel décide d'inviter Sophie Clément à reprendre le rôle de l'Infirmière, en remplacement d'une autre comédienne, tel qu'elle-même l'explique³. Plusieurs modifications ont lieu au dernier moment. Canuel, lui-même, abandonne l'idée de jouer et cède la place à Claude Préfontaine. Le désir de Ducharme d'intégrer Gisèle Schmidt, selon les suggestions dans ses propres notes (INIT2), ne s'est jamais matérialisé. Ainsi, la distribution finale de cette mise en scène est la suivante : Lucille Papineau - Ines Pérée ; François Tassé - Inat Tendu ; Madeleine Langlois - Madame Isalaide L'Eussiez-Vous-Cru ; Jean-Louis Paris - Mario Escalope ; Kim

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Voir Annexes : Entrevue Sophie Clément

Yaroshevskaya - Sœur Saint-New-York-de-Russie ; Louise Rémy - Aidez-Moi L'Eussiez-Vous-Cru ; Claude Préfontaine - Pierre-Pierre Pierre ; Sophie Clément - L'infirmière. Dans l'équipe technique, on trouve Jean-Claude Rinfret pour les décors et la scénographie, et François Morel à la musique. Le spectacle sera présenté pour la première fois le 3 août 1968. Il sera joué pendant un mois, jusqu'au premier septembre, au théâtre la Sablière.

En 2023, plus de cinquante ans plus tard, j'ai l'énorme plaisir de pouvoir en discuter avec l'une des comédiennes ayant participé à ce spectacle unique. Sophie Clément a accepté avec véhémence de répondre à mes questions remontant à 1968. Comédienne et metteuse en scène, elle est une habituée de l'univers de Réjean Ducharme. En 1968, elle interprète le rôle de l'Infirmière. En 1991, elle retourne dans *Ines Pérée et Inat Tendu* dans le rôle d'Isalaide pour le spectacle repris par Lorraine Pintal. Entre ces deux mises en scène, Sophie Clément interprète le rôle de « Sophie » dans la mise en scène de *Ah ah !... ,* proposée par Jean-Pierre Ronfard en 1978. Dans l'entrevue qu'elle m'a accordée, elle aborde ses souvenirs des deux montages d'*Ines Pérée et Inat Tendu* auxquels elle a participé.

Pour résumer, quelques jours avant la première de la pièce, Yvan Canuel apporte des changements à la distribution : il propose à la jeune comédienne, Sophie Clément, le rôle de l'Infirmière. Convoquée à la dernière minute, elle ne peut répéter avec les autres¹, ce qui ne l'empêche pas pour autant de s'aventurer dans le rôle du personnage avec enthousiasme. Éblouie par la mise en scène du *Cid maghané* de Canuel à laquelle elle avait assisté quelques mois avant, elle n'hésite pas à accepter le rôle de Pauline-Emilienne.

¹ « Le metteur en scène a décidé que la fille qui devait jouer le rôle ne fonctionnait pas, qu'elle n'arrivait pas à le faire et il m'a demandé de la remplacer. Je n'ai donc jamais répété avec les acteurs, j'ai juste reçu des renseignements avant la Première. », Voir Annexes_Entrevue avec Sophie Clément.

Personnage très particulier et « spécial »¹, Pauline-Emilienne surprend par son costume transparent avec des sous-vêtements noirs². Représentant la publicité, ce personnage offre de longs monologues exclusifs pour cette mise en scène, tel que nous le verrons plus tard dans l'analyse d'INIT1 et d'INIT2. Seul témoin des deux versions textuelles divergentes, Sophie Clément confirme que ce personnage a beaucoup évolué d'une version à l'autre³. Elle confirme clairement que le texte monté par Canuel diffère considérablement de celui représenté par Pintal une vingtaine d'années plus tard. Elle se souvient, par exemple, de certaines différences entre la première version de 1968 et celle de 1991 :

C'est en 1976 que le texte a changé et ensuite, dans les années 1990, on a joué ce texte-là. Au départ, par exemple, il y avait Sœur, qui s'appelait Saint-New-York de Russie, puis Saint-New-York-des-Ronds-d'eaux. C'est dans les années 1970, j'imagine que la présence du communisme était plus intense...⁴

Rappelons que pour la première mise en scène, le grand public ne dispose pas du texte publié, sauf le deuxième acte dans *Châtelaine*. Pourtant, à partir de 1976, toutes les mises en scène seront basées sur le texte publié chez Leméac/Parti pris. Je traiterai ce sujet en détail dans les chapitres suivants.

Reprendre la pièce une vingtaine d'années plus tard a été une occasion à ne pas manquer pour Sophie Clément qui retrouve ainsi l'univers ducharmien. Elle est invitée par Lorraine Pintal à interpréter le rôle de Madame Isalaide L'Eussiez-Voucru : « J'étais tout à fait emballée : rejouer dans *Ines Pérée et Inat Tendu*, j'étais ravie ! » Clément,

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

enthousiasmée de pouvoir retrouver ce personnage, parle avec admiration du rôle joué par Madelaine Langlois en 1968 :

[...] Isalaide, j'avais des souvenirs de la comédienne qui l'a jouée, Madeleine [Langlois]. Je savais que j'aurais beaucoup de plaisir à jouer ce personnage incroyable : cette femme à la recherche d'un amour inconditionnel et qui souffre beaucoup.¹

Ses souvenirs du spectacle de Lorraine Pintal sont encore vifs, car elle, cette fois-ci a fait partie de l'équipe dès le début. Elle se lance dans l'exploration des traits caractéristiques de Madame à la recherche d'un personnage extravagant. Beaucoup plus expérimentée en 1991², Sophie Clément accepte les défis physiques que la mise en scène exige : jouer sur une scène-piscine, sur un plateau glissant et dangereux.

Consciente qu'une mise en scène est unique et que le texte originel ne demeure que dans les bases, la comédienne souligne le caractère singulier de la pièce qui se développe sur le plateau³. Ainsi, le texte de chaque mise en scène est exploré par les praticiens : « Ces personnages qui sont conçus dans la tête d'un auteur, revisités dans la tête d'un metteur en scène, revisités dans la tête d'un acteur, revisités dans un groupe, il y a un long chemin à parcourir avant que la scène ne soit allumée. » La conception des personnages se révèle un labeur de groupe dont chaque participant y apporte sa perception. Sa mise en place devant le public n'est que le résultat amalgamé d'un travail collaboratif. En ce qui concerne le texte, il reste un défi pour les comédiens et comme Sophie Clément le souligne : « Évidemment, quand on joue Réjean Ducharme, on a toujours le sentiment d'être à cheval

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ « Ce qui change, c'est la vision personnelle que le metteur en scène a du texte. Finalement, c'est cette incarnation, c'est tout à coup la dimension vivante comparée à la lecture. », *Ibid.*

sur deux ou trois niveaux de langage. »¹ Le plus remarquable pour elle demeure la sensation d'être entrée dans une espèce de folie qui entoure les personnages souffrants². Pourtant, ce monde l'attire toujours et elle s'exclame sans demi-mesures : « Mais en règle générale, si on me demandait de jouer Réjean Ducharme, c'est absolument oui, n'importe quand ! C'est sûr que pour une comédienne ou pour une actrice comme moi, c'était une idée irrésistible ! » Bien que cela ait été irrésistible pour les acteurs, ce montage n'attirait pas pour autant l'attention du public en 1968, selon la presse : « À l'époque *Ines Pérée*... avait été plutôt froidement reçue, mais les gens de théâtre et les critiques la préféraient au *Cid*... »³. Et on peut se demander pourquoi le public est si réservé : est-ce parce que Canuel propose une « lecture plutôt linéaire » du texte⁴ ou est-ce à cause des sujets traités ? Ducharme, lui-même, s'amuse de la réception de cette mise en scène, en parlant d'elle huit ans plus tard dans la dernière entrevue qu'il accordera à Lise Gauvin, sous la demande du directeur de la Nouvelle Compagnie, Gilles Pelletier⁵. Ducharme présente la première version comme « plus violente » qui « [...] soulevait les gens de leurs sièges. Je ne l'ai pas vue, mais j'ai de bons rapporteurs et ils m'ont dit qu'il ne restait pas la moitié du monde au deuxième acte. Au troisième acte, je ne saurais dire : mes rapporteurs eux-mêmes avaient lâché. »⁶ On découvre l'esprit autodérisoire de Ducharme qui, avec une certaine humilité, juge son œuvre publiquement. Cette espèce d'autosabotage lui sert non seulement à se

¹ *Ibid.*

² « Et aussi sur deux ou trois niveaux de l'esprit, parce qu'il y a une espèce de folie et une douleur en même temps dans les textes de Réjean. Il y a donc cette double douleur et aussi la douleur physique. », *Ibid.*

³ Martine Corriveau, « Yvan Canuel et la folie du *Cid* « maghané » par Réjean Ducharme », *Le Soleil*, 19 février 1977, p. D-2.

⁴ Martial Dassylva, *La Presse*, « Ducharme, son génie, ses lubies et ses scories », le 15 novembre 1976, Cahier A.

⁵ E. Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme, Romans*, p. 113.

⁶ Dernière entrevue de Ducharme avec Lise Gauvin, le 31 juillet 1976. Cahiers de la Nouvelle Compagnie théâtrale (*Ibid.*, p. 1920-1921).

défendre devant les journalistes, mais aussi à découvrir sa faiblesse devant son texte. Tourmenté par la faiblesse ou la recherche de la perfection, le dramaturge revisitera encore et encore le texte d'*Ines Pérée et Inat Tendu* en rédigeant toute une série de versions protéiformes. En dépit des critiques de la presse ou de la méfiance du dramaturge devant son œuvre, la pièce a suscité l'intérêt des metteurs en scène et des comédiens qui n'ont pas hésité à insuffler une nouvelle énergie à *Ines Pérée et Inat Tendu*.

2.2.2 « *Ines Pérée et Inat Tendu* était le Québec d'une époque. »¹

Claude Maher se rappelle avec précisions des détails de la mise en scène d'*Ines Pérée et Inat Tendu* en 1976 : « J'étais le maître à bord. », me confie-t-il dans l'entrevue accordée². En dépit de son jeune âge, il semble un bon capitaine de plateau, aimé et respecté par les comédiens qui l'entourent :

Claude avait une vision très *Sgt Peppers* des Beatles, c'était l'époque. C'était du pop-corn et c'est ce qu'il nous a inculqué. Il cherchait et c'était son intuition d'avoir une sorte de côté très psychédélique, plutôt *cartoonesque* dans le sens d'un dessin animé avec de grandes couleurs, beaucoup de rouge, beaucoup de jaune.³

La première sur le plateau a eu lieu le 20 octobre 1976 au Théâtre Denise-Pelletier présentée par la Nouvelle Compagnie théâtrale. Grâce aux entrevues avec Claude Maher, metteur en scène, Francine Vernac dans le rôle de l'Infirmière et Marc Grégoire dans le rôle de Pierre-Pierre Pierre, des détails autour du montage seront dévoilés pour la première fois. À part ces témoignages, je compte compléter l'analyse par l'étude de certains éléments de l'enregistrement sonore de la représentation scénique, ainsi que du texte de répétition appartenant à Catherine Bégin (INITB).

¹ Voir Annexes_Entrevue avec Marc Grégoire

² Voir Annexes_Entrevue avec Claude Maher

³ *Op. cit.*

Il faut commencer par l'équipe des comédiens dans ce spectacle : Louise Gamache - Ines Pérée ; Paul Savoie - Inat Tendu ; Catherine Bégin - Isalaide Lussier-Voucru ; Francine Vernac - Pauline-Émilienne ; Benoît Girard - Mario Escalope ; France Desjarlais - Sœur Saint-New-York-des-Ronds-d'eau ; Marc Grégoire - Pierre-Pierre Pierre ; Michèle Deslauriers - Aidez-Moi Lussier-Voucru. L'équipe technique comprend : Michel Demers - Scénographie/décor/costumes/éclairages ; Debra Hanson - assistance aux costumes ; Michel Hinton - musique ; Alain Leduc - technicien du son ; Claire Ranger - assistance à la mise en scène ; Alain Tanguay - accessoire ; Edouard Shrimpton - maquillages ; Ghyslain (Salon Constant) - coiffure.

Peu ou mal comprise par la presse¹, cette mise en scène est basée sur un texte révisé par Ducharme qui diffère considérablement de la première version jouée en 1968, tel que l'analyse dans la partie II de ce travail le dévoilera. En reprenant la mise en scène, dans l'entrevue que nous a accordée Claude Maher, on apprend qu'elle était pensée en vue du public, surtout aux jeunes à qui elle s'adressait². Alors, texte et montage sont guidés par le désir de surprendre le public, de lui plaire et de le faire réfléchir. Rappelons que dans la version INIT5, datant de 1975-1976, Ducharme propose une liste de possibles comédiens qu'il aimerait voir interpréter ses personnages. Pour le rôle d'Ines, il préfère Louise Rinfret³. À côté du nom de Pauline-Émilienne figure celui de Margaux Hemmingway⁴. Pour le personnage de Mario Escalope, il suggère Louis de Santis⁵. Pour celui de Pierre-

¹ « Décidément, le théâtre insolite ne m'emballa pas du tout. Je ne mords vraiment pas. Pas plus que celui d'Ionesco [...], comme cette pièce de Ducharme qu'on nous a présenté au Gesù, sous les auspices de la nouvelle compagnie théâtrale, *Ines Pérée et Inat Tendu*. » (Georges-Henri D'Auteuil, « Le bon, le pire et le meilleur », « Ines Pérée et Inat Tendu », *Relations*, décembre 1976, p. 345).

² Voir Annexes_Entrevue avec Marc Grégoire

³ Actrice québécoise connue à partir de 1973-1974.

⁴ Probablement Margaux Hemmingway — actrice et modèle américaine très célèbre dans les années 1970.

⁵ Acteur québécois, créateur du clown Bim.

Pierre, il propose le comédien Claude Préfontaine, qui a interprété ce personnage dans la mise en scène de Canuel. Et pour le rôle d'Aidez-Moi, la comédienne préférée par le dramaturge est Athalie Hood¹. Apparemment, Ducharme montre son goût pour l'impossible, en donnant une voie libre à son imaginaire dans lequel tout est réalisable. On voit bien qu'il existe deux catégories d'acteurs dans la distribution imaginaire du dramaturge : ceux qui viennent du théâtre québécois et ceux qu'il imagine du grand écran. Ces derniers sont le fruit de l'influence du cinéma américain dans lequel chaque acteur est associé à un « personnage » concret. Précisément ce type de « personnages » cinématographiques ont inspiré Ducharme à imaginer certaines actrices dans sa pièce. Est-ce probable aussi que ces mêmes prototypes cinématographiques aient inspiré la création des personnages tels que l'Infirmière ou Aidez-Moi ? On ne pourra jamais le vérifier, mais on peut affirmer que le cinéma américain joue un rôle significatif dans la création dramatique de Ducharme. Quoiqu'il en soit, il confie la mise en scène à Maher qui offre des rôles à de jeunes comédiens aux côtés de quelques-uns plus expérimentés, en formant une équipe « unie par l'amitié »². Homme qui « a un esprit rassembleur et qui est capable de laisser le talent de chaque personne, de chaque individu, se déployer et s'approfondir »³, selon Francine Vernac, Claude Maher mène rondement ses comédiens vers la mise en scène. Impressionné par la première lecture du texte, Marc Grégoire ne cache pas sa surprise lors de notre entrevue :

Je me souviens de la première lecture et y avoir pensé : « Oh boy, qu'est-ce que c'est ça ! ». Nous sommes en 1976, une époque psychédélique, il y a beaucoup de fumée, beaucoup de choses, mais c'est une pièce qui à la première lecture n'avait

¹ Il s'agit fort probablement de Natalie Wood, actrice américaine.

² Voir Annexes_Entrevue avec Francine Vernac
« C'était une très belle ambiance, parce qu'au départ on était des gens, le cœur, le noyau, qui se connaissait depuis des années et on était amis. », Voir Annexes_Entrevue avec Marc Grégoire

³ Voir Annexes_Entrevue avec Francine Vernac

ni queue ni tête. On s'est dit : « C'est quoi, cette bibitte-là, cet animal-là ?! ». C'était intéressant, et c'était un défi, mais on ne s'est pas dit « Oh, je ne peux pas faire ça », mais « Je vais la faire ! »¹

Le texte, défini par les comédiens comme « déjanté », les frappe comme un coup de foudre. Maher cherche à pousser leurs efforts jusqu'au bout pour une mise en scène qui promettait devenir un véritable évènement. Quant à sa perception du texte, il se souvient de n'avoir pas apporté des changements au texte originel. Pourtant, son attention est attirée par certaines particularités, tel qu'il le souligne :

Toutefois, je m'interrogeais sur le dédoublement de certaines parties de répliques. Était-ce un tic d'écriture de l'auteur, ou un réel désir de faire dire deux fois la même chose ? Élément de réponse : dans une dédicace manuscrite d'un livre que Réjean Ducharme m'a fait parvenir à la fin des représentations, il utilise deux fois un article (« le ») en fin de ligne et au début de la suivante. J'en ai conclu que c'était possiblement un tic d'écriture et non une volonté significative.²

Et on peut comprendre que le style de Ducharme évoque la surprise sans être déchiffré. Ce qui attire pourtant l'attention est plutôt le choix d'ouvrage que le dramaturge offre comme cadeau au metteur en scène sur, un livre sur le surréalisme belge. Peut-on considérer que Ducharme présage un parallèle entre la mise en scène de Maher et ce mouvement artistique ? Ducharme était-il un artiste surréaliste ? Si on considère les influences supposées de Lautréamont, en termes de contrepèteries langagières³, et son constant désir de provoquer par l'usage des formes fragmentaires dans ses œuvres (littéraires, plastiques ou dramatiques), en effet il ne manque pas de raisons d'affirmer qu'il explore le surréalisme à sa manière particulière.

¹ Voir Annexes_Entrevue avec Marc Grégoire

² Voir Annexes_Entrevue avec Claude Maher

³ Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont. », p. 87-127.

Si on s'attarde plus sur le montage, on constatera que le décor et les costumes, préparés par Michel Demers et Debra Hanson, y ont joué un rôle très important. Marc Grégoire trouve l'esthétique de ce spectacle psychédélique, voire *cartoonesque*¹. « Je me souviens, affirme Grégoire, Pierre-Pierre Pierre était habillé comme un baigneur, mais avec des rayures blanches, brunes et noires, de haut en bas. »² Il se rappelle sa surprise lors de la première rencontre avec son personnage, il a eu du mal à le comprendre, « pourquoi l'auteur l'a écrit pour cette pièce-là »³. Progressivement, il trouve que l'enjeu avec les couleurs va être déterminant pour la création de son personnage, et se souvient d'avoir dit à Maher : « "Ce que je vais faire, c'est jouer les couleurs. Je ne poserai pas de questions pour essayer d'établir des liens, je vais jouer les couleurs. Si c'est rouge, c'est rouge, si c'est bleu, c'est bleu, je ne ferai pas d'amalgame dans ma tête." Je l'ai essayé et instantanément le personnage a pris son envergure. »⁴ De façon que le personnage de Pierre-Pierre frappe par son extravagance dès son apparition sur le plateau⁵.

Quant au costume de l'Infirmière, Francine Vernac affirme qu'il n'était pas moins extravagant, « [...] de hauts souliers, la jupe très très très très courte. Mon maquillage était incroyable, exagéré ! »⁶ L'atmosphère de frénésie crée de grands contrastes qui étonnent le public, selon elle⁷. Après avoir eu l'occasion d'écouter l'enregistrement sonore, je peux

¹ « [...] une sorte de côté très psychédélique, plutôt *cartoonesque* dans le sens d'un dessin animé avec de grandes couleurs, beaucoup de rouge, beaucoup de jaune. Les décors étaient pastel, mais il y avait des couleurs primaires, et c'était aussi un décor très, très naïf. », Voir Annexes_Entrevue avec Marc Grégoire

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ « Au début de la deuxième partie, Claude avait décidé que Pierre-Pierre Pierre, en gentleman-cambrioleur, entrerait sur scène avec tous ses biens. Il y avait un chariot avec toute sorte de choses : la boîte téléphonique, une baignoire, des trucs. Je les sortais avec une corde et je m'installais, j'allais à la boîte téléphonique et je commençais une sorte de monologue complètement absurde. », *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ « Mais là, c'était complètement fou, débridé, les costumes, les décors ! On se serait cru dans une bande dessinée. Je me souviens de Michèle Deslauriers qui arrivait avec son casque de pompier ; moi, avec ma petite

affirmer que le travail sur la voix poussée parfois hors du naturel aide à créer cet univers d'allures carnavalesques¹. En outre, le script de Catherine Bégin, qui joue le rôle d'Isalaide, est fourni d'un dessin du visage de Madame, proposé par les maquilleurs, ce qui aide énormément à comprendre l'esthétique cherchée du personnage. Si on s'attarde sur ce dessin explicite, on observera : un œil ouvert, l'autre plutôt fermé, la bouche peinte en rouge, une cicatrice cousue et des sourcils « très haut en ligne ». Des notes accompagnent la description :

- 1) Base. Maxfactor gracepaint, [...] 3) creuser les yeux en brun [...] ** ajouter des taches de sang de bœuf — Leinchner [...] 4) la bouche à la Bette Davis en sang de bœuf, mais pire 5) massacrer la ligne de mâchois[e] et le cou.²

Ces indications soulignent tout le soin que les maquilleurs ont apporté à la création d'un personnage outré et extravagant. Grâce à ce document, on apprend beaucoup à propos de la conception visuelle d'Isalaide. Dans le même fonds d'archives, parmi les photographies d'André Le Coz qui accompagnent le texte, on trouve six photos de Madame qui s'accordent avec la description mentionnée plus haut. Elle porte un costume et une tunique médicale blanche et son visage, très dur, est fortement maquillé. En addition, sur le front, elle porte un bandeau ensanglanté et mal attaché. Sur les mêmes photos, on peut apercevoir trois autres personnages : Ines, Inat et Mario Escalope. On constate que leurs costumes respectifs s'accordent aux souhaits du dramaturge : Ines, Louise Gamache, porte un maillot, des bottes en caoutchouc, des bas et un gant. Son visage est maquillé, mais sans exagération. Inat, Paul Savoie, porte un costume noir et son visage est légèrement maquillé. Quant à Mario Escalope, il porte un costume clair, une veste à carreaux, une chemise bien

jupe courte (je pense que j'étais tout en blanc), ma grosse perruque, mon truc d'infirmière, mes talons hauts. », Voir Annexes_Entrevue avec Francine Vernac

¹ Tel que l'on peut constater en écoutant l'enregistrement sonore de la pièce.

² Fonds André Le Coz, « "Ines Pérée et Inat Tendu" de Réjean Ducharme », BAnQ.

colorée et une énorme cravate. Des lunettes très à la mode complètent son apparence extravagante. Ces photographies permettent de se faire une meilleure idée de l'esthétique « déjantée » de l'ensemble, telle que les comédiens l'ont décrite.

Le monde singulier d'Ines et d'Inat est transmis avec une légèreté inouïe grâce à la compétence des comédiens, du metteur en scène et des techniciens. « Déjanté » et surréaliste¹, ce spectacle vise un public jeune. Par « déjanté », ils comprennent l'atmosphère effervescente qui se crée dans la pièce et qui apparemment se transmet sur le plateau. Tel que Marc Grégoire le confirme, c'est une époque *psychédélique* et de *rock'n roll* héritière de la génération des *boomers* des années 1960. La grande influence de la musique rock et l'usage des substances hallucinogènes se traduisent par l'apparition de nouveaux exploits artistiques dans tous les domaines : musique, peinture, littérature, cinéma. Or, l'esthétique de cette mise en scène ne fait pas exception de ce mouvement qui explore les couleurs, les costumes et les personnages exagérés. Il se crée un spectacle tout à fait correspondant à son époque et aux attentes d'un public avide de se voir représenté sur scène. Ainsi, le spectateur devient le guide du metteur en scène dans ce « rêve éveillé, une aventure parsemée de péripéties où nous voulions que nos héros triomphent »². Arrêtons-nous un instant sur le concept du héros. Comme on l'a constaté au début de ce chapitre, les héros tragiques sont complètement négligés et renversés dans le théâtre québécois dès la fin des années 1960. Les nouveaux héros sont inspirés des personnes de la vie quotidienne, des marginaux qui

¹ Voir Annexes_Entrevue avec Francine Vernac

« C'était complètement surréaliste, avec des personnages un peu fous, à qui il manquait des morceaux. Tout cela nous a permis de jouer en ayant confiance dans le texte, dans le metteur en scène et dans la pièce. », Voir Annexes_Entrevue avec Marc Grégoire

² « Et j'étais bien conscient que le public, adolescent, serait captivé par le parcours de ces jeunes écorchés que sont les deux héros de la pièce. C'étaient nos guides et la mise en scène était créée en conséquence. », Voir Annexes_Entrevue avec Claude Maher

ne sont plus des outsiders, sinon des protagonistes, tels qu'Ines et Inat. Les antihéros deviennent les héros de cette pièce dans laquelle, à l'instar de Maher, ils doivent « triompher ». Le metteur en scène souligne que « la fougue et l'émotion à fleur de peau d'Inès et d'Inat » ont joué un rôle principal dans cette quête de proximité avec le public¹. Soutenus et poussés jusqu'aux limites, les comédiens ont toujours trouvé la motivation et l'appuient chez lui qui, de sa part, leur a confié ce spectacle singulier. Francine Vernac avoue qu'elle a appris à dépasser les préjugés et les contraintes pour rendre crédible son personnage : « Claude nous a beaucoup fait confiance, il nous a beaucoup poussés à aller au-delà de nos limites, de nos contraintes ou des préjugés qu'on pouvait avoir. Il ne fallait pas avoir peur, il fallait sans cesse oser, avancer, se dépasser. »² Selon la comédienne, son personnage Pauline-Emilienne représente une véritable caricature, un effet sans doute recherché par le metteur en scène³. On se rend également compte que les excès sur le plan des émotions chez chaque personnage sont primordiaux. Si on revient à l'enregistrement sonore, on peut clairement capter cette exaltation dans les voix des acteurs. Vernac, elle-même, se rappelle fort bien que le travail sur la voix de l'Infirmière représentât l'un des points d'ancrage sur lesquels Maher insistait pour rendre sensible la froideur du personnage⁴. Toujours grâce à l'enregistrement sonore, on découvre que le spectacle est couronné par une musique à la fois festive et sinistre, où l'accordéon évoque les foires anciennes. Ce spectacle aux relents carnavalesques illustre fort bien l'exubérance de la

¹ *Ibid.*

² Voir Annexes_Entrevue avec Francine Vernac

³ « Claude nous poussait à caricaturer nos personnages, tout en leur gardant un esprit humain. Pauline-Émilienne était une caricature incroyable : une grande femme mince sur ses hauts talons, en mini-jupe blanche et haute coiffe d'infirmière. », *Ibid.*

⁴ « La froideur de Pauline-Emilienne, il fallait que je la fasse passer dans ma voix alors que je ne disais pratiquement rien dans toute la pièce, quatre, cinq répliques, dix au maximum, souvent prononcer des coulisses. Je me rappelle que Claude m'a beaucoup fait travailler pour trouver "la" voix de Pauline-Émilienne. J'ai oublié cette voix. », *Ibid.*

jeunesse québécoise des années 1970. Marc Grégoire nous situe parfaitement à cette époque-là : le 15 novembre 1976, le Parti Québécois gagne les élections et le même soir ils jouent *Ines Pérée et Inat Tendu* à la NCT :

Nous sommes en 1976 et le Parti québécois s'apprête à prendre le pouvoir en novembre. À cette époque, on représentait *Ines Pérée et Inat Tendu* depuis un certain temps. On était une petite gang de jeunes, qui se connaissaient de l'école, très indépendantiste. Lors de l'élection du Parti Québécois, le 15 novembre, on jouait sur scène. La première réflexion de tout le monde était : « Écoutez, c'est inespéré et inattendu. ». Pour nous, la politique et l'art venaient de fusionner, comme si le titre soutenait nos aspirations politiques.¹

Politique et théâtre viennent de se rencontrer : les élections d'octobre 1976 apportent finalement ce que les jeunes artistes cherchent — voir que l'indépendance est enfin considérée par les politiciens et non seulement par les jeunes qui y rêvent². Cela démontre le désir des artistes à assimiler tout ce qui les entoure avec cette soif d'indépendance que l'art apporte. Ils désirent trouver la liberté dans un monde qui leur appartient, tout comme Ines et Inat. En poursuivant son récit, Grégoire se souvient des aspirations naissantes d'un Québec « beaucoup plus moderne, plus ouvert sur le monde et moins *looser* dans ce sens-là » qui sortait de la Révolution tranquille³. Pouvoir incarner cet espoir sur scène se voit un privilège, un pont vers le public, étonné et fasciné par ce spectacle inespéré⁴. De même que les comédiens, le public désire aller « à l'encontre de l'établissement [...] et contre les

¹ Voir Annexes_Entrevue avec Marc Grégoire

² François Ricard, *La génération lyrique, Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Boréal, Montréal, 1992.

³ « [...] nous sortions de la Révolution tranquille de 1960, que “le Québec, ce n'est pas un peuple”, “on est né pour un petit pain”, “on n'a pas d'avenir”, “on a tout raté, dans le fond”, “on n'a pas notre pays”. C'était ce type de révolution qui a conduit les gens à dire : “non, ce n'est pas vrai, on va s'exprimer” et c'est ce qu'on a fait et ça a fonctionné. », Voir Annexes_Entrevue avec Marc Grégoire

⁴ « Mais sur scène, on devenait complètement cinglé, on se laissait emporter par l'esprit éclaté de Réjean Ducharme et de Claude Maher, ce qui fait que le public était réceptif. Il se laissait porter par le spectacle. Instinctivement, les spectateurs écoutaient, étaient attentifs parce que cela les étonnait, j'imagine. », Voir Annexes_Entrevue avec Francine Vernac

conventions»¹. Adressée au tout début aux adolescents, cette mise en scène cherche l'approche du jeune public qui peut facilement s'identifier avec les deux protagonistes : deux jeunes qui entreprennent leur voyage initiatique vers le monde des adultes. Un monde qui change à la vitesse grand V et qui leur appartient.

Voici qu'en 1976, on découvre *Ines Pérée et Inat Tendu* sous un aspect surréaliste tout en accord avec la proposition textuelle publiée en vue de cette présentation. La mise en scène de Maher reste fidèle au texte original dont le défi, tel que Grégoire le souligne, était de « garder ce feu sacré à l'intérieur »². Et ce *feu sacré* ne serait conservé qu'en respectant le texte de Ducharme dans toute sa complexité et sa richesse en proposant toute la liberté d'interprétation à ceux qui osent explorer leurs propres limites.

2.2.3 Le Théâtre du Nouveau Monde : Ines et Inat de retour après quinze ans de silence

« [M]es pièces sont des monstres alors à vous de les dresser »

Réjean Ducharme³

Un vrai monstre dont la tête surgit lors de chaque mise en scène, *Ines Pérée et Inat Tendu* sera dressée de nouveau, cette fois-ci par Lorraine Pintal. Tout un défi, ce montage a été embrassé par la metteuse en scène avec beaucoup de liberté⁴. Le 24 septembre 1991, le rideau du Théâtre du Nouveau Monde s'ouvre sur le spectacle que Lorraine Pintal et Danièle Levesque ont préparé : *Ines Pérée et Inat Tendu* reviennent sur scène.

¹ Voir Annexes_Entrevue avec Marc Grégoire

² Voir Annexes_Entrevue avec Marc Grégoire

³ Voir Annexes_Entrevue avec Lorraine Pintal

⁴ *Ibid.*

La liste des comédiens qui y ont fait partie, témoigne d'une équipe méticuleusement sélectionnée qui revivait les personnages loufoques de la pièce ducharmienne : Pascale Montpetit - Ines Pérée ; Martin Drainville - Inat Tendu ; Sophie Clément - Isalaide Lussier-Voucry ; Adèle Reinhardt - Sœur Saint-New-York-des-Ronds-d'eau ; Brigitte Paquette - Pauline-Émilienne ; Paul Savoie - Mario Escalope ; Marie-France Lambert - Aidez-Moi Lussier-Voucry ; David La Haye - Pierre-Pierre Pierre. Le reste de l'équipe saisit l'équipe de conception : Danièle Levesque - scénographie/décor ; François Laplante - costumes ; Michel Beaulieu - éclairages ; Philippe Ménard - musique/sons et l'assistance à la mise en scène : Claude Lemelin - assistance à la mise en scène/régie ; Jean-Marie Guay - accessoires ; Jacques Lafleur - maquillages ; Donna Gliddon - perruques ; Rachel Tremblay - perruques¹.

La metteuse en scène crée un univers basé sur l'idée de l'image du double complètement différent de celui proposé par Claude Maher. Elle se base sur le texte publié en 1976², bien que selon Paul Lefebvre, rédacteur du programme de TNM, Lorraine Pintal s'était servie des deux états textuels, celui de 1968 et celui de 1976 pour le montage d'*Ines Pérée et Inat Tendu*³. En effet, si on tient compte de la fin du spectacle, on trouvera les deux protagonistes révoltés contre tous, fusil en main : « [le fusil] qu'ils tournent vers le public peut aussi se retourner contre eux »⁴. Ce qui fait penser plutôt à la fin proposée dans la version de 1968. Dans la quête d'une structure plus dramatique, et remplaçant les scènes

¹ <https://rappels.ca/fr/ines-p%C3%A9e-et-inat-tendu-0>

² Voir Annexes_Entrevue avec Lorraine Pintal

³ « La version de la pièce à laquelle vous assisterez ce soir a été aménagée par Lorraine Pintal à partir des deux états préexistants du texte, celui de 1968 et celui de 1976. La seconde version, plus efficace dramatiquement, sert de structure de base. Mais ont été repris de la première version les passages qui définissent avec plus de précision la quête d'Ines et d'Inat, ainsi que la finale, dont la violence désespérée souligne de façon plus forte l'échec des protagonistes. » (Paul Lefebvre, *TNM programme 1991-1992*, « Ines Pérée et Inat Tendu, mise en scène Lorraine Pintal », du 24 sept. au 19 octobre 1991, p. 16).

⁴ *Op. cit.*

de cette « espèce de facture très éclatée », Pintal cherche à rendre la pièce plus compréhensible pour un public habitué aux personnages des romans de Ducharme. Par ailleurs, elle crée une ambiance facilement reconnaissable pour les spectateurs-lecteurs :

Dans le cas d'*Ines Pérée et Inat Tendu*, c'est une espèce de facture très éclatée qui commence avec Ines et Inat tombant sur une île. En fait, il y a souvent une île dans les romans de Ducharme. Je pense entre autres à *L'Océantume*.¹

Le texte alors est adapté de manière à porter aux spectateurs non seulement par soi-même, car il apporte un « coup de poing au spectacle »², mais aussi par le parallèle recherché entre les romans et cette pièce ducharmiens. Ce montage se dévoile tout un défi précisément par la complexité de la structure et le désir de la metteuse en scène de proposer un produit touchant et reconnaissable. Elle avoue que le plus grand défi a été de « faire concorder les choix scénographiques, les costumes [...] avec l'écriture »³. Il semble que l'écriture de Ducharme dérouté en quelque sorte la metteuse en scène qui doit recréer les personnages et les liens entre eux, en jouant avec un texte déconcertant. Le dramaturge lui avait pourtant accordé une grande liberté pour qu'elle puisse adapter sur scène le texte à son aise⁴. D'emblée, elle a obtenu à plusieurs reprises son permis de monter ses pièces et ses romans⁵. Entre le métaphorique et l'onirique⁶, ce montage pointe une révision complète de la pièce et ouvre les portes vers un monde ducharmien complètement différent des spectacles précédents. Submergé dans l'eau, le plateau se transforme en une île où déambulent Ines et Inat :

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ « [...] avec *Ines Pérée et Inat Tendu*, j'avais toute la liberté », *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

[...] nous, on est allé dans l'idée de cette île sur laquelle on tombait, c'était une scène remplie d'eau. Sur cette surface flottait une île qui se pourfendait en deux. Cela donnait un espace qui était inventé pour cette histoire rocambolesque, pour ces deux interprètes qui se promènent à travers le monde et qui retournent là d'où ils viennent, une espèce de limbe théâtrale.¹

Un endroit qui les hébergera jusqu'à la fin. Devenue adaptatrice dramatique, Lorraine Pintal confirme qu'un metteur en scène se transforme en un ré-écrivain de la pièce, en lui apportant une vie nouvelle. Et la question de cette réécriture dramatique mérite d'être analysée plus en détail. La metteuse en scène avoue avoir eu besoin de restructurer le texte originel, didascalies comprises. Quant à ces dernières, elle affirme les avoir eues en tête, mais une fois le montage entrepris, elle a eu le réflexe de les « masquer »². Elle ajoute que le texte, et les didascalies devaient certainement s'adapter à la scénographie : « Pour *Ines Pérée et Inat Tendu*, la scénographie nous a amenés à voir les choses autrement que par les didascalies de Réjean Ducharme. »³ Pourtant, elle affirme que pour le montage :

[...] on est au service du texte, on devient aussi un écrivain scénique : c'est très gratifiant, j'adore faire ce genre de travail là ! Ce n'est pas possible de le faire avec tous les textes, mais *Ines Pérée et Inat Tendu* s'y prêtait grâce à la liberté avec laquelle Ducharme écrivait et la liberté qu'il accordait au metteur en scène.⁴

À partir du moment où elle obtient la liberté d'adapter le texte à la mise en scène, elle commence à travailler sur l'image du double : le masculin et le féminin qui demeure dans chaque personnage et devient l'adversaire qui les caractérise. Sa relecture de la pièce propose des couples de personnages qui lui sont propres. Ines et Inat incarnent « les deux côtés féminin et masculin de Réjean Ducharme », amenés « vers un internement, vers un

¹ *Ibid.*

² « J'ai été très respectueuse, je les ai lues et l'expérience m'a amenée à ne plus les lire, ou du moins à les lire une fois que je traverse la pièce, après quoi mon réflexe est de les masquer, je ne veux pas les voir. », *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

abandon du monde réel pour se réfugier dans l'imaginaire. »¹ Se réfugier dans l'imaginaire définit bien le montage de Pintal où chaque personnage laisse entrevoir une double face. Ainsi, on trouve la recherche d'une esthétique très concrète, explorée via le jeu du miroir de l'opposé. Les enjeux de sexualité, fortement exprimée, définissent les couples : Escalope et Isalaide — l'efféminé et son contraire ; Pierre-Pierre Pierre et Aidez-Moi — un asexué de la mafia et une « veuve du mariage »². Des hybridations relationnelles, que Ducharme n'avait jamais imaginées, envahissent le plateau du TNM. Les particularités de chaque personnage apportent une vision et une relecture complètement divergentes de celle que l'on trouvait chez Canuel ou Maher.

Une pompière vêtue en noir renvoie sans doute à une esthétique gothique, donc obscure, qui laisse apercevoir certaines assimilations à l'esthétique explorée d'un Tim Burton dans les années 1990. Aidez-Moi, lugubre dans sa robe noire, ne fait pas exception de cette stylistique gothique³, Ines et Inat vêtus aussi en noir mènent la parade sinistre. Cependant, les deux protagonistes finissent par porter une espèce de camisole de force qui les fond presque dans un même corps. L'image du double, qui fusionne finalement le masculin et le féminin dans un seul être, invite à quelques réflexions. Il s'agit non seulement de la recherche d'une esthétique correspondant à l'époque ou à la mode, mais surtout d'une quête de la représentation du double. Sœur Sainte-New-York-des-Ronds-d'eaux se situe dans le même cadre surprenant de son costume de religieuse sombre, « une espèce de Vénusienne : crâne rasé, marchant souvent avec un seul soulier dans un pied, très

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ L'image de la « Black Widow » est très populaire à l'époque : le film « Black Widow » de Bob Rafelson (1987) ; « The Black Widow: The coldest war graphic novel », Marvel (1990).

sculpturale, on peut penser que c'était une créature inventée»¹. C'est une image déconcertante par son aspect à la fois céleste et sombre. Entre le religieux et le païen, ce personnage intrigue par les dissonances qui émanent de lui². Déformé et déchiré par le désir charnel et sa lutte de maintenir l'apparence de la piété, cet être représente la contrainte constante de la religion chrétienne.

En outre, on trouve une espèce de raillerie non seulement de la religion, mais aussi du corps médical, tel que le souligne Pintal. Le personnage de la vétérinaire est «une drôlerie : c'est tout le corps médical qui est tourné en dérision, et pas simplement l'aspect vétérinaire.» Et on se demande si Ducharme se moquait-il du corps médical ou plutôt explorait-il un prototype de personnage, notamment celui que l'on trouve déjà dans le classique le *Médecin malgré lui*? Évidemment, la pièce de Ducharme exploite des personnages reconnaissables par tout le monde : une religieuse, deux jeunes mécontents du monde et un pseudo-psychiatre assisté par une vétérinaire. Lorraine Pintal propose ainsi une relecture basée sur des stéréotypes inspirés de son époque, en créant une mise en scène qui bascule entre l'onirique, l'imaginaire et le réel.

Or, repérer l'équilibre entre le texte et son adaptation scénique semble provocant, surtout l'équilibre entre le tragique et le comique qui se côtoient sans cesse³. Tout ce travail méticuleux a pour but de provoquer l'auditoire et de lui proposer un nouveau Ducharme sur scène. Pourtant, selon Lorraine Pintal, ce montage n'a pas eu le succès attendu :

[...] malgré la clarté avec laquelle on a abordé le texte, le résultat était quand même assez pointu et niché. Je pense qu'une grande partie du public n'a pas compris ce que Réjean Ducharme voulait dire, même si les acteurs étaient fabuleux et la

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

production spectaculaire. Je crois qu'il y avait une grande partie du public qui ne suivait pas, même si c'était spectaculaire comme production.¹

Ce spectacle n'a pas remporté un grand succès au TNM, d'après la metteuse en scène, dû au fait que la pièce n'était pas très connue. Bien qu'elle eût souligné jadis que monter Ducharme représentait « presque une valeur sûre », elle a reculé et avoué : « On a beau penser que ce sont des “valeurs sûres”, parce que ce sont des auteurs connus pour leur génie, mais toute création présente un risque. » Selon elle, les romans de Ducharme connaissent beaucoup plus de succès même comme spectacles que les pièces conçues exclusivement pour la scène :

Toutefois, il y a des œuvres qui le sont : quand j'ai fait *L'Hiver des forces*, bien sûr que c'était un grand succès parce que le roman jouit d'une grande popularité. On aurait pu jouer 150 fois *L'Avalée des avalés*, la jouer devant une petite jauge, car ce sont des œuvres qui sont marquantes dans la dramaturgie ou la littérature québécoise.²

Cette idée prouve que Ducharme est toujours considéré comme un romancier et non comme un dramaturge facile à mettre sur scène. Cependant, en réécrivant cette chose pour le théâtre, le dramaturge montre qu'il fouille la meilleure version de son texte dramatique, conçu exclusivement pour la mise en scène. C'est une quête obsessionnelle qui l'amènera à travailler son texte encore et encore.

2.2.4 « La nuit. Mais aussitôt le soleil se lève. » : la fidélité au texte

La quête amoureuse dans *Ines Pérée et Inat Tendu* fascine d'autres metteurs en scène et plus particulièrement Jean-Pierre Ronfard qui la monte au Théâtre du Trident en 1999. Il existe une amitié entre lui et Ducharme qui se laisse entrevoir dans leur correspondance

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

dont une partie est conservée dans le fonds d'archives de Ronfard. Bien qu'il ne s'agisse que de quelques lettres, le ton et les informations échangées témoignent de leur étroite relation professionnelle et amicale. Le 10 décembre 1997, le metteur en scène écrit à Ducharme à propos de la possibilité de monter un projet ensemble au Trident :

[...] La nouvelle directrice du Trident de Québec, Marie-Thérèse Fortin, vient de m'appeler me proposant de monter, dans le cadre de sa première saison directoriale, *Ines Pérée* et *Inat Tendu*. J'ai été très heureux de cette proposition. C'est une très belle pièce... mais [...] je n'ai plus envie de monter une pièce de répertoire (Eh oui ! Mon cher, que tu le veuilles ou non, tu es devenu un auteur de RÉPERTOIRE !!!) Donc, j'ai répondu à Marie-Thérèse que :... oui ! Réjean Ducharme, oui, bien sûr, je suis partant... MAIS que je lui écrirai (et tu vois, je le fais) pour savoir si par hasard il n'aurait pas quelque part quelque manuscrit trop fou qui n'attend que de naître [...] Que penses-tu d'une proposition de ce genre ? As-tu des objets nouveaux à montrer ?¹

Le fait qu'il signale Ducharme comme « un auteur de RÉPERTOIRE », malgré qu'il n'eût écrit que quatre pièces, désigne la grande estime qu'il a pour lui et pour son travail de dramaturge. Soulignons que Ronfard met en scène pour la première fois une pièce de Ducharme, *Ah ah !*, entre 1977 et 1978 au TNM. Il va de soi qu'ils deviennent de bons collaborateurs dans l'élaboration de cet « objet dramatique » : « À la lecture du manuscrit, j'ai eu tout de suite le sentiment de me trouver devant un objet dramatique exceptionnel. Une œuvre authentique possédant ses règles, son langage, ses mystères, n'en imitant aucune autre et ne recherchant aucune originalité de pacotille. »² Attardons-nous plus sur le concept « objet dramatique ». La première analogie qui vient à l'esprit est celle d'« une chose pour le théâtre » que Ducharme évoquait pour décrire *Ines Pérée et Inat Tendu* en 1968. Il semble que les deux artistes sont unis par l'idée de créer ensemble quelque chose de matériel, au

¹ Fonds Jean-Pierre Ronfard, BAnQ.

² Réjean Ducharme, *Ha ha !...*, Édition Gallimard, Paris, 1982, p. 7.

service du théâtre. Quelque chose qu'on peut apercevoir à travers les sens du toucher, du regard et de l'ouïe. Ducharme reprend donc le même terme en répondant à son ami :

Mon cher Jean-Pierre

[...] Si je savais que ça te ferait plaisir d'avoir un « trophou », je t'en donnerai un. Mais je crois que tu es plutôt comme moi, qui ne suis pas fou de « portes », de « gardes ». Quand on n'a rien, on a mieux l'impression d'être prêt à partir, à avancer, non ? On garde mieux l'illusion que quelque chose va se présenter, non ?

Quant à créer avec toi un objet théâtral, ça me le dirait, mais ça ne vient pas, la machine ne démarre pas. Je ne sais pas ce que j'ai vu que je n'ai plus.

J'aurais voulu t'écrire une aussi bonne lettre que la tienne. Mais comme tu vois, ça ne vaut pas.

Réjean Ducharme¹

À part le fait de s'excuser de ne pas pouvoir lui offrir cet objet, ce projet commun, il reprend un autre jeu de mots lancé par Ronfard — « un manuscrit trop fou ». Ducharme le transforme directement en « trophou », ce qui rappelle aux œuvres plastiques qu'il crée à la base des déchets ramassés dans la rue, pour ensuite coller et composer des objets singuliers. Rappelons l'ouvrage des photographies *Trophoux*, publié chez Lanctôt. Cette collection, désormais propriété de Forget-Georgesco, témoigne de la passion de Ducharme pour la création de collages qui amalgament des objets, des matériaux, voire des mots accompagnant la description des objets-sculptures. Le jeu de mots que Ronfard et Ducharme construisent autour des « trouphoux » révèle leur passion commune : les objets artistiques. Ils en créent même pour l'art dramatique : des œuvres issues du collage et de la collecte d'idées qui constituent la « chose pour le théâtre ». L'« objet théâtral » s'avère ce

¹ Cette lettre a été datée par les archivistes de 24 octobre 1996 (date marquée en crayon). Pourtant, je trouve que cette lettre doit dater de décembre 1997, car elle répond logiquement à la lettre de Ronfard de 10 décembre. Je vais donc considérer cette lettre comme une réponse évidente à la lettre de ce dernier. (Fonds Jean-Pierre Ronfard).

que Ronfard appelle « un manuscrit trop fou » qu'il cherche à faire remonter Ducharme sur scène. Cependant, ce dernier se montre pessimiste et s'avoue bloqué dans sa capacité à créer quelque chose de nouveau. En témoigne la lettre suivante, écrite presque dans un codage de mots, reconnaissable par les deux interlocuteurs :

[...] Quant au projet du Trident, tu n'as pas à t'excuser de ne consulter que ton envie. Connaissant ton « amour » du théâtre, et de l'anti-, c'est plutôt le contraire qui m'aurait surpris. Je ne marche pas autrement. Non (et c'est pourquoi je te réponds en te recevant), je n'ai rien et je ne suis pas tenté de rien mettre en train. Ce n'est pas terrible, mais c'est comme ça, et je ne peux que t'assurer que si quelque chose me vient tu seras le premier à qui je penserai. Et le dernier. Bien affectueusement, Réjean¹.

Malgré le préalable engourdissement de Ducharme, Ronfard parvient à ses fins et met en scène *Ines Pérée et Inat Tendu* au Trident en 1999. Et le metteur en scène s'entoure de l'équipe suivante pour entreprendre le voyage d'*Ines Pérée et Inat Tendu* : Comédien.ne.s : Évelyne Rompré - Ines Pérée ; Normand Poirier - Inat Tendu ; Linda Laplante - Isalaide ; Marie-France Duquette - Aidez-Moi ; Patric Saucier - Mario Escalope ; Caroline Stephenson - Sœur ; Pierre-Yves Charbonneau - Pierre-Pierre ; Marie-France Tanguay - Pauline-Emilienne. Équipe de conception : Isabelle Larivière - scénographie et décor, costumes, accessoires, coiffures ; Christian Fontaine - assistance à scénographie et au décor ; Denis Guérette - Éclairages ; Robert Caux - Musique ; Jean Bélanger - Assistance à la mise en scène ; Romina Roumier-Massey - Maquillages ; Cybèle Perruques - Perruques ; Danielle Savard - Assistance aux coiffures.

Bien qu'il soit désormais impossible d'entrer en contact direct avec Jean-Pierre Ronfard et d'obtenir des détails à propos de la création de cet « objet théâtral », j'ai eu le

¹ *Ibid*, dans cette lettre la date indiquée par Ducharme est le 16 décembre, mais l'année en manque. Pourtant, il semble qu'il s'agit encore d'une réponse à la lettre de Ronfard de 10 décembre 1997.

plaisir d'en discuter avec la comédienne qui joue le rôle d'Ines, Évelyne Rompré. Explorons ses souvenirs qu'elle partage avec ardeur.

La première chose qu'elle avoue révèle que pour une jeune comédienne, jouer dans cette pièce s'est avéré une tâche difficile. Pourtant, elle est revenue très enthousiaste sur ses souvenirs, en se rappelant de la fébrilité qui l'avait envahie en entrant en contact avec l'univers ducharmien recréé par Jean-Pierre Ronfard. Selon Rompré, travailler dans le chaos, et inciter les acteurs à jouer à leur aise, décrirait le mieux l'approche du metteur en scène de cet objet théâtral¹. Elle affirme que le texte de Ducharme a servi vraiment de base de la mise en scène et que Ronfard a voulu le respecter. Il a créé un montage des plus fidèles et au plus proche possible à la version de 1976 :

En fait, je pense que Jean-Pierre Ronfard ne s'est pas du tout trompé en suivant à la lettre les consignes de Réjean Ducharme. Quand cela dit au début, « La nuit. Mais aussitôt le soleil se lève. », Jean-Pierre s'est creusé la tête pour savoir comment le reproduire. Je me souviens qu'il a eu l'idée de mettre un grand tissu noir sur toute la scène. Ines et Inat étaient sous la scène, dans une trappe qui s'ouvrait, et ils tiraient rapidement le rideau noir qui s'engouffrait dans la trappe, et tout d'un coup, c'était le jour.²

Très méticuleux et attentif aux détails, le metteur en scène se montre un fidèle disciple de ce que Ducharme avait imaginé pour le montage, ce qui n'est pas une surprise sachant l'amitié et la complicité artistique qui les unissaient. Dans une entrevue que Ronfard a accordée à Yannick Legault en 1991, il confirme que pour lui le respect de chaque phrase et mot d'un texte demeure indispensable pour la mise en scène :

Ce qui m'intéresse aujourd'hui, c'est une langue portée par les comédiens et les débats humains que proposent les pièces de théâtre. Les problèmes de langage me passionnent : comment les gens communiquent-ils entre eux et comment le théâtre,

¹ Voir Annexes_Entrevue avec Évelyne Rompré

² *Ibid.*

avec son côté immédiat sans écran, peut-il servir l'échange entre vivants ? [...] J'aime travailler des textes où la forme de la phrase, du paragraphe, de la tirade, est essentielle. Il faut respecter chaque voyelle, chaque syllabe, chaque phonème.¹

L'auteur et le metteur en scène travaillent donc ensemble, comme la correspondance l'a démontré, de même que confirmé par Rompré. Elle se souvient que Ronfard écrivait à Ducharme à propos des questions et des doutes qui surgissaient lors de la préparation du montage. D'après elle, le texte n'a pas été changé pour sa mise en scène, à l'exception de quelques références d'époque que le metteur en scène a dû adapter à l'auditoire de 1999 :

D'ailleurs, ils s'écrivaient tous les deux : je me souviens que j'avais une question sur une réplique d'Ines que je ne comprenais pas. J'ai demandé à Jean-Pierre et il ne savait pas ce que cela voulait dire. Il a donc écrit à Réjean et il lui avait répondu que c'était normal, que cela faisait référence à une actualité de l'époque, à quelque chose qui était dans les journaux quand il l'avait écrit. Il a donc conseillé à Jean-Pierre de couper ce passage.²

Ainsi, tout ce qui renvoie à une époque et à un public du passé doit être modifié et adapté à l'actualité. La mise en scène doit être comprise par le public dans son contexte du moment, ce qui démontre qu'*Ines Pérée et Inat Tendu* cherche à se tenir actuelle devant les spectateurs. Cette « vraie rencontre »³ qu'il y avait entre les deux, confirme ce dont Ronfard a toujours rêvé : « Je souhaiterai par exemple qu'il se crée des couples auteur-metteur en scène, comme on en a vu surgir un très solide à la fin des années soixante avec Michel Tremblay et André Brassard [...] »⁴. Et il semble qu'il a trouvé, du moins pour la création de deux projets communs, son couple artistique à côté de Ducharme. En offrant une pièce qui dépasse son temps, Ducharme et Ronfard fascinent le grand public avec ce spectacle qui remplit la salle :

¹ Entrevue par Yannick Legault, Théâtre du Trident, 1999, p. 11.

² Voir Annexes_Entrevue avec Évelyne Rompré

³ *Ibid.*

⁴ Robert Lévesque, *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard*, p. 11.

Je me souviens avoir pris l'autobus à Québec, peu après les dernières représentations, où il y avait de jeunes qui disaient : « C'est Ines, c'est Ines ! », ils étaient donc allés voir Ducharme. Je me souviens que le Trident était toujours plein de jeunes, d'adultes et même d'adolescents : c'était la rencontre de deux générations.¹

Le spectacle de Ronfard et de Ducharme obtient un grand succès dans lequel le metteur en scène ne cherche pas à faire rire le public, mais plutôt à exposer, poétiquement, la situation pénible des jeunes exclus de la société². Une pièce englobant les problèmes de l'époque, *Ines Pérée et Inat Tendu* est placée parmi les pièces de « RÉPERTOIRE » qui écrivent l'histoire du théâtre québécois. Évelyne Rompré se souvient avec tendresse de cette mise en scène qui avait impressionné le public : un travail qui a fait rencontrer sur scène deux grands noms de la culture québécoise, Réjean Ducharme et Jean-Pierre Ronfard, deux amis unis dans la quête des objets théâtraux.

2.2.5 *Ines Pérée et Inat Tendu* au XXI^e siècle : montage de Frédéric Dubois

Avec ma compagnie, j'ai souvent travaillé en cercle, c'est-à-dire que lorsqu'on monte un auteur, j'essaie toujours de revenir vers lui dans une certaine boucle temporelle.³

Frédéric Dubois, habitué à travailler « par cercle » sur un auteur et y revenir pour l'explorer en profondeur, décide de monter *Ines Pérée et Inat Tendu* à Québec en 2010. Ayant eu

¹ Voir Annexes_Entrevue avec Évelyne Rompré

² « Pour moi, c'est une tragédie. Je ne veux pas passer à côté de ça : ce serait dommage d'en faire un divertissement mondain amusant. Quand des "sans domicile fixe" (S.D.F.) débarquent dans un salon, il se passe quelque chose. [...] Et premièrement, qui est ce "nous" qui semblons tous nous inclure dans un commun accord ? Le problème de l'exclusion se vit tous les jours. [...] nous vivons dans une société riche regorgeante de moyens de communication, mais qui développe de la pauvreté et de l'exclusion. » (Yannick Legault, « Entrevue avec Frédéric Dubois », *Programme du Théâtre du Trident*, avril 1999, p. 12).

³ Voir Annexes_Entrevue avec Frédéric Dubois

l'honneur de pouvoir m'entretenir avec lui de son expérience de metteur en scène de plusieurs œuvres ducharmiennes, je propose de creuser le montage tel qu'il le décrit.

Fortement influencé par cet auteur¹, le metteur en scène propose un spectacle disjoncté et extravagant qui connaîtra un succès interrompu, d'abord en 2010 au Théâtre des Fonds de Tiroirs, au Studio d'Essai à Québec. Puis, en 2012, au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal. Le fait qu'il retourne sur Ducharme après avoir monté *Le marquis qui perdit, Ha ha !* et *À quelle heure on est mort ?*, démontre l'impact que l'œuvre ducharmienne a exercé sur le metteur en scène au fil des années. En trouvant un écho personnel chez les personnages de Ducharme, Frédéric Dubois travaille avec un énorme respect l'œuvre de l'auteur qu'il admire. Il crée une espèce de culte au dramaturge « de répertoire » qu'il revisite comme on revisite les classiques.

Entre 2010 et 2012, pour la création du spectacle d'*Ines Pérée et Inat Tendu*, Dubois s'entoure de l'équipe des comédiens suivants : Catherine Larochelle - Ines Pérée ; Steve Gagnon - Inat Tendu ; France LaRochelle - Isalaide Lussier-Voucru ; Véronique Côté - Sœur Saint-New-York-des-Ronds-d'eau ; Anne-Élisabeth Bossé - Sœur Saint-New-York-des-Ronds-d'eau (2012 au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui) ; Édith Patenaude - Aidez-Moi Lussier-Voucru ; Jonathan Gagnon - Pauline-Émilienne ; Sylvio Arriola - Escalope, Pierre-Pierre Pierre ; Miro Lacasse - Escalope, Pierre-Pierre Pierre (2012 au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui). Dans l'équipe technique, on trouve : mise en scène, environnement scénique et accessoires - Frédéric Dubois ; assistance à la mise en scène - Adèle Saint-Armand ; assistance à l'environnement scénique Jasmine Catudal ; costumes -

¹ « Il a toujours fait partie de mon parcours littéraire et théâtral, et j'ai toujours trouvé dans son écriture et dans ses personnages une légèreté, un regard confiant et cru sur la vie qui correspondait aux états et aux émotions que je traversais moi-même. », *Ibid.*

Yasmina Giguère ; Musique - Pascal Robitaille ; Éclairages - Denis Guérette ; Direction de production - Julie Marie Bourgeois et Adèle Saint-Amand ; Direction technique - François Leclerc ; Assistance aux costumes - Virginie Leclerc ; Assistance aux accessoires - Sylvain Genois ; Assistance à la musique - Jasmin Cloutier.

En outre l'entretien avec le metteur en scène, j'ai eu le privilège d'interviewer la comédienne Catherine Larochelle, qui interprète le rôle d'Ines. Grâce à ces deux approches du même spectacle, je pourrai aborder l'esthétique et le travail préparatoire de deux points de vue distincts.

Ainsi, à la question de savoir comment il avait décidé de mettre en scène une pièce assez souvent considérée comme difficile à monter, Dubois répond en soulignant la parenté de vision entre Ducharme et lui :

C'est vraiment deux choses, pour répondre à votre question : premièrement, c'est une résonance et une impulsion, un appel entre Ducharme et ses mots, son énergie et sa vision du monde et la mienne. Ensuite, c'est un désir d'approfondir le temps consacré à la recherche, d'approfondir l'acte poétique, ses personnages, etc.¹

Bien qu'il admire la langue poétique de Ducharme, Dubois souligne le véritable défi que cela constitue, mais ce n'est en rien un obstacle, mais un stimulant². Cependant, le texte lui semble rigide, exigeant d'être suivi soigneusement, afin d'arriver au résultat escompté :

Avec Ducharme, plus on travaille, plus on trouve la ligne la plus simple et elle est incontournable, on ne peut pas la contredire. Il sait exactement ce qu'il a écrit, le point A et le point B de la situation dans chaque scène et c'est ce qu'il faut suivre, parce que si on dévie, on se fait prendre.³

¹ *Ibid.*

² « Cela m'a parlé et m'a beaucoup émue. La difficulté de la langue, de l'histoire, du style narratif, de la recherche, qui est multiple et complexe, exprimée dans un langage écrit et poétique, n'est pas un obstacle pour moi. C'est un défi, un désir profond de la magnifier. C'est comme les Jeux olympiques, je me dis : « Il faut le faire, il faut le faire », *Ibid.*

³ *Ibid.*

Tout en respectant le texte, Dubois trouve les indices, apportés par l’auteur, importants pour la réalisation du montage. Dans ce cas, il s’agit bien évidemment des didascalies qu’il trouve intéressantes et à partir desquelles il compte composer un spectacle original¹. Pour ce faire, il rassemble une variété d’éléments des œuvres ducharmiennes, susceptibles de renvoyer à *Ines Pérée et Inat Tendu*. Il inclut, par exemple, une fleur symbolique, renvoyant aux *Bons débarras* :

Nous avons écrit des chansons à partir du texte de *Bons débarras*, entre autres. Nous sommes restés sur ce texte, plus précisément sur le monologue de Manon dans la voiture avec sa mère lorsqu’elle dit : « On devrait avoir un accident tous les deux, on devrait mourir, notre sang devrait se mêler dans l’asphalte et une fleur devrait pousser dans l’asphalte ». C’est dans cette phrase que l’on retrouve Ducharme et *Ines Pérée et Inat Tendu*. Pour moi, il était impossible qu’à la fin de la pièce, avec la mort des deux et la victoire des autres, une fleur ne pousse pas, car de la mort de ces deux enfants devait naître l’espoir.²

Le metteur en scène, influencé par ce monde de souffrance exprimé à travers un langage poétique, enrichit son montage de chansons inspirées du film. Parmi les rares modifications qu’il a réalisées se trouvent des référents politiques, notamment dans les répliques d’Escalope où il lui attribue une partie du discours de Pierre-Eliott Trudeau dont la phrase emblématique « Just watch me! »³. Le fait d’avoir inclus un discours des années 1970 dévoile la brèche générationnelle entre les personnages plus âgés et les jeunes

¹ « La relation avec les indications scéniques est destinée à nous faire connaître le monde et la composition originale au début de la pièce. Plus j’avance dans la pièce, plus je n’insiste pas sur les indications, mais je m’y réfère. Parfois, si je suis perdue, je reviens à ce qu’a dit Ducharme pour voir si on ne s’est pas trop éloigné de cette intention. Mais je les trouve très intéressantes, souvent comme chez Tchekhov, à cause des états de jeu plutôt que de l’espace. Parfois il écrit : « en colère » et je me demande : « Pourquoi pense-t-il que le personnage en est arrivé là et qu’est-ce que je ne vois pas ? », *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

protagonistes¹. Et la quête d'une action dynamique demande beaucoup d'efforts, surtout de la part des comédiens :

En réalité, c'est la tâche la plus ardue pour les acteurs. La charge qui pèse sur eux, la demande d'énergie pour jouer ce spectacle, est hallucinante. S'ils sont pris dans un moment où ils ne savent pas ce qu'ils disent ou ce qui se passe, ils perdent trop d'énergie et se battent contre quelque chose, ce qui n'est pas possible.²

D'ailleurs, le décor est conçu pour contribuer à la véracité des personnages : on se sert de vraies échelles ou de passerelles pour donner du réalisme au spectacle, sans s'éloigner de l'approche ducharmienne :

Nous avons utilisé les portes donnant sur l'extérieur, nous avons utilisé tous les espaces : Aidez-Moi L'Eussiez-Vous-Cru partait de la grille d'éclairage pour descendre les escaliers comme une vraie pompière. Ce n'était pas logique de créer des escaliers de secours qui n'étaient pas devant nous. L'idée était d'obtenir une sorte de grand dépouillement, de donner l'impression que les personnages squattaient l'espace du spectacle précédent. Nous avons même gardé la couleur du mur du spectacle qui a précédé le nôtre... Ce qui était fascinant, c'était l'immédiateté du moment présent.³

Pour ce qui en est des personnages et de leur élaboration, Dubois les conceptualise en couple. Il se concentre sur ce qu'il appelle le couple des « monstres » dans lequel il inclut Escalope et Pierre-Pierre, deux personnages joués par un seul comédien⁴. Ce double comprend non seulement la partie monstrueuse, mais aussi celle du père. À cette image paternelle monstrueuse s'ajoute celle de la mère, incarnée par le personnage d'Isalaïde⁵.

Quant au personnage d'Ines, il faut se tourner vers le témoignage de Catherine Larochelle qui me confie : « Plus un personnage est complexe, plus le terrain de jeu est

¹ « L'idée principale était que les personnages devaient être totalement ancrés dans le moment présent. On ne peut pas raconter cette histoire comme si elle s'était passée il y a dix ans. », *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Sylvio Arriola, 2010 et Miro Lacasse 2012

⁵ Voir Annexes_Entrevue avec Frédéric Dubois

grand. »¹ Au-delà du travail physique, qu'elle souligne d'ailleurs comme le plus grand défi du spectacle², elle rappelle la difficulté de porter à la scène la poésie que Ducharme crée dans chaque réplique³. Tout comme Dubois, elle insiste sur l'importance de ne pas abandonner la notion du tragique qui définit la pièce. D'après elle, le véritable défi était de réussir à montrer le tragique tout en jouant avec une « vraie émotion, un vrai désir d'aller vers l'autre et d'être aimé »⁴. Larochelle évoque l'importance du costume comme élément essentiel dans la création du personnage : « Nous avons des costumes très expressionnistes. Il fallait en quelque sorte “jouer CONTRE son costume”. »⁵ Or, précisément, « jouer contre le costume » révèle l'idée de présenter le personnage dans toute son ambiguïté, dans son dédoublement, ce qui le rend douteux et caché, à savoir véritablement humain.

Expressionniste et extravagant, ce montage révèle un autre personnage particulier : l'Infirmière. Interprété par Jonathan Gagnon, Pauline-Emilienne est transformée en une Drag Queen qui combine, tel que le souligne Dubois, des éléments appartenant au monde enfantin qui, pourtant, terrifient :

Ensuite, nous trouvons Jonathan qui joue l'Infirmière dont la figure de la Drag Queen rappelle l'image du bouffon, mais dans laquelle il y a aussi quelque chose pour l'enfant. En fait, c'est une image un peu terrifiante. La Drag Queen, c'est le côté irrévérencieux et décalé qui commande notre univers. De plus, Pauline-Emilienne est tellement déconnectée de la réalité qu'elle ressemble à une grosse affaire flottante.⁶

¹ Voir Annexes_Entrevue avec Catherine Larochelle

² « Le plus grand défi était physique. Nous voulions qu'Ines “déplace de l'air”. Sa grande quête d'amour ne lui permettant pas de “s'asseoir”. Il y a toujours une urgence de trouver... Je me souviens que je me faisais masser toutes les fins de semaine. », *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Voir Annexes_Entrevue avec Frédéric Dubois

Complètement détaché de l'image suggérée par Ducharme, ce personnage s'inscrit dans son époque, renvoyant à l'image du double, exprimée cette fois-ci à travers un seul personnage. Spectaculaire et farfelu, ce montage franchit les frontières entre l'imaginaire et le réel. Indubitablement accueilli avec enthousiasme et beaucoup de surprise, ce spectacle a laissé des souvenirs inoubliables à Larochele : « Il me semble que les avis étaient tranchés, en général. Un texte si unique amène des coups de foudre ou l'inverse. Il ne laisse certainement pas indifférent. L'indifférence, c'est pour le beige. Ducharme est trop coloré pour ne pas susciter les passions. »¹ Ne laissant personne indifférent, Dubois ose croire qu'ils ont réussi à bien transmettre cette tragédie des deux enfants en quête d'amour².

De 1968 à 2012, chacun des spectacles d'*Ines Pérée et Inat Tendu* témoigne de la particularité de la relecture du texte proposée par les praticiens. Un texte qui a d'ailleurs évolué progressivement au fil du temps. Comme l'indiquent les interviewés, à un certain moment la mise en scène se détache du texte. Yvan Canuel propose la première mise en scène, aux côtés de Ducharme, en exploitant cette histoire particulière. Les scènes comiques incitent le public à réfléchir sur des sujets vifs de l'époque. La reprise suivante de la pièce, proposée par Claude Maher, est accompagnée de la publication officielle du texte. Ce spectacle psychédélique, donné devant un large public de tous âges, révèle des personnages *cartoonesques* qui surprennent par leurs costumes et leur extravagance. Si le caractère comique et absurde définit les deux premières mises en scènes, les spectacles suivants

¹ Voir Annexes_Entrevue avec Catherine Larochele

² *Op. cit.*

abandonnent cette idée. Ils se concentrent exclusivement sur la diégèse, se demandant comment raconter sur scène l'histoire tragique des deux jeunes désenchantés par la société et désespérés de trouver l'amour. En 1991, nous trouvons le montage de Lorraine Pinal qui vise à aller au-delà de ce que le dramaturge avait conçu. Elle se propose d'explorer les limites de l'image du double, en interprétant le rôle d'une écrivaine scénique. Quelques années plus tard, Jean-Pierre Ronfard reprend la pièce, apparemment en étroite collaboration avec Ducharme, pour créer un spectacle qui respecte à la lettre le texte original. Le dernier dramaturge à porter la pièce sur scène, Frédéric Dubois, tente de combiner le tragique et le comique. Son but vise à apporter de la véracité à des personnages proches du public et des thématiques du moment.

Ainsi, on constate qu'*Ines Pérée et Inat Tendu* représentait un défi non seulement pour les metteurs en scène, mais aussi pour les comédiens qui ont dû entrer dans le monde ducharmien. Cette chose pour le théâtre prend un caractère particulier à chaque fois qu'elle est reprise par un metteur en scène différent, et à chaque correction apportée par le dramaturge. Il est essentiel de garder vivant le souvenir de ces spectacles, qui n'est gardé que dans les mémoires des praticiens. En parcourant l'historiographie de cette œuvre dramatique, j'ai eu le privilège de contribuer à la conservation de ce précieux témoignage en le présentant aux lecteurs de mon ouvrage. Préserver le souvenir de la pièce s'avère indispensable pour perpétuer l'histoire du théâtre québécois, dans laquelle *Ines Pérée et Inat Tendu* occupe une place digne d'être célébrée.

En vue d'analyser la réécriture de chaque version textuelle, je suggère d'approfondir ce que les modifications, les omissions ou les remplacements apportent au texte, compte tenu de la volonté du dramaturge qui sera notre guide. Poursuivons donc

l'analyse des versions archivées et publiées pour étudier le texte qui progresse en vue de chaque mise en scène ultérieure. Par ailleurs, lors de l'analyse du dossier *Ines Pérée et Inat Tendu*, la présence du dramaturge sera également prise en compte.

PARTIE II. MÉTAMORPHOSE DU PERSONNAGE

CHAPITRE 1. ORALITÉ : L'ENJEU ENTRE L'ÉCRIT ET L'ORAL

Ines Pérée et Inat Tendu, conçue comme une chose pour le théâtre s'avère fabriquée comme un matériau qui peut être touché, modifié, construit ou déconstruit à l'infini. Démarrons l'examen des deux premières variantes textuelles INIT1 et INIT2, en nous concentrant initialement sur la diégèse. Dans ce but, j'ai encadré la séquence diégétique des scènes dans le tableau 3¹, qui met en évidence l'évolution des différences entre les deux textes, ce qui

¹ Voir Annexes, Tableau 3_Tableau diégétique

fournit un premier point de départ pour la reconstruction de l'œuvre. En examinant les critiques des années 1970, Martial Dassylva affiche son scepticisme envers la structure de la pièce et désapprouve la mise en scène de Canuel :

[...] un ouvrage entier dont le propos est constant, on est devant 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, qui luttent contre l'absurdité du monde à la recherche d'une hospitalité qu'ils n'obtiendront pas.¹

Contrairement à l'opinion de Dassylva, le texte de Ducharme, placé au premier plan, est bien structuré et bien élaboré. Le point de vue du journaliste, qui décrit la pièce comme une série de sketches plutôt que comme une succession de scènes, suggère qu'il ne la considère pas comme une œuvre cohérente, mais plutôt comme une suite de courtes séquences comiques. Un autre fait que je réfuterai. En addition, je dénote une nuance de sarcasme dans la description des trois actes par Dassylva, insinuant que les sketches manquent d'harmonie. Prenons un moment pour clarifier la définition du sketch : « une courte scène présentant une situation généralement comique, jouée par un petit nombre d'acteurs sans caractérisation approfondie ou d'intrigues à rebondissements [...] »². Cette définition ne correspond ni au texte d'INIT1 ni à celui d'INIT2, puisque la séquence diégétique relie non seulement les trois actes, mais aussi les scènes. De surcroît, bien que leur structure puisse varier, notamment avec des scènes de longueur variable, elle intègre plusieurs éléments qui unifient les scènes.

Démarrons en jetant un coup d'œil sur la structure des deux textes. Cette analyse séquentielle fait partie de l'approche historiographique que je propose, afin de comprendre

¹ Martial Dassylva, *Un théâtre en effervescence, critiques et chroniques 1965-1972*, Éditions La Presse, Montréal, 1975, p. 72.

² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996, p. 330.

chaque texte comme un état achevé et élaboré pour la mise en scène. Un texte dont la diégèse et les personnages évoluent notablement dans chaque variante. En examinant la structure du texte, il semble que le dramaturge n'a pas écrit le mot « scène », sinon indiqué le numéro des séquences marquées entre parenthèses. Toutefois, nous les interpréterons comme des marqueurs de scènes annonçant l'entrée ou la sortie d'un personnage¹. Scrutons plus minutieusement le nombre de scènes dans INIT1, INIT2, INIT3 et INIT4 :

INIT1 : 1^{er} acte — 16 scènes ; 2^e acte – 16 scènes ; 3^e acte — 14 scènes

INIT2 : 1^{er} acte — 15 scènes ; 2^e acte – 13 scènes ; 3^e acte — 15 scènes

INIT3 : 1^{er} acte — 15 scènes ; 2^e acte – 13 scènes ; 3^e acte — 15 scènes

INIT4 : 1^{er} acte — 15 scènes ; 2^e acte – 13 scènes ; 3^e acte — 15 scènes

On dirait que la première version est plus riche en scènes, à l'exception du dernier acte où le dramaturge en a ajouté une de plus à partir d'INIT2 jusqu'à INIT4. À quoi est due la réduction de scènes à partir de la deuxième version ? Cherchons à cette question par l'analyse comparative des deux premiers dactylogrammes. Pour ce qui est de la division scénique des variantes INIT5 et INITL, elle est complètement omise : on ne trouve que la marque de début de chaque acte. Il est manifeste que la première version présente, probablement, plus de détails dans les répliques et peut-être aussi au niveau de monologues et de longues tirades. Je peux déduire, dès une première approche au panorama séquentiel, qu'il y a plusieurs types de modifications et d'omissions qui caractérisent et différencient les deux versions. Poursuivons vers la suite structurale, en observant le tableau 3². Bien

¹ *Ibid.*, p. 314

² Voir Annexes, Tableau 3_Tableau diégétique

qu'avant de le faire, je voudrais souligner la nomenclature dont je me servirai dans le tableau : les scènes seront marquées entre parenthèses, en chiffres arabes ; les actes, marqués en chiffres romains, suivis par le nom de la version textuelle. De prime abord, en consultant le tableau, il semble que les scènes se raccourcissent et l'action se déroule plus rapidement dans INIT2. Prenons l'exemple des scènes (4) et (5) acte I, INIT1 et comparons-les avec INIT2 — l'action dans cette dernière est condensée en une seule scène (5). À partir de ce moment, le nombre des scènes varie entre les deux dactylogrammes, diminuant dans la deuxième, bien que les idées principales restent identiques. En ce qui concerne l'acte II, des différences apparaissent dès la scène (5), INIT1, correspondant à la scène (4), II, INIT2. Cela implique évidemment une réduction du nombre de répliques, entraînant également un changement de la diégèse. Ce phénomène est aussi attesté par les altérations des scènes : à partir des scènes (10) et (13) de l'acte II, INIT1, les exécutants de certaines actions varient. À titre d'exemple, dans (13), II, INIT1, l'Infirmière entre en portant du coca-cola et des chips, ce qui fluctue dans (12), II, INIT2 où Sœur rentre en portant deux faisans. Dans l'acte II, on découvre trois scènes de plus dans INIT1, ce qui manifeste un éventail d'actions qui est réduit dans INIT2. En ce qui est de l'acte III, il maintient le même début jusqu'à la scène (6), III, INIT2, où le dramaturge décide de supprimer la présence des personnages de Sœur et de Madame. À partir de la scène (7), III, la diégèse fluctue : la séquence des actions, ainsi que la diégèse sont modifiées dans INIT2. La fin de la pièce représente un déroulement qui diffère d'une version à l'autre.

Étant donné la chronologie des dactylogrammes et ce que l'on a observé à propos de la structure et de la diégèse, de notoires différences se manifestent entre INIT1 et INIT2. L'analyse comparative des deux textes mettra en lumière l'intention du dramaturge de les

corriger et indiquera probablement l'effet escompté sur le public. Je suggère donc de poursuivre les modifications diégétiques des scènes pour ainsi pouvoir constater dans quel but les changements ont été apportés par la main du dramaturge. Pour commencer, dans les deux variantes, nous trouvons Ines Pérée et Inat Tendu, deux jeunes dont la relation demeure incertaine, qui entament la pièce en se réveillant près de l'hôpital vétérinaire de Madame Isalaide L'Eussiez-Vous-Cru. Lors de leur rencontre avec elle, ils révèlent leur quête d'hospitalité et d'amour, cherchant refuge chez la personne qui est censée les accueillir. En suivant la progression narrative, nous constatons que les deux personnages principaux deviennent de plus en plus insistants dans leur désir d'être compris par les autres. À la recherche de respect et de reconnaissance, ils sollicitent l'aide de Madame et de Sœur, mais cette démarche se révèle infructueuse. En addition la relation entre les deux protagonistes, des relations entre Madame et sa fille Aidez-Moi, ainsi qu'entre Pierre-Pierre et Aidez-Moi (des amants) se dessinent. Le chaos sur scène s'installe progressivement, révélant l'affolement commun qui obsède tout le monde. Madame, inspirée par la quête d'hospitalité d'Ines et d'Inat, commence à errer, suivie par des disciples partageant le même désir. Sœur se révolte contre l'Église, en offrant un abri à ses amis. Les autres personnages, Pierre, Escalope, Aidez-Moi et l'Infirmière, restent relativement indifférents à cette folie qui se propage partout. Tout au long de l'histoire, Inat devient de plus en plus obsédé et violent, incité et soutenu par Ines. Il assassine ceux qui s'opposent à eux, à savoir Pierre-Pierre et l'Infirmière. Cependant, la fin de la pièce varie considérablement d'une version à l'autre : INIT1 propose une résolution absolument inattendue — Ines se perce la paume avec un poignard et fait boire son sang à Inat. INIT2 offre une conclusion plus violente, mais plus logique à la suite des actions des protagonistes : Ines suggère de tuer tout le monde dans la prochaine maison qu'elle et Inat visiteront. Après ce bref résumé de la

diégèse, on note que la tension croissante s'épuise dans l'anéantissement de la raison, où la frénésie s'empare de tous les personnages.

Après ce bref survol de la structure des deux textes, nous nous apercevons que les modifications et les raccourcissements séquentiels caractérisent INIT2 face à la première version. Or, le poids de ces différences structurelles se reflétera dans la composition et l'intensité des répliques dans lesquelles entrent en jeu la sonorité, le rythme et la prosodie discursive. Les deux textes autonomes INIT1 et INIT2 dévoilent des scènes qui semblent construites par les personnages eux-mêmes dont les répliques renferment un éventail des enjeux langagiers. Entamons, dorénavant, l'analyse des répliques et trouvons ce qui les différencie en passant d'une version à l'autre. Dans leur structure seront tenus en compte les figures rhétoriques, les enjeux langagiers, la prosodie, ainsi que le rythme qui suscitent un certain effet chez le destinataire. Je suggère de nous attarder sur la graphie de l'auteur et sur son style pour souligner les changements. Pour ce faire, j'envisage de transcrire les répliques telles qu'on les observe dans les textes originaux. La graphie que Ducharme utilise dans ces deux textes est la suivante : pour les insertions faites à la main, il utilise l'italique. En ce qui est des suppressions, il les efface à la main. J'ajouterai un dernier renseignement : la graphie que j'utiliserai en tant que transcriptrice des répliques : les modifications faites à la main par Ducharme seront signalées en italique ; les ratures seront barrées et signalées en italique.

Démarrons l'étude des répliques en concernant chaque personnage à travers son discours, en nous centrant sur l'effet que les dialogues ou les tirades produisent chez le spectateur. D'ailleurs, la présence d'une prosodie concrète sera justifiée par les enjeux rhétoriques qui dévoilent les relations entre les personnages. Ces derniers sont assez

souvent décrits par l'image de la gémellité qui les situe dans l'étrange monde du double ducharmien.

1.1 Les « deux petits monstres »¹

La pièce s'ouvre avec Inat prononçant une réplique qui apporte un espoir naissant à l'aube². Si nous la comparons à la réplique débutant la 2^e version, il semble que l'auteur propose des modifications grammaticales : dans INIT1, il utilise le passé composé qu'il remplace par le passé récent dans INIT2³. Le passé récent, qui indique l'immédiateté de l'action, apporte du dynamisme au discours et met l'auditoire dans l'expectative. La suite de la réplique est aussi modifiée : les phrases affirmatives sont remplacées par des phrases exclamatives, voire impératives, ce qui renforce la volonté de dynamisme. Quant à Ines, elle se manifeste en employant des phrases exclamatives et interrogatives : « Quoi! Quoi! Encore? Non! [...] », maintenues presque identiques dans les deux dactylogrammes. Les protagonistes inaugurent l'acte, en exprimant leur surprise : Inat parle poétiquement du lever du jour et Ines pose des questions déroutantes. L'ouverture de la pièce déconcerte par l'absence de connexion logique entre les deux personnages qui semblent se trouver dans des lieux différents, ou du moins leur perception de l'espace est complètement disjointe. Cette opposition entre eux définira leur relation ambiguë, mais gémellaire, tout au long de la pièce.

Passons à la présentation de chaque personnage, soit par lui-même soit par d'autres.

En nous plongeant dans le texte d'INIT1, nous constatons qu'Inat désigne Ines comme son

¹ Escalope fait référence à Ines et à Inat comme à « deux petits monstres » devant Madame (f° 13 [9], I, INIT2)

² Inat Tendu : — Le soleil s'est rallumé, mon amie. Les oiseaux se sont remis à tourner, mon amie. (f° [1], I, INIT1)

³ INAT (il secoue Ines) : — Le soleil vient de se rallumer, mon amie. Les oiseaux viennent de se remettre à tourner, mon amie. (f° [1], I, INIT2)

amie et vice versa¹. Pourtant, ces détails sont omis de la seconde variante. Ines Pérée donne plus d'informations sur elle-même en décrivant surtout ses propres sentiments. Tout d'abord, elle se présente comme étant incapable de jouer du violon, une affirmation qui débute par l'interjection vocalique « ah », identique dans les deux textes². D'ailleurs, dans la 1^{re} version, elle est présentée par Inat comme quelqu'un qui crée de « mauvais calembours »³. Ces précisions sont supprimées de la seconde. Par cette réplique, Ducharme associe Ines à la création de jeux de mots : son discours se fonde sur la subtilité de la transformation des mots. Effectivement, dès le début de la pièce, on aperçoit l'habileté avec laquelle Ines utilise le langage et les références absolument étonnantes⁴ qu'elle exploite et dont elle affirme avoir la maîtrise⁵. En conséquence, elle présente son camarade, devant Madame, comme quelqu'un de « si humble, si doux, si aimable ! ... »⁶ Cette réplique est modifiée dans INIT2 : « Le cadeau ~~du bon Dieu~~ de N.S.-J.C. à ces dames ! »⁷ Drôle de manière de représenter le personnage principal masculin, aussi appelé « faux — prophète » par Madame⁸. Cela établit un parallèle entre les adjectifs descriptifs dans la 1^{re} version et ce que représente l'image de Jésus-Christ dans la 2^e version. De plus, tout ce que nous savons d'Inat est basé sur ses propres répliques, ses actions et ce qu'Ines dit de lui : « Sa mère ? Sa mère ? Il n'a pas de mère ! »⁹ Dans ce cas, elle le décrit par l'absence d'une mère

¹ Inat Tendu : — Le soleil s'est rallumé, mon amie. [...] mon amie. » (f° 1 [1], I, INIT1) ; Inat : — N'écoutez pas ma pauvre amie, Madame. (f° 7 [5], I, INIT1) ; Inat (tendant la main à Ines) : — Ines, ma chère amie, tais-toi. (f° 39 (9) II, INIT1)

Ines : — Restons, mon ami. Attendons. (f° 6 [5] I, INIT1) ; (f° 6 [5] I, INIT1) (F° 6 [4] I, INIT 2)

² Ines : — Ah ! Seulement si je savais jouer un air, n'importe quel. [...] (f° 2 [1], I, INIT1)

³ Inat : — Je connais une Ines Pérée qui lance de mauvais calembours à travers tout [...] (f° 42 (11), II, INIT1)

⁴ « Mon estomac est dans mes talons et il est aussi vide que les hémisphères de Magdebourg. Oh là là... » (f° 1 [1], I, INIT2)

⁵ « Je suis douée de ma propre langue française. » (f° 6 [5], I, INIT1)

⁶ f° 3 [1] I, INIT1

⁷ f° 3 [1] I, INIT2

⁸ « Madame : Qu'est-ce que c'est que ces manières de faux-prophète ? » (f° 3 [2], I, INIT1)

⁹ f° 17 [12] I, INIT1

dans sa vie. Ses répliques sont modifiées dans INIT2, où les changements montrent une réécriture manuelle basée sur la substitution de certains sons¹. Qui plus est, on observe le remplacement des phrases interrogatives et exclamatives par des phrases affirmatives. Cela apporte également des informations sur Ines qui s'exprime avec plus de calme et de fermeté dans la seconde variante. La relation amicale qui existe entre les deux désigne la dépendance qui les attache : « Inat, mon ami, reste, fais ce que Ines veut pour une fois, rien que pour voir, obéis-moi pour une fois, obéis à celle qui en vingt-deux ans ne t'est pas désobéi une seule fois. »² L'insistance, la volonté de convaincre l'autre de rester, relève du domaine absolu de la rhétorique persuasive qui enrichit souvent les répliques d'Ines. Là encore, cette insistance diminue dans INIT2, « Inat, mon ami, fait ce que Ines dit pour une fois, ~~par sainte curiosité~~ rien que pour voir. »³, laissant place à la supplique. Notons que Ducharme choisit de raturer la référence à la religion, plus précisément « sainte curiosité », et de la remplacer par une expression plus courante. En addition, Ines joue avec les mots pour transformer le nom de Madame : dans INIT1 elle l'appelle l'Auriez-Vous-Cru et dans INIT2, L'Eussiez-Vous-Cru⁴. Ce jeu de calembours devrait surprendre même un public bien averti. Les dialogues qui poursuivent, entre Madame et Ines révèlent une certaine proximité entre les deux, notamment dans INIT2 Ines commence à la tutoyer :

Ines : — Vous avez pleuré devant moi tout à l'heure. N'est-ce pas pour moi que vous pleuriez ? N'est-ce pas signe que vous commencez à m'aimer ?⁵

¹ *Inat (dans son sommeil) : — Gnagnan... gnagnan... gnagnan...*

Isalaide : — Il appelle sa mère ! Bouleversant ! Cela arrache le cœur.

Ines : — Il ne peut pas appeler sa mère, il n'a pas de mère : il a eu le bon goût de s'en passer. (f° 15 [11] I, INIT2)

² f° 6 [5] I, INIT1

³ f° 6 [4] I, INIT2

⁴ f° 4 [3], I, INIT1 ; f° 3 [1] I, INIT1, INIT2

⁵ f° 20 [12] I, INIT1

Ines : — [...] Ne pleurez plus. Pleurer n'aura pour effet que d'ajouter dans *tes* ~~vos~~ yeux quelques petites veines rouges aux milliers de petites veines rouges qui s'entrelacent déjà. [...]

Ines : — [...] Tiens, ~~vous m'avez appelé,~~ tu m'as appelé Ines. Est-ce que ~~vous commencez~~ tu commences à m'aimer ?¹

Elle tente ainsi de la convaincre que les pleurs sont un signe d'amour. Son registre d'adresse varie alors en fonction de l'attachement qu'elle éprouve à l'égard des autres personnages. Concentrons-nous désormais sur l'obsession des deux protagonistes : trouver l'amour chez l'autre. Ce sujet demande à être analysé du point de vue du champ sémantique autour du terme « amour ». La réplique d'Ines, « Il n'y a *plus pas* d'amour en moi »², affirme l'absence de ce sentiment exprimé par l'utilisation du pronom impersonnel « il », qui sera remplacé par le pronom personnel « je » dans la deuxième version : « Je n'ai pas d'amour ce matin. »³ On note également la substitution de « en moi », qui renvoie à l'absence d'amour constant en elle, par une indication temporelle « ce matin ». En situant le manque d'amour en elle-même, Ducharme prouve qu'il essaie de modifier le personnage d'Ines Pérée, en la situant dans le moment présent et en faisant d'elle un personnage moins tragique : Ines n'est plus en proie à un vide sentimental permanent. Elle insiste cependant sur la nécessité d'aimer tout le monde et n'a pas peur de le proclamer. Dans la scène (9), I, INIT1, elle témoigne de son amour même pour « les petits garçons et les petites filles »⁴, une affirmation quand même contradictoire, étant donné qu'elle sort d'une adulte qui exprime son affection pour les enfants ; mais aussi, on peut la comprendre comme amour maternel. Dans INIT2, cependant, ces précisions sont supprimées et ses sentiments sont

¹ f° 17 [11], I, INIT2

² f° 3 [1], I, INIT1

³ f° 3 [1], I, INIT2

⁴ Ines : — Je m'en fiche bien. J'aime tout le monde. J'aime tout ce qui parle. J'aime même les petits garçons et les petites filles. (f° 12 [9], I, INIT1)

exprimés par le besoin de les annoncer publiquement : « Quand j’aime quelqu’un, je ne suis pas gênée d’aller crier son nom sur les toits. »¹ À plusieurs reprises, elle souligne son vif désir d’avoir des enfants, un rêve qui n’est pas partagé par Inat : « [...] Allons bâtir une cabane [...] ayons des enfants. Inat, me voici, ta femme, ta femelle. Inat, mon homme, mon mâle, où sont nos enfants, nos petits ? »² ; « Ines : [...] Si Inat avait voulu me faire des enfants, j’aurai trouvé mes plus grandes joies [...] »³ ; « Ines : [...] Je te jure sur la tête des enfants que nous aurions eus [...] »⁴. Son instinct maternel se révèle également lorsqu’elle dit qu’elle a été la seule femme, au sens de mère, à allaiter Inat⁵. Par ailleurs, la personnification dont elle fait usage, en parlant de son violon avec la tendresse d’une mère, témoigne de son désir de s’occuper de quelqu’un, comme une mère s’occupe de son enfant⁶. Pourtant, dans la seconde version, l’adjectif possessif désignant le violon, « mon », est remplacé par « maudit »⁷. Pourquoi Ducharme choisit-il de modifier l’amour maternel du personnage et de le renverser vers le mépris ? Prend-elle, dans cette version, son violon comme une poupée avec laquelle jouer et contre laquelle se fâcher ? Un autre exemple attestant son affection pour les violons se trouve dans II, INIT1, où elle en parle en ces termes : « Pauvres amours ! Pauvres chéris ! »⁸, en employant des adjectifs qui évoquent l’affection maternelle envers un enfant. Or, son attachement à l’instrument musical manque

¹ f° 11 [8], I, INIT2

² f° 24 (1), II, INIT1

³ f° 56 (6), III, INIT1

⁴ f° 42 (11), II, INIT1

⁵ Ines : [...] Il n’a pas de mère ! Si je ne lui avais pas donné le sein, aucune femme ne lui aurait donné ! [...] (f° 17 [12], I, INIT1)

⁶ Ines (serrant amoureusement son violon contre sa poitrine) : — O mon violon [...] Tu es mon bébé... [...] (f° 5 [4] I, INIT1)

Ines (enchaînant) : — [...] Violon ?? Violon ?? Mon beau violon ?? Où es-tu ? (f° 21 [12] I, INIT1)

⁷ Ines (violon sur le cœur) : — Maudit violon ! Pourquoi, quand je veux te faire pleurer, *les notes* que je tire de toi ne sont-elles que discordantes [...] ~~que~~ quand je voudrais t’entendre chanter comme les premiers oiseaux du matin ? (f° 5 [4] I, INIT2)

⁸ f° 48 (16), II, INIT1

dans INIT2. Il va de soi que la nature maternelle d'Ines s'atténue ou plutôt disparaît dans la deuxième variante : le personnage est en constante métamorphose, passant d'une version à l'autre.

À plusieurs reprises, la personnification et la comparaison servent au dramaturge à faire parler ses personnages pour qu'ils expriment leurs sentiments et leurs pensées. Ines se sert de la personnification pour faire convaincre de la véracité de son récit :

Dans une prison. Dans une cellule de béton peint en gris. [...] Il n'y a rien dans la tête de plus immobile, de plus fixe que cette cellule. Pourtant, je la sens tendue, nerveuse, je la sais vivante. C'est une bête folle. C'est elle qui a envie de dévisager quand j'ai envie sans raison de dévisager quelqu'un. C'est ma haine. Et lui, le beau au bois dormant, il ne se souvient de rien [...].¹

Si elle compare la cellule de la prison à une « bête folle », ce n'est que pour exprimer sa propre haine contre le monde, contre le fait d'être emprisonnée et contre l'indifférence d'Inat qui ne s'en aperçoit pas de la situation. Inat, « le beau au bois dormant », demeure inconscient de leur situation, insensible à la souffrance d'être enfermé. Si nous reprenons la même partie du dialogue dans INIT2, nous constaterons que la personnification disparaît :

Dans une prison, dans une cellule de béton peinte en gris. Si ~~vous voyiez~~ tu voyais dans ma tête, ~~vous verriez~~ que tu verrais ce cachot tel qu'il était. ~~Vous y trouveriez~~ Tu y trouverais des blattes écrasées, fixées aux murs comme les étoiles au firmament, collées à des pâtés de sang jaunes et vers. ~~Vous y trouveriez~~ Tu y trouverais la petite cage de fer où l'ampoule électrique grise ne s'allumait jamais. ~~Vous y trouveriez~~ Tu y trouverais partout des griffures d'ongles.²

Nous constatons que la personnification est remplacée par la comparaison, « comme les étoiles au firmament » et des substitutions du pronom « vous » par « tu ». Encore une fois,

¹ f° 15 (11), I, INIT1

² f° 14 [10], I, INIT2

on constate qu'Ines prend la liberté de s'adresser à Madame en la tutoyant. Apparemment, entre les deux, il y a plus de complicité dans la deuxième version que dans la première. La comparaison enrichit les répliques d'Ines tout au long des deux variantes, en dévoilant sa capacité innée de jouer avec les mots, de même que les enfants jouent en dessinant : « Vivement les boules molles jaunes comme les soleils qui peignent les enfants ! »¹ Elle utilise la comparaison de manière loquace, ce qui amène à se demander si cela est dû à son adhésion au monde des enfants ou plutôt à celui de la maternité. Dans INIT2, ses répliques sont légèrement modifiées et le pluriel « les enfants » est remplacé par le singulier d'« enfant » : « Vivement le jaune des œufs, la boule jaune comme un soleil peint par un enfant ! »²

Passons maintenant au personnage d'Inat Tendu. Ses répliques sont construites sur une sorte de poésie qui le caractérise dès le début de la pièce ; on a remarqué qu'il entre en scène en récitant des vers. Il se sert de comparaisons pour rendre son discours, parfois lugubre, riche et soigné, voire soutenu : « Gisant, comme morts sur le gravier [...] Nos souffles [...] emplissant comme un choral emplit une cathédrale ce dôme aplati qu'est le firmament »³. À part les références à la mort, on observe dans ses répliques l'essai de convaincre son amie qu'ils ont le droit, comme tout le monde, d'être placés parmi les « rois » de la terre⁴. Il évoque même l'idée du suicide comme une solution pour donner fin à leur recherche : « Et quand nous aurons frappé sans succès à toutes les portes, nous nous suiciderons. Car nous avons notre trône parmi les rois de la terre. [...] C'est ainsi qu'il faut

¹ f° 57 (7), III, INIT1

² f° 49 (11), III, INIT2

³ f° 35 (8), II, INIT1

⁴ f° 29 (3) II, INIT1; f° 27 (2), II, INIT2

que nous soyons orgueilleux, non comme des bêtes, mais comme des rois ! »¹ L'idée du suicide proposera une solution qui les rendra au-dessus des autres, au niveau des rois ayant le choix de décider leur propre destin. Un destin tragique qui les positionnera à la hauteur des héros du théâtre classique, qui arrivent à la catharsis à travers le suicide, tel que Roméo et Juliette, Phèdre, Ophélie, pour ne mentionner que quelques-uns. En courtisant avec le théâtre classique, Ducharme joue constamment avec le statut social des personnages. Il peut ainsi les placer au rang des rois et les rétrograder aussitôt au rang de ceux qui mendient l'amour des railleurs. Dans leur imaginaire, ils se situent sur un pied d'égalité avec les rois, mais pour les autres, ils se trouvent à la plus basse échelle, celle des marginaux refusés par la société. Cette incongruence, entre l'imaginé et la réalité, ne correspond pas à leur apparence devant le monde. Ils peuvent être classés plutôt parmi les antihéros comiques que parmi les héros tragiques. Or, dans cette espèce d'ambiguïté, Inat se montre plus raisonnable que sa comparse et tente de la calmer. Il lui désigne que la haine n'a pas de place dans leur vie, car elle ne les fera que souffrir². Il semble que ce personnage suit une logique et une idéologie très claires. De plus, il se sert de la comparaison pour faire voir l'enchaînement de ses idées et de ses actions, « Nous ne travaillerons pas ! Car travailler pour les voleurs de nos vaches, de nos porcs et de nos poules serait comme les encourager à voler ce qui nous reste ! »³, en se révoltant contre la société qui les a maltraités. Ducharme recourt à une autre figure rhétorique, la répétition, pour souligner l'insistance frénétique

¹ f° 37 (9), II, INIT1

² Inat : — [...] Nous n'essaierons pas la haine parce que la haine fait souffrir et que nous ne sommes pas tombés sur la terre pour souffrir, mais pour jouir. Nous n'essaierons pas davantage la solitude. Nous ne renoncerons pas à la terre. Nous ne passerons pas notre vie dans un terrier [...] Nous ne sommes pas des chiens dans un jeu de quilles [...] Car nous avons notre trône parmi les rois de la terre. [...] que le diable emporte la terre ! C'est ainsi qu'il faut que nous soyons orgueilleux, non comme des bêtes, mais comme des rois ! (f° 36-37 (8), II, INIT1)

³ f° 38 [9], II, INIT1

d’Inat d’invoquer et ainsi de trouver la liberté attendue¹. Des termes s’enchaînent et mènent vers d’autres répétitions, « Ferme tes yeux, tous tes yeux : tes vrais yeux et les yeux [...] Ferme tes yeux, petit navire, et laisse-toi conduire »². L’insistance sur l’action de « fermer » et sur le mot « yeux » dévoile la douceur avec laquelle le personnage traite son amie en lui chantant presque une berceuse. On note que Ducharme conserve ces répliques identiques dans les deux variantes, c’est-à-dire que le personnage maintient le même état d’esprit quand il convient de soulager sa comparse. La répétition des mots « les yeux » se retrouve également dans l’acte III, INIT1, où Inat prétend poétiser son discours, mais l’effet n’est rien d’autre qu’une composition plutôt maladroite : « [...] La lumière qui inonde la nature quand *tu* ouvres les yeux sort par tes yeux ; elle ne rayonne pas du soleil qu’on appelle “le soleil” »³. De même, Ines insiste sur son droit à la terre, en créant le parallèle entre la terre et la mère⁴. Bien évidemment, Ines et Inat, dépourvus d’une mère, se trouvent aussi privés de la terre. Cette personnification de la terre, cette mère qui leur appartient, les accueillera à la fin de leur vie, telle qu’ils le désirent :

Ines : Quand nous serons entrés dans toutes les maisons de la terre, que ferons-nous ?

Inat : Nous nous laisserons tomber par terre et nous mourrons.⁵

¹ Inat (debout d’un bond) : — Liberté ! Liberté chérie ! O liberté [...] Inat : — Je suis ivre, assourdi et aveuglé de liberté. [...] libre [...] liberté [...] » (f° 24 [1], II, INIT1 ; f° 22 [1], II, INIT2)

² f° 24 [1], II, INIT1 ; f° 22 [1], II, INIT2

³ Inat : — [...] La lumière qui inonde la nature quand *tu* ouvres les yeux sort par tes yeux ; elle ne rayonne pas du soleil qu’on appelle « le soleil ». (f° 57-58 (7), III, INIT1)

⁴ Ines : — [...] Est-ce qu’il n’est pas révoltant de songer qu’on peut acheter des morceaux de la terre comme on peut acheter des morceaux de caramel ? La terre est ma mère, votre mère ! La terre est vivante ! [...] Est-ce que quelqu’un qui possède trente acres de terre n’est pas comme quelqu’un qui posséderait un morceau de la joue de sa mère ? [...] la pluie qui tombe dessus, les oiseaux, les guêpes, les mouches, les sauterelles ! [...] Répondez-moi ! Répondez-moi ! La terre n’est-ce pas notre mère, n’est-ce pas notre famille, n’est-ce pas nous tous ? [...] (f° 28 (2), II, INIT1)

⁵ f° 43 (6), III, INIT2

Leur chute sur la terre sera leur dernière auberge, et comme Laurent Mailhot le souligne : « Ils retournent à la terre, aussi nus qu'ils étaient. »¹ Et c'est la nudité qui décrit le mieux les deux jeunes marginaux dont le droit à la terre-mère semble inaccessible. La même idée de la terre personnifiée est maintenue tout au long des deux dactylogrammes, sauf quelques modifications au niveau lexical dans la tirade d'Ines. Pourtant, ses répliques sont enrichies par des questions et des répétitions autour du champ lexical terre-mère :

La terre est la mère de tous les hommes [...] Elle fournit les pommiers comme la mère fournit le lait. Est-ce qu'un enfant boit le lait de sa mère quand il n'a pas soif ? Est-ce qu'on peut concevoir qu'une mère qui a vingt bébés soit forcée de réserver ses seins à un seul d'entre eux ?²

Revenant incessamment sur le même sujet, le discours d'Ines augmente la tension, en se servant de la concaténation pour dénoncer l'abus de la terre par les hommes : « Ils ont acheté la terre [...] La terre est fermée, comme les usines de dimanche, comme la porte d'un cachot. La terre a été comme envahie et vaincue. »³ Dans INIT2, « fermée comme les usines de dimanche » est remplacé par « fermée comme un salon de barbier le dimanche » et encore « interdite comme ~~un club aux profanes~~ un concert à celui qui n'a pas de billet. La terre a été ~~comme~~ vaincue et envahie »⁴. Cette substitution de « l'usine » par un « salon de barbier » dévoile que le texte s'adapte à son public. Il semble que la première version s'adresse à un public ouvrier et révolté contre la société, bien que la deuxième renvoie plutôt à un auditoire qui fréquente les salons de beauté et qui va aux concerts. Cela peut être vu comme la recherche d'une esthétique concrète qui s'adapte à un certain public. Il est fort probable que la première version, rédigée à Cassiar, reflète la vision du jeune

¹ Laurent Mailhot, « Le théâtre de Réjean Ducharme », *Études françaises*, 6 (2), 1970, p. 140.

² f° 26 (2), II, INIT2

³ f° 34 (6) (7), II, INIT1

⁴ f° 30 (6), II, INIT2

dramaturge mécontent de son travail d'ouvrier dans la cuisine, qui souhaite donner une voix à Ines, opposé au système des noms des ouvriers. Cependant, la deuxième version, supposons celle rédigée en vue du festival à Sainte-Agathe, envisage les artistes et les intellectuels qui compteront parmi l'auditoire en 1968. Pour ces derniers, des références telles que « un concert » ou « un salon de barbier » semblent plus proches, ou pertinentes, et les rapprocheraient du texte. Plusieurs indices témoignent donc du but du texte, des répliques de chaque personnage bien pensées pour s'adapter aux spectateurs du moment.

En vue d'attirer l'attention du public, Ducharme enrichit les répliques avec toute sorte d'outils rhétoriques. Il recourt à l'énumération à plusieurs reprises, « Ines : — C'étaient des dalles, des tables, des autels toués comme des passoirs. [...] Invisible, anonyme, effacé, évanoui, sans faim, sans soif, sans colère, sans amour, sans haine, incolore, inodore, sans saveur... »¹, créant des jeux sonores qui cherchent un effet poétique, mais qui s'avère plutôt maladroit et qui prêtent à rire. Néanmoins, toutes ces énumérations sont supprimées d'INIT2. Il semble que Ducharme cherche à alléger son texte et à le préparer pour la scène. Un texte conçu pour une durée déterminée, où chaque mot et chaque réplique doivent être concis afin de le rendre plus souple et facile à interpréter.

Si nous revenons au champ lexical de la « terre », nous trouverons l'un des rares petits monologues d'Inat², dans lequel il se sert de la concaténation pour crier au monde

¹ f° 15 (11), I, f° 18 (12) I, INIT1 ; f° 28 (2), II, INIT1

² Inat : — Nous n'avons besoin de rien. Nous ne sommes pas des pauvres. Nous ne sommes inférieurs en rien [...] Nous sommes nés de la même mère que tous les autres. [...] nous sommes nés du néant si cette mère s'appelle néant, et de Dieu si cette mère s'appelle Dieu. Donc, nous voulons être reçus comme frère et sœur, non comme petits pauvres, comme mendiants, comme vagabonds, comme sans-pain et sans-logis. Nous sommes sortis du même trou qu'eux, nous sommes dans la même barque qu'eux. La terre a été donnée. La terre, ils ne l'ont pas fabriquée [...] La terre n'est pas sortie de leurs mains [...] S'ils sont les rois de la terre, Inat [Ines] qui est leur sœur et moi qui est leur frère, nous sommes également les rois de la terre. (f° 29 (3), II, INIT1)

que lui et sa comparse ne se distinguent pas des autres et devraient être acceptés comme leur frère et sœur. Pour être encore plus convaincant, il passe de la forme négative à l'affirmative, en utilisant le même verbe « être » : « nous ne sommes pas pauvres », « nous sommes sortis », etc. De plus, ses répliques sont renforcées par l'usage de la comparaison et de l'énumération des synonymes : « Donc, nous voulons être reçus comme frère et sœur, non comme petits pauvres, comme mendiants, comme vagabonds, comme sans-pain et sans-logis ». Remarquons, pourtant, que dans INIT2, le dramaturge efface cette partie comparative¹. Il propose des synonymes plus soutenus pour les termes « vagabonds », « mendiants », « pauvres » que l'on trouve dans INIT1, devenant « frères », « orphelins » et « déshérités ». De plus, dans le second dactylogramme, une grande partie de la comparaison cède la place aux phrases affirmatives qui remarquent le désir du personnage de s'intégrer à la société chassant. En même temps, il s'y oppose, en questionnant ses jeunes contemporains. Quand Sœur lui suggère de considérer l'aspect attirant de l'Infirmière — ce qui est le propre de son âge, selon elle, il se montre plutôt sceptique : « *Ah la jeunesse d'aujourd'hui... Les copains... ! Ah ! ne m'en parlez pas ? Ils piétinent tout ce qui est beau. Vos grands yeux bleus ils cracheraient dessus. Vos joues que la lumière traverse comme une fine porcelaine, ils leur donneraient des coups de poings* »². Il se montre plus sage en

¹ Inat : — Nous n'avons besoin de rien. Nous ne sommes pas des ~~indigents vagabonds pauvres sous-développés~~. Nous ne sommes inférieurs en rien aux autres. [...] ~~Comme eux, nous sommes nés du néant si notre origine mère s'appelle néant, et de Dieu si notre origine mère s'appelle Dieu~~ Nous sommes nés de la même source qu'eux, du même soleil, du même firmament, du même rien. ~~Done, nous voulons exigeons~~ voulons être reçus comme ~~frère et sœur~~ tels, comme égaux, ~~non comme petits pauvres, comme mendiants, comme vagabonds, comme sans pain et sans logis~~ comme frères, non comme des orphelins, comme des déshérités ou des erulés (?) [...] La terre nous revient [...] La terre n'est pas sortie de leurs mains [...] S'ils sont les rois de la terre, Inat [Ines] qui est leur sœur et moi qui est leur frère, nous sommes également les rois de la terre. (f° 27 [3], II, INIT2)

² f° 30 (5), II, INIT2

interrogeant les convictions sociales, ce qui le situe encore une fois hors de la société conventionnelle.

Inacceptés par la société, Inat Tendu et sa camarade cherchent l'amour partout, un amour pur difficile à trouver sur la terre — leur Paradis perdu. La quête de ce lieu idyllique se transforme, progressivement, en violence et en explosion de leur rage contre l'incompréhension de l'autre. Inat, en commençant à boire¹, devient plus violent et moins patient. Inès Pérée, pour qui ôter la vie de quelqu'un devient un jeu de vengeance, le pousse à commettre les crimes². Les deux assassinent à sang-froid l'Infirmière et Pierre-Pierre. Progressivement, leur frénésie et leur poursuite de la revanche commencent à remplacer leur quête d'amour. Ils trament exterminer tous ceux qui refuseraient leur demande : « Ines : — Dans la prochaine maison, nous tuerons tout le monde ; d'accord ? [...] Nous les tuerons à première vue, sans leur parler »³.

Si nous poursuivons avec les autres procédés rhétoriques, nous constaterons une utilisation fréquente de la concaténation et de la gradation : « Quelque chose est sur le point de nous arriver... Quelque chose qui arrive... »⁴ Il se produit une sorte de mélodie discursive qui joue avec la dynamique des répliques et de l'action. Toujours par le biais de la gradation, Inès décrit et présente Aidez-Moi de manière plutôt comique, en s'appuyant sur l'utilisation de synonymes descriptifs : « pompière », « éteigneuse », « le contraire à une allumeuse »⁵. Inat recourt à la même figure stylistique, en commençant ses phrases à la

¹ f° 42 (5), III, INIT2 ; Inat : Laisse-moi vider encore quelques bouteilles. (f°50 (11), III, INIT2)

² Inès devient aussi plus violente, à propos de l'infirmière : Inès : Serrons ! Etranglons-la net ! (f°47 (8), III, INIT2) ;

Inès : — [] Saute sur lui, Inat ! [...] Je ne te retiendrais pas ! Je t'aiderai ! (f°50 (11), III, INIT2)

³ f° 52 (14), III, INIT2

⁴ f° 6 [5] I, INIT1

⁵ Inès : — Ah ! C'est donc vous, la pompière ! Ah ! C'est donc vous l'éteigneuse ! Ah ! C'est donc vous qui êtes tout le contraire à une allumeuse ! (f° 43 (12), II, INIT1)

forme négative, proposant une liste d'oiseaux qui illustre sa grande connaissance presque scientifique du domaine : « Pas d'oiseau-éléphant juché sur les perrons ! Pas d'oiseau baleine juché sur le trottoir ! Pas d'oiseau — montagne juché sur le macadam ! Il n'y avait nulle part d'oiseau juché ! »¹ On aperçoit l'intention de Ducharme de chercher le rire du public, ébloui par cette longue énumération. Cependant, dans INIT2, cette répercussion n'est plus recherchée et le dramaturge décide simplement d'enlever toutes ces répliques. On peut croire que la motivation réside dans l'idée de raccourcir le texte pour que chaque scène maintienne une datation précise. La simplification et l'omission de phrases, comme celles d'Inat² ou d'Ines³, qui insistent à répéter automatiquement la même question, réaffirment la recherche d'un texte plus dynamique. Pourtant, en éliminant toutes ces répliques, tous ces éléments descriptifs, le dramaturge prive le spectateur de la possibilité de mieux connaître les personnages. Ces derniers se définissent de moins en moins par leurs pensées, ou leurs sentiments, tel qu'ils sont exprimés dans INIT1 par de longues répliques ou des répétitions, et de plus en plus par des répliques bien concises. Bien que l'effet vise toujours le rire du public, notamment l'exemple suivant en témoigne : « Inat (à Ines) : - Elle ne comprend rien. Les métaphores l'embrouillent au lieu de l'éclairer. »⁴ En plus, cette réplique révèle un personnage complexe qui, malgré ses tentatives parfois maladroites, est un connaisseur de la rhétorique. Ines se dévoile sous le même jour, en soulignant le jeu de calembours qu'elle détecte lorsqu'elle apprend le nom de Madame :

Madame : — Apprenez que je suis Madame L'Eussiez-Vous-Cru, mademoiselle...

¹ f° 39 (9), II, INIT1

² Inat : — Avez-vous eu des nouvelles de Sœur St-New-York de Russie ? [...] Avez-vous eu des nouvelles de Sœur St-New-York de Russie ? [...] Avez-vous eu des nouvelles de Sœur St-New-York de Russie ? [...] Avez-vous eu des nouvelles de Sœur St-New-York de Russie ? (F° 44 [13] II, INIT 1)

³ Ines : — Petit galop, petit galop, petit galop, petit galop ? (f° 20 [12] I, INIT1)

⁴ f° 32 (8), II, INIT2

Ines : — Nous vivons une minute historique, madame : trêve de calembours.¹

Cette perspicacité langagière d’Ines est maintenue identique dans les deux dactylogrammes : dès le début de la pièce, le spectateur est averti de ses profondes connaissances des calembours, auxquelles elle en reviendra casuellement².

Certainement, ces deux personnages sont des tissus de contradiction constante : leur discours est à la fois enfantin et érudit, automatique³ ou bien réfléchi. Toute une recherche sur l’effet du comique provoqué par les discontinuités persistantes dans leurs dialogues leur apporte un caractère particulier. Dans la direction analogue, on constate que le texte est parsemé par des jeux de mots établis grâce aux onomatopées basées sur l’effet de la sonorité, de l’assonance et de l’allitération : « Et caetera. Et caetera. Cha cha cha. Cha cha cha. » ou « Un philis, deux philis, trois philis, quatre philis, cinq philis... syphilis ! »⁴ Le dialogue entre les deux créateurs de calembours⁵ dévoile l’implication directe du dramaturge, en tant que connaisseur sublime de la rhétorique du discours, qui n’a pas peur de mettre dans la bouche de ses personnages des néologismes, tels que « calembourgeois », probablement surprenants pour le spectateur. Ébahir l’interlocuteur est évidemment à la base de ces enjeux linguistiques qui dévoilent la capacité d’Ines et d’Inat de se servir de la fine maîtrise de l’élaboration d’un discours comique. À travers l’usage de la gradation

¹ f° 3 [1], I, INIT1, INIT2

² Ines (dans le vide) : — Revenez ! Repassez ! [...] (A Inat) Lances-en calembours comme ceux-là, gros malin ! (f° 43 (12), II, INIT1)

³ Madame à Ines : Madame : — [...] Parle comme automatiquement. [...] (f° 7 [5], I, INIT1) ; (f° 6 [4], I, INIT2)

⁴ Ines : — [...] Et caetera. Et caetera. Cha cha cha. Cha cha cha. Et puis toi, qui es l’air si malin, es-tu moins capable d’en lancer, de mauvais calembours ?
[...]

Inat (après réflexions) : — Un philis, deux philis, trois philis, quatre philis, cinq philis... syphilis !

Ines : Ah ah ah ! Ce calembour est bien de toi [...]

Inat : — Non ! Elle est finie ma brillante carrière de calembourgeois ! (f° 42 (11), II, INIT1)

⁵ Inat : — Je connais une Ines Pérée qui lance de mauvais calembours à travers tout même à travers ce qu’il y a de plus grave. Crois-tu que tu perdrais beaucoup en renonçant à cette Ines Pérée ?

Ines : — Cette Ines Pérée est ma meilleure ! [...] (*Ibid.*)

décroissante, « Si cette maison n'est pas celle avant l'avant-dernière, elle est l'avant-dernière même. Elle est peut-être même la dernière. »¹, Inat introduit le coq-à-l'âne pensé avec habileté. De façon que, dans INIT1, Ducharme ne doute pas d'anéantir la gravité de la situation des deux protagonistes, en leur attribuant des répliques qui n'apportent aucune information, sinon souligner leur capacité de jouer avec les mots. Le public doit être déconcerté, mis constamment à l'attente de l'inattendu des répliques et des actions des personnages. Précisément par cette habileté de maintenir la tension chez le public, Ducharme a été critiqué dès l'apparition de la première mise en scène d'*Ines Pérée et Inat Tendu* par les journalistes. Par exemple, Martial Dassylva n'arrive pas à saisir le jeu subtil de mots dont le dramaturge se sert et qui vont au-delà de « l'humour facile » :

On sent tout au long de la pièce la présence de l'écrivain qui cherche l'effet (par des moyens bien malhabiles souvent ou fortement éculés dans d'autres cas). Et ce travers, qu'il faut bien appeler manie, est superbement agaçant pour le spectateur non spécialisé dans les blagues de copains. Ducharme veut mystifier. Cela est perceptible non seulement dans le texte farci des traits d'humour faciles, de calembours, mais également dans les situations volontairement absurdes et dans la caractérisation des personnages grassement caricaturaux.²

Pourtant, la capacité de Ducharme de créer cette espèce de foire langagière sur scène n'est propre qu'à quelqu'un très habile dans les contrepèteries et dans leur précise adaptation aux répliques de ses personnages. Ainsi, il construit des situations drôles basées sur l'absurde du moment : à plusieurs reprises Ines imite le chant d'un oiseau, « Psio-psio-psio bi-bi »³, en tentant de rendre son discours plus véridique qui pour autant ne témoigne que de son attitude enfantine. Ce jeu de sonorité — la combinaison de l'allitération du son « ps » et de l'assonance de « io » — dévoile à quel point le discours est mené vers le comique à travers

¹ (f° 56 (6), III, INIT1)

² Martial Dassylva, « L'amour des calembours lourds... », *La Presse*, le 5 août 1968, p. 71.

³ f° 39 (9), II, INIT1

l'usage des onomatopées. Si on parle de la sonorité, on doit sans doute penser à l'oralité : le texte sera prononcé et écouté. Il va de soi que la première version cherche l'effet sonore qui ne sera aperçu qu'à sur scène. L'oralité occupe une place primordiale dans les deux premières variantes, même si le dialogue ci-mentionné a été supprimé d'INIT2. Pour certains chercheurs, Ducharme dévoile son doute entre l'oralité et la littéralité dans les dialogues de ses personnages, comme Claire Jaubert le suggère :

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 que représente 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 lu comme une tentative pour celui-ci de maîtriser son éthos et sa signature.¹

Je note toutefois que Ducharme cherche à éviter à tout prix le littéraire : il prépare consciemment son texte pour la mise en scène et non pour la publication. Et cela se traduit à travers chaque jeu de sonorité qu'il introduit dans les répliques des personnages. En accord avec Georges Banu qui paraphrase Antonin Artaud, « L'écrit et l'oral forment le double gémellaire du théâtre. La distinction entre ces deux volets ne peut pas être étanche, car seule la circulation à double sens les rend également féconds. »², nous tenons pour acquis que cette notion de double fonction du texte dramatique se manifeste dans l'esprit de Ducharme. Il tient compte de l'effet que l'oralité produira sur scène, en le soulignant par le biais des répliques conçues exclusivement pour cet enjeu scénique. Dans l'ordre de souligner la gémellité, déterminante pour ce texte dramatique, Ducharme introduit une espèce de néologisme sonore, ou plutôt une onomatopée résonnante, qui renvoie au langage

¹ Claire Jaubert, *De l'emprunt à l'empreinte : les dramaturgies ducharmiennes*, p. 259.

² Georges Banu, « L'écrit et l'oral ou l'entre-deux du théâtre », *Jeu*, (82), 1997, p. 139.

surréaliste et automatique, jouant sur la répétition : « Ines : — [...] Trus trus, trus trus. »¹
 Ces répétitions sonores passent de la phrase affirmative, dans INIT1, aux phrases interrogatives et exclamatives dans INIT2 : « Tru tru, tru tru? Tru tru, tru tru! »² Le recours à cette figure rhétorique, connue comme l'explétion — l'ajout des mots ou plutôt des phrases inutiles au sens ou à la syntaxe contextuels — se trouve également dans les répliques de Pierre-Pierre, reprise automatiquement par Inat :

Pierre (lui, Madame et Aidez-Moi se levant) : — La parole est aux intrus, trus trus, trus trus.

Inat (sèchement) : — Trus trus, trus trus? ... [...] Trus trus, trus trus!³

Pierre : — La parole est à l'intrus tru tru, tru tru. [...]

Inat : — Tru tru, tru tru.⁴

Attardons-nous sur une légère modification graphique de la transcription de l'explétion qui passe de « trus », INIT1, à « tru », INIT2. Il semble que ce néologisme, ou onomatopée résonnant, provient du mot « intrus » qui se transforme en « tru » qui fait penser au mot anglais « true ». Est-ce que le comédien prononcerait le « s » si tel est écrit ? S'agit-il donc toujours d'une recherche précise de la prononciation ou plutôt du rythme mélodique que créerait le son prononcé ou non prononcé ? Précisément le rythme marque l'oralité dans l'écrit, tel que le souligne Marion Chénétier-Alev⁵. En accord avec elle, je peux constater que le rythme qui se crée à travers la répétition de l'onomatopée sonore résonne comme un écho autour du mot « intrus ».

¹ f° 70 (10), III, INIT1

² f° 46 (9), III, INIT2

³ f° 55 (5), III, INIT1

⁴ f° 42-43 (5) (6), III, INIT2

⁵ Marie-Christine Busque, Compte rendu de Chénétier-Alev, Marion, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, Saarbrücken, Allemagne, Éditions universitaires européennes, 2010, p. 576, dans *L'Annuaire théâtral*, (49), 2011, p. 210.

Un autre phénomène, témoignant de l'indéniable relation entre l'écrit et l'oralité cherchée par le dramaturge, concerne l'usage de l'allitération du son « n » : « Ces lions sont si loin qu'on ne sait si c'en sont ! Non, il n'est rien que Nanine n'honore ! »¹ Ce jeu sonore vient à remplacer la palinodie présente dans INIT1, « Ines, ma pauvre chère amie, plus je te connais moins je suis sûr de te connaître. »,² dont Inat s'est servi pour manifester sa confusion à propos de son amie. Penchons-nous un peu sur la proposition de répliques dans INIT2. On débat de deux phrases aberrantes qui servent à créer un rythme à travers les sons enchaînés. Ceux qui connaissent la préparation de la diction pour une mise en scène³ vont immédiatement associer ces phrases avec des exercices de réchauffement. Ce type d'exercices donc ne renvoie pas autant à un désordre d'idées, que l'on peut croire au début, mais plutôt aux exercices que les comédiens connaissent bien. Le texte se dévoile chaque fois de plus élaboré non seulement pour faire rire, mais aussi pour insinuer une mise en abyme du comédien dans le rôle d'un comédien. Cela sous-entend que Ducharme construit un cercle du double où le personnage devient un comédien. Le concept de gémellité, de fusion entre comédien et personnage, révèle Ducharme non seulement comme un dramaturge, mais aussi comme un metteur en scène, voire comme un comédien, qui contrôle les enjeux de la métathéâtralité. Désormais, on trouve l'auteur tenté de créer un cercle gémellaire où se confondent mise en abyme et mimésis. Dans cette gémellité, il faut saisir la métathéâtralité comme un outil à travers lequel « la pièce interne reprend le thème du jeu théâtral, le lien entre les deux structures étant analogique ou parodique »⁴. Précisément cette analogie entre personnage-comédien et vice versa témoigne de

¹ f° 31 (7), II, INIT2

² f° 36 (8), II, INIT1

³ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 91.

⁴ *Ibid.*, p. 209

l'intention du dramaturge de proposer un texte métathéâtral adressé à être lu par le comédien. Parmi les signes indiquant que les deux premiers dactylogrammes sont destinés au comédien, c'est-à-dire à la mise en scène, se trouve, notamment, le pronom personnel « je », souligné entre parenthèses :

Ines : — [...] La joie que « je » me donne à moi-même me suffit amplement. Pourquoi courrais — « je » le risque de devenir grosse grosse grosse tout à coup !¹

Ines : — [...] La joie que « je » trouve en « moi-même *pour donner à moi-même* fait plus que « me » suffire. Pourquoi courrais — « je » le risque de devenir grosse comme un magot tout à coup ?²

Pourquoi marquer le pronom, si ce n'est pour souligner l'accent que le comédien doit mettre en le prononçant ? Scrutons donc ces répliques dans INIT1 et l'allitération du son « s » présente dans le mot « grosse ». En insistant sur la prononciation requise, le dramaturge suggère à la comédienne de jouer avec ce son. Il communique avec elle à travers des éléments présents dans les répliques, en faisant des suggestions comme s'il s'agissait des indications scéniques. En fait, ce phénomène est bien présent dans les deux textes chaque fois que l'on trouve des jeux de sonorités dans les répliques, soulignés exclusivement par la répétition d'un même son ou par des signes de ponctuation. Ses remarques sur la prononciation, essentiellement adressées aux comédiens, ne seront perçues par le public que si le comédien les exécute. On constate que Ducharme s'implique dans les répliques des personnages pour induire les enjeux de sonorité et d'oralité qu'il imagine chez le praticien, qui doit savoir s'en servir et les transmettre aux spectateurs. En outre, le jeu de mots qui jonglent entre le sens et le non-sens aide à constater l'objectif de l'auteur d'atteindre une qualité prosodique dans le texte, en l'occurrence destiné aux interprètes de

¹ f° 8 [6], I, INIT1

² f° 7 ~~[6]~~ [5], I, INIT2

la parole. Néanmoins, cette allitération est omise de la seconde variante où elle est substituée par la comparaison et l'oxymore, « grosse comme un magot ». Une fois de plus, INIT1 et INIT2 témoignent d'un travail méticuleux qui met en pratique tous les outils de la rhétorique et de l'oralité pour concevoir un texte prêt à la mise en scène. Parmi ces répliques définies par l'absence de logique, on découvre les deux antihéros jouant avec le sens propre des mots. Par exemple, le dialogue qui tourne autour de la signification de « l'indifférence » :

Ines (elle et Inat se rassoyant) : — Il fallait bien que quelqu'un lui dise, à cette indifférente ! Qu'est-ce qui fait l'indifférence ?

Inat : — Je ne sais pas. Le manque de différence entre un dollar et un autre, je suppose.¹

Enfin, l'effort d'expliquer ce mot n'aboutit qu'à une explication redondante, « manque de différence ». La logique de l'illogique de ces répliques démontre l'absurdité de la communication ratée ou plutôt le manque de communication où les mots ne servent que de signes du langage qui cherchent l'effet comique. Dans INIT2, l'explication qu'Inat propose est présentée à travers une explétion, « Le manque de différence entre un dollar et un autre peut-être. »², où il a ajouté la métaphore des « dollars », n'apportant pourtant aucun sens à la phrase et n'éclaircissant pas non plus la signification du mot « indifférence ». On réalise qu'une grande partie des répliques des deux protagonistes sont élaborées en vue d'insinuer un impact sonore guidé par des indications concrètes qui font partie de ces répliques. L'allitération, l'assonance ou les phrases aberrantes dévoilent le travail méticuleux de Ducharme comme dramaturge, s'occupant de transmettre aux comédiens l'idée du rythme et de la sonorité telle qu'elle demeure dans son esprit.

¹ f° 46 (14), II, INIT1

² f° 34 (9), II, INIT2

Les répliques des « deux petits monstres »¹ dessinent non seulement leur habilité rhétorique, mais surtout la capacité de Ducharme de créer un texte théâtralisé où la gémellité entre personnage-comédien est construite d'une telle dextérité que l'on entre facilement dans le cercle de la métathéâtralité. De surcroît, la présence du dramaturge s'aperçoit dans certaines répliques exclusivement conçues pour le jeu des comédiens. Elles insinuent une prononciation concrète et invitent à entrer dans les jeux des mots et de la sonorité tels que Ducharme les visualise.

1.2 Madame Isalaide l'Eussiez-Vous-Cru et Sœur Saint New-York de Russie

Dans ce cercle de mise en abyme, les deux antihéros interagissent avec le reste des personnages dont les répliques dévoilent aussi une métamorphose textuelle et prosodique en comparant INIT1 et INIT2.

Enchaînons avec l'analyse du personnage de Madame. De prime abord, nous notons que son nom varie d'une version à l'autre. Dans INIT1, elle s'appelle Isalaide L'Eussiez-Vous-Cru (Madame), et l'indication entre parenthèses souligne le nom sous lequel on trouvera le personnage mentionné dans le texte. Dans INIT2, elle s'appelle Madame l'Eussiez-Vous-Cru, bien qu'elle soit appelée simplement *Madame* et puis *Isalaide* à partir de (4), I. Cependant, cette modification de nom n'apparaît pas de manière constante : Ducharme la désigne à nouveau comme *Madame* immédiatement après cette première modification ; puis, pour la deuxième fois, on retrouve *Isalaide*² qui réapparaît comme *Madame*³, nom maintenu comme tel tout au long de l'acte III. On peut se demander ce qui a conduit le dramaturge à changer constamment le nom du personnage et la manière dont

¹ Escalope : [...] deux petits monstres [...] (f° 13 [9], I, INIT2)

² f° 8 [6] — f° 14 [10], I, INIT2

³ f° 36 (13), II, INIT2

il est introduit dans le texte. Selon l'analyse génétique que Claire Jaubert en propose, « 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) »¹, le nom du personnage concorde avec son caractère. Néanmoins, pour moi, cette contrepèterie dans le nom d'Isalaide fait plutôt référence à l'ambiguïté de son caractère, ce qui ne la définit pas nécessairement comme un personnage négatif.

Si on se concentre sur la présentation de Madame dans INIT1, on constate qu'Ines est la première à s'adresser à elle, en l'appelant « Madame, Docteur »². Cette adresse est toutefois modifiée dans INIT2 : de « ~~docteur canine [...]~~ », passe à « *femme qui sauve la vie des chiens en sacrifiant celle de leur puce* »³. On notera que le traitement de *docteur* a été négligé au profit d'une explication de son sens. Apparemment, Ducharme recourt à cette espèce de métonymie, propre à un enfant qui essaie d'expliquer un terme qui lui est difficile à comprendre, provoquant le rire du public. En même temps, Inat s'adresse à elle par *Madame*⁴ dans INIT1, et par *doctoresse*⁵ dans INIT2. Le changement drastique dans le traitement d'Ines à Isalaide se visible aussi dans le tutoiement et l'emploi de l'épithète *grosse vache*⁶ qui remplace *Madame* : un fait qui marque la dégradation du rapport entre les deux dans la 2^e variante. Madame, de son côté, se décrit de la manière suivante : « Je suis veuve. J'ai une fille. Elle est pompier. »⁷ On ne reçoit pas beaucoup d'informations sur elle, mais plutôt sur sa fille. On peut croire qu'elle se définit, au tout

¹ P. Pavis, *Op. cit.*, p. 156.

² f° 2 [2], I, INIT1

³ f° 3 [2], I, INIT2

⁴ f° 3 [1], I, INIT1

⁵ f° 2 [1], I, INIT2

⁶ Ines : [...] Ne laissez surtout pas cela ~~vous~~ te faire [...] Tu es blessée profondément, grosse vache [...] (f° 6 [4], I, INIT2)

⁷ (f° 11 [9], I, INIT1)

début de la pièce, comme une mère orgueilleuse de sa fille, mais qui reste plutôt réservée sur sa vie personnelle. Néanmoins, cela va changer tout au long du déroulement des scènes tel que nous l’observerons par la suite. Son orgueil de mère est renforcé dans INIT2, où on trouve l’adjectif qualificatif « vertueuse »¹ accompagnant la présentation d’Aidez-Moi. Au fur et à mesure, nous apprenons qu’elle commence à se sentir coupable d’avoir refusé d’accueillir Ines et Inat, « Rien n’est plus encombrant que d’avoir refusé quelque chose qui porte des noms comme “amour”, “accueil”, “hospitalité” »². Dans INIT2, elle ajoute dans la liste d’énumération le mot « charité »³. C’est après une longue conversation avec Ines qu’elle choisit de suivre le même chemin que la quête d’hospitalité des deux jeunes. Tout d’abord, dans la première version, elle essaie de trouver l’accueil chez Escalope ; dans la seconde version, elle cherche en vain l’amour de l’autre⁴. Au cours de la pièce, on réalise qu’elle a réussi à attirer des disciples⁵, après avoir été *convertie*, comme elle-même le signale à Sœur : « Les suivez-vous, comme les Apôtres suivaient le Christ ? Vous ont-ils convertis, comme moi ? »⁶ L’idée d’évoquer les apôtres de Jésus ne laisse aucun doute qu’Ines et Inat sont comparés au Christ et, tout comme lui, attachés à la création d’une nouvelle religion — celle de l’amour. C’est une idée très courante à l’époque : le mouvement *hippy*, qui dénonce la guerre du Vietnam, est nommément abordé par les personnages, sujet sur lequel je reviendrai dans les chapitres ultérieurs.

¹ Madame : — Je suis veuve. Je suis mère d’une fille qui est pompier *et qui est bien vertueuse* [?]. (f° 10 [8] I, INIT2)

² f° 22 [15], I, INIT1

³ Isalaïde : Quoi de plus difficile par contre que de refuser quelque chose qui porte des noms comme « charité », « accueil », « amour », « hospitalité »... (f° 19 [14], I, INIT2)

⁴ (f° 23 [15], I, INIT1) ; (f° 20 [14], I, INIT2)

⁵ Aidez-Moi : [...] Quelqu’un m’a dit qu’elle s’est fait des espèces d’apôtres. Le plus drôle, c’est qu’il paraît qu’elle exige d’eux qu’ils soient vêtus comme des princes et qu’ils se couvrent comme elle de bagues [...] (f° 36 (11), II, INIT2)

⁶ f° 61 (8), III, INIT1

Je suggère dorénavant de nous concentrer sur certains traits qui caractérisent les répliques de Madame et dévoilent son caractère ambigu. On notera tout d’abord que des emprunts à l’anglais, dans INIT1, sont remplacés par de longues explications en français dans INIT2. Par exemple, « topless »¹ devient « ce maillot de bain était sans la partie supérieure »². À part la tentative d’exciter Escalope, cette réplique de Madame provoque le comique par l’absurdité de l’explication de « topless ». Cependant, dans l’acte III, INIT2, Isalaide utilise un emprunt, ou plus précisément un latinisme, « Nunc est bibendum »³, une citation d’Horace. Et elle tente de la traduire comme suit : « ~~e’est~~ *voici l’heure choisie pour boire de faire cul-sec !* ». Le dramaturge cherche-t-il à modifier son personnage, en lui donnant un aspect prétendument plus « érudit » qui, pourtant, n’aboutit qu’au rire et au comique ? La traduction d’Isalaide révèle la même recherche de précision langagière que celle d’Ines et d’Inat. De plus, en traduisant la citation, l’effet comique est assuré — quelqu’un qui utilise le latin pour suggérer qu’il est temps de boire — le personnage a gagné l’attention du public. D’un autre côté, elle démontre également son caractère d’instructrice et de correctrice linguistique : « On ne dit pas “pas fou”. On dit sain d’esprit, normal, équilibré... »⁴ Elle propose plusieurs synonymes, « sain d’esprit », « normal », qui expliqueraient mieux l’essai d’Ines de dire d’une façon enfantine et en même temps renversée. Pour Ines, la normalité se définit par le manque de folie, ce qui fait évidemment allusion à sa perception du monde. Tel rôle joue Madame, essayant de la corriger : un trait important de son caractère qui est omis dans INIT2. De plus, dans ses répliques s’annoncent

¹ Madame : — [...]... vous savez... topless... topless... ? Topless ?... (f° 9 [7], INIT1)

² Isalaide : — [...] Elle portait un maillot de bain, et ce maillot de bain était sans la partie supérieure. (f° 8 [6] I, INIT2)

³ f° 41 (3), III, INIT2

⁴ f° 18 [12], I, INIT1

certaines locutions, nominative et verbale, — « basse flatterie », « commissariat de police », « tirer les vers du nez », — qui servent toujours à instruire Ines :

Ines : — Petit galop, [...] ? C'est une femme que j'ai fait parler qui me l'a dit.

Madame : — Que tu as fait parler... [...] ?

Ines : — Est-ce mal ?

Madame : — C'est très mal. Cela fait penser à « basse flatterie », à « tirer les vers du nez » et à « commissariat de police ».¹

En assumant le rôle d'institutrice de langue et de savoir-vivre, elle rappelle immédiatement les personnages du théâtre classique, comme le maître de Philosophie de Molière, où le professeur est aussi peu instruit que son élève, réincarnant ainsi le stéréotype des fausses apparences. Par ailleurs, l'attitude de Madame rappelle celle d'une mère qui veille aux bonnes manières de sa fille. Néanmoins, dans la deuxième variante, le dialogue entre les deux est supprimé : est-ce parce que Ducharme cherche à raccourcir le texte pour sa mise en scène, ou plutôt parce que le personnage d'Isalaide devient moins maternel dans INIT2 ? La question reste ouverte à l'interprétation.

Si on continue l'analyse de ses répliques, on trouvera un long monologue, présent seulement dans INIT1, basé sur une série de répétitions rimées, provenant du champ lexical du « rire » et de la « mort » :

La vie n'est pas drôle, n'est-ce pas ? La vie a l'habit d'un clown ; et l'habit ne fait pas le clown. La vie a l'air d'un luron [...] ne font pas le Huron. La vie a l'habit d'un bouffon ; [...] on ne meurt pas de rire [...] On meurt de vieillesse, de cancer, de phtisie, de chagrin, d'amour.²

Notons que le monologue crée un parallèle particulier entre la mort et le rire. Cet effet d'oxymore prouve une fois de plus l'ambiguïté du personnage qui mélange dans ses

¹ f° 20 [12], I, INIT1

² f° 63 (8), III, INIT1

répliques des concepts presque opposés pour organiser son discours. Ses phrases sont construites à la base de l'allitération du son nasal « ò » : « clown », « bouffon », « Huron », « on », ce qui crée un effet rythmique et sonore, témoignant une fois de plus l'implication du dramaturge dans la suggestion d'une présentation de la parole particulière sur scène. En suggérant à Madame, à travers ses répliques, d'insister sur le son nasal, on peut imaginer l'arrondi des lèvres apportant une certaine posture affectée à ses paroles et au message qu'elle veut transmettre. Remarquons que chaque phrase est bien pensée et placée pour que l'effet explose dans tous les sens : sonores et langagiers. Tout au long de cette réflexion sur la vie, on déduit que Ducharme fait appel au *carpe diem*, bien évidemment à sa manière, en s'appuyant sur le rire. Le personnage de Sœur se joint également au discours de Madame et un long dialogue se crée, basé sur l'absurde. Elles jouent avec le champ lexical du « rire » et la complicité prosodique qui se développe entre elles occupe deux pages entières dans INIT1 :

Sœur : — « Tigres »... Que ce mot est dur... [...] Jamais un mot pareil ne viendra naturellement aux lèvres de Inat... J'aime les mots qui ont un « g » doux. Ange. Tige. Sage. Page. [...]
 Madame : — Cru. Crasse. Ecrevisse. [...]
 Sœur : — Gélive. Nuit. Joue. [...]
 Madame : — [...] *Vous êtes à croquer.*
 Sœur : — Ah ? Mais qu'est-ce que « être à croquer » ? Est-ce comme « être bête à manger du foin » ?
 Madame : — « Être à croquer », c'est... être bon... tout simplement ; [...] « Être à croquer », c'est être appétissant. [...] « Tu es à croquer. »
 Sœur : — « Tu es à croquer. » [...]
 Madame : — Une perruque peut dire cela à un beau genou, à un beau gros caillou, [...]
 Sœur : — « Tu es à croquer. » Si j'avais su, j'aurais dit cela à mon crayon quand il était neuf [...] ¹

¹ f° 61-62 (8), III, INIT1

Attardons-nous sur les particularités de leur dialogue. Il y a tout d’abord un jeu phonétique et sonore explicite : « Sœur : — J’aime les mots qui ont un “g” doux. » Ce qui heurte, c’est toute la précision que les deux personnages apportent à la prononciation et aux effets sonores qui sont produits non seulement de manière illusoire, mais sur scène devant le public. Le fait que tous deux prennent en compte le son montre que leurs répliques sont exclusivement élaborées pour être écoutées et prononcées devant les spectateurs. Une autre particularité sonore réside dans l’utilisation de l’expression figée « être à croquer » et sa constante répétition. Ce dialogue absurde, basé sur la recherche de significations et d’exemples, n’a pas de sens, mais atteste de la faculté des deux personnages à déconcerter leur auditoire. La relation qui se développe entre les deux, au cours de ce long dialogue, révèle une sorte de complicité qui conduit Sœur à déclarer son attachement à Madame : « J’essaie, en pensée, de prendre votre cœur dans mes mains »¹. Elle utilise la personnification et la comparaison pour dévoiler ses rêves, basés sur ce qu’elle connaît le mieux — la cuisine et la religion : « votre cœur [...] est chaud comme l’assiette d’une tarte [...] agité comme un démon dans l’eau bénite. »² En dévoilant ses sentiments, Sœur laisse entrevoir son esprit poétique qui, cependant, demeurera imperceptible pour le destinataire d’INIT2.

Penchons-nous à présent sur le personnage de Sœur. La première fois qu’elle apparaît, dans INIT1, c’est devant le personnage d’Escalope : elle donne son nom et le salue³. On trouve la même réplique dans INIT2 à l’exception de l’omission de « Monsieur »

¹ Sœur (les yeux fermés, après un long silence) : — J’essaie, en pensée, de prendre votre cœur dans mes mains [...] Il est chaud comme l’assiette d’une tarte prête à être retiré du four [...] agité comme un démon dans l’eau bénite. [...] (f° 63 (8), III, INIT1)

² *Ibid.*

³ Sœur : — Je suis Sœur St-New-York de Russie. Bonjour, Monsieur ! (f° 13 [10], I, INIT1)

dans son adresse¹. Elle ajoute des informations supplémentaires lorsqu'elle se présente à Ines et à Inat, « Je suis la gardienne du trésor des œuvres de notre communauté. »², omises d'INIT2. Ce qui retient en tout cas l'attention, c'est le nom du personnage, Sœur St-New-York de Russie, qui contient toute une série de contradictions. La combinaison de *sœur* et de *sainte* crée simultanément une redondance de sens, renforcé par *New-York*, opposé à la *Russie* : cet oxymore détermine l'image de contradiction, ou d'ambiguïté, du personnage. Elle ne fait pas exception aux autres personnages qui se définissent par l'équivoque de leur caractère. Basé sur l'effet comique — une sainte représentant la ville américaine, tout en étant associée à un pays communiste et athée — son nom bouleverse et prédispose le public à l'imprévu. Les autres informations qui se manifestent à son sujet concernent sa description physique, discutée dans un dialogue entre elle et Inat. On apprend que ses cheveux sont teints en couleur verte³, ce qui semble très surprenant et choquant pour une religieuse. Or, cette stupeur grandit lorsqu'elle pousse Inat à fumer⁴ en se servant de tous les outils possibles pour le convaincre. Le même schéma est repris dans INIT2 : « Fume, voyons ! »⁵, en créant la confusion chez Inat, et probablement le rire chez le public. On ne s'attend certainement pas à une attitude pareille d'une religieuse, ou du moins de ce que l'image d'une telle représente dans l'imaginaire social. On s'aperçoit que la religion est

¹ Sœur : — Je suis Sœur St-New-York de Russie. Bonjour. (f° 12 [9], I, INIT2)

² f° 26 (2), II, INIT1

³ Inat (après silence) : — De quelle couleur sont vos cheveux ?

Sœur : — Ils sont verts.

Inat : — Verts ?

Sœur : — Verts verts verts. Je les ai peints. La mode balnéaire de cet été veut que les cheveux soient de la même couleur que la [le] maillot. (f° 33 (6), II, INIT1)

⁴ Sœur : — [...] Veux-tu une cigarette ? [...] Veux-tu une cigarette ? [...] Veux-tu une cigarette ? [...] Prends. Prends. [...] Méchant ! Méchant ! [...] Fume, voyons ! Fume donc ! [...] Fume ! Aspire ! [...] Fume donc ! On est bien plus beau quand on fume... (f° 33 (6), II, INIT1)

⁵ Sœur : — Ah ? (Elle ravale son rire) Veux-tu une cigarette ? [...]

Sœur : — C'est une bonne cigarette, prends-la. [...]

Fume, voyons ! (f° 29 (4), II, INIT2)

défigurée et représentée à travers le grotesque, en cherchant le rire de l'auditoire. Par ailleurs, il convient de signaler que dans les années 1960, les communautés religieuses féminines ont connu une baisse du nombre de leurs adhérents, suite à la Révolution tranquille, telles que Jacques Palard le souligne :

En raison de l'importance sociale et organisationnelle que représentent les communautés religieuses féminines dans le Québec d'avant 1960, on ne saurait être étonné d'observer que ces enjeux tels que les porte la Révolution tranquille ont eu un impact particulièrement fort sur cette composante du milieu catholique et de la société québécoise. On peut dès lors avancer l'hypothèse selon laquelle le processus conjoint de décléricalisation et d'étatisation, induit par l'engagement de nouvelles politiques publiques à visée modernisatrice, a pris la forme d'un mouvement de substitution d'élites « traditionnelles » par des élites « novatrices ».¹

Précisément cette modernisation de la religieuse est reprise par Ducharme pour créer le personnage de Sœur. Un personnage qui incarne l'ambiguïté entre la dévotion à la religion et l'attrance pour la vie séculaire. En raison de son enthousiasme à faire partie du monde profane des jeunes, Sœur décide de garder Ines et Inat dans sa cellule. En revanche, sa décision n'a pas été acceptée par le reste des religieuses :

[...] elles m'ont dit qu'il est contraire aux lois de l'Église que je vous garde. Elles m'ont dit que, ma cellule appartenant à notre abbesse et notre abbesse appartenant à l'Église, je ne peux pas disposer de ma cellule sans le consentement de l'Église, et que l'Église interdit [...] Jésus-Christ aurait fait comme moi. Je suis sûre que c'est lui qui m'a donné envie de vous garder.²

L'incertitude s'empare de son esprit, sachant qu'elle contredit la volonté de l'Église. Cependant, elle s'appuie sur ce que Jésus aurait fait à sa place, afin de justifier ses actes inappropriés selon les dogmes religieux. Le personnage de Sœur incarne la jeune religieuse

¹ Jacques Palard, « Les religieuses québécoises en reconversion dans la mouvance de la Révolution tranquille », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 88, 2020, p. 132.

² f° 38 (9), II, INIT1

qui commence à douter de l'Église, en revenant aux sources primaires, à savoir à la parole de Jésus. Selon *L'Évangile de Jean*, Jésus commande : « Je vous donne un commandement nouveau : aimez-vous les uns les autres ; comme je vous ai aimés, vous aussi, aimez-vous les uns les autres. »¹ Bien qu'il propage l'amour entre tous, il apparaît que cela n'est plus respecté par les dévots religieux. Néanmoins, Sœur adapte le propos du Messie chrétien et s'arme de courage, sachant qu'il ne la jugera pas, mais la soutiendra. D'emblée, tous ses réflexions et doutes sont complètement omis d'INIT2. Toutefois, l'image libertine de Sœur est mise en évidence par Ines et Inat dans les deux dactylogrammes. Ines critique les attitudes inadéquates d'une religieuse, comme montrer ses genoux à un homme :

Ines (brutalement, sous le nez de Sœur qui ne pleure plus) : — M'aimez-vous ?

Sœur : — Comment pourrai-je ne pas t'aimer, moi qui ai renoncé à tout pour l'amour ?

Ines : — [...] M'aimez-vous suffisamment pour avoir envie de me montrer vos genoux ?

Sœur : — Quels genoux ?

Ines : — Comment : « Quels genoux ? » [...]

Sœur : — [...] Et toi, m'aimes-tu ?²

Cette image inappropriée d'une religieuse est accentuée dans INIT2 par l'explication d'Inat sur le spectacle qu'elle lui a offert : « Danse du ventre, strip-tease, elle n'a rien négligé. »³ L'ambiguïté et l'attitude d'entre deux chemins, le religieux et le mondain définissent ce personnage complexe. On a l'impression qu'elle tente de simuler, sous les traits d'une nonne, son désir d'être une femme séduisante et moderniste. En plus de son image de femme fatale cachée sous la robe de la religieuse, Sœur révèle également un esprit enfantin,

¹ Samuel Young, *Commentaires bibliques Le Phare*, tome IV, « *L'Évangile de Jean 13 : 34* », Éditions Foi et Santé, Kansas, 1979, p. 105.

² f° 39 (9), II, INIT1

³ f° 31 (7), II, INIT2

offrant à Inat de tirer une ficelle invisible pour faire tomber l'Infirmière¹. J'en déduis qu'elle aussi, comme Madame, s'assimile en quelque sorte à Ines et Inat, en l'occurrence par les jeux enfantins des deux protagonistes. Or, son allure enfantine demeure dans INIT2, même si ses répliques sont réduites². Qui plus est, elle utilise aussi des procédés rhétoriques qui enrichissent ses lignes. Elle recourt, par exemple, à la personnification en qualifiant ses pieds d'êtres vivants : « C'est comme si la plante de mes pieds avait des yeux. Les chaussures m'aveuglent les pieds, me donnent l'impression de m'empêcher de voir sur quoi je marche. »³ L'absurdité imprègne ses répliques, provoquant non seulement le rire, mais réaffirmant la capacité du personnage à jouer avec les mots et avec leur signification à discrétion. Le même concept, représenté en phrases plus concises, est maintenu dans la seconde version⁴. Comme pour les autres personnages analysés jusqu'à présent, ses répliques s'avèrent souvent vides de sens, mais riches en figures rhétoriques. De prime abord, il pourrait s'agir d'une incohérence qui définirait le personnage comme affolé. Cependant, si on creuse un peu, on s'apercevra que le personnage de Sœur est complètement cohérent dans ses actions et ses actes : elle représente la jeune nonne qui doute et s'interroge sur son rôle dans la société. Elle cache en elle sa véritable image de femme libre, d'une enfant qui mène une vie double : « Prenez-bien soin du coffre-fort. Ma supérieure m'a dit que s'il lui arrive quelque chose elle est prête à aller jusqu'à me faire excommunier. Je ne la blâmerai pas. »⁵ Sœur, responsable de plusieurs vols, s'avère être

¹ Sœur : — C'est de la ficelle invisible, voyons ! [...] Prends ! Prends donc ! Tu l'as ! Serre maintenant... (f° 32 [4], II, INIT1)

² Sœur : — C'est une ficelle invisible, voyons ! [...] Lève donc et tire donc ! Ne tire pas si fort ! (f° 29 (4) II, INIT2)

³ f° 31 (3), II, INIT1

⁴ Sœur : — [...] C'est comme si la plante de mes pieds était munie d'yeux, comme si mes semelles aveuglaient mes pieds. (f° 28 (3), II, INIT2)

⁵ f° 35 (10), II, INIT2

une religieuse qui n'est plus celle que l'on croit : la reconversion des religieuses est mise en scène. Sœur, complètement métamorphosée vers la fin de l'acte II, INIT2, s'échappe de la police qui la poursuit à cause de son dossier criminel et plus précisément, de la disparition du coffre-fort de sa cellule¹. Voici une différence entre les deux variantes : dans la première, Sœur risque d'être excommuniée de l'Église pour sa volonté de garder Ines et Inat dans sa cellule. Dans la seconde, le motif se voit tout autre : elle est poursuivie par la police à cause du vol du coffre-fort. Ce personnage, tissé de contradictions et d'ambiguïtés, joue un rôle important dans les deux versions, bien qu'il soit beaucoup plus présent dans la première. Et c'est dans INIT1 où elle affirme son amour pour Inat :

[...] Inat... je t'aime, tu sais. [...] Je t'aime ; sache-le. [...] Je ne suis qu'une nonne, mais je t'aime. Je trouve ton visage beau, ta voix belle. Je trouve beau ton dos, bien que tous les dos se ressemblent. Je trouve belle ta veste [...] Appelle-moi encore ta « belle-sœur », dis-moi que tu m'aimes. Dis-moi : « Je vous aime. »²

On se trouve face à une jeune religieuse qui, comme les deux antihéros, finit par chercher l'amour chez l'autre, une tâche qui s'avère très difficile à accomplir. Dans INIT2, cependant, cette attirance et cette recherche sont enlevées de ses lignes. Sœur n'est plus une femme en manque d'amour, mais une femme en quête de risque et d'aventure à la Pétula Clark : «(Sœur entre avec une grosse valise, vêtue comme Pétula Clark.)»³.
Personnage complètement métamorphosé, Sœur témoigne de l'éveil d'une nouvelle société

¹ f° 36 (11), II, INIT2

² f° 59 (7), III, INIT1

³ f° 36 (13), II, INIT2 ; « Petula Clark, dont je produis une première tournée en 1965, représente un bel exemple d'association artiste-producteur. [...] Petula était la gentillesse elle-même. Belle, affable, souriante, elle était d'une grande simplicité [...] Sur scène, Petula avait un avantage unique : elle pouvait présenter son spectacle de chansons en français et en anglais [...] » (Daniel Lemay, *Guy Latraverse, 50 ans de showbiz québécois*, p. 62-63).

québécoise qui s'affranchit des dogmes religieux et entreprend un voyage initiatique vers elle-même.

1.3 « Persée [...] séper, pire c'est »¹

Il est évident que tous les personnages évoluent, d'une manière ou d'une autre, en passant d'INIT1 à INIT2. Concentrons-nous sur le reste des personnages : Mario Escalope, Pierre-Pierre Pierre, Aidez-Moi et l'Infirmière.

Mario Escalope se présente comme le fondateur de la « perversion sexuelle » et un « ingénieur en psychiatrie »². Devant Madame, il se décrit comme un voleur passionné³, ce qui se confirme dans INIT2 lorsque, en compagnie de Pierre-Pierre et Aidez-Moi, il dérobe le coffre-fort de la cellule de Sœur⁴. Quant à Pierre-Pierre Pierre, son nom est modifié à plusieurs reprises : dans INIT1, lors de sa première apparition sur scène, à l'acte III⁵, il est nommé Pierre-Pierre Pierre. Il apparaît ensuite dans le texte simplement sous le nom de Pierre. Dans INIT2, la main du dramaturge simplifie son nom en Pierre-Pierre⁶. Ce personnage ne se décrit pas, et n'est pas introduit non plus par les autres. On apprend de lui par les longues conversations, ou plutôt les monologues, qu'il tient au téléphone dès qu'il apparaît sur scène. Grâce à ce monologue, on obtient des informations sur lui : tout comme Escalope, c'est un voleur qui garde de la cocaïne chez lui, tel qu'il l'admet dans INIT2⁷. De plus, on en apprend davantage sur lui par les dialogues avec Aidez-Moi, son amante, et

¹ L'infirmière : — [...] « Comment cela va-t-il, Persée ? » « Plus cela va, Séper, pire c'est. (f° 67-68 (9), III, INIT1)

² f° 14 [10], I, INIT1 ; (f° 13 [9], I, INIT2

³ f° 23 [15], I, INIT1) ; (f° 19 [14], I, INIT2

⁴ f° 36 (11), II, INIT2

⁵ f° 49 (1), III, INIT1

⁶ f° 38 (1), III, INIT2

⁷ Pierre : [...] La maison est pleine de coffres-forts et de la cocaïne ! » (f° 49 (11), III, INIT2)

Madame. Pourtant, une grande partie de ces conversations est omise de la 2^e version¹. Le dramaturge préfère évidemment réduire le nombre des répliques qui insistent sur la même idée, notamment la furie de Madame lorsqu'elle apprend que sa fille est devenue l'amante de Pierre.

Poursuivons la présentation des autres personnages, Aidez-Moi et l'Infirmière. Aidez-Moi s'introduit directement par son nom, « Je suis Aidez-Moi L'Eussiez-Vous-Cru »². Cependant, ses répliques sont omises d'INIT2 et elle fait son entrée en compagnie d'Escalope, Pierre, Ines et Inat. Ainsi, dans la seconde variante, elle n'est présentée que par son interaction avec les autres et ce qu'ils disent d'elle. Arrêtons-nous sur certaines particularités qui caractérisent ses répliques, en dialogue avec Pierre-Pierre. Les jeux de mots attestent de leur habileté à créer des dialogues aussi pointilleux que le reste des personnages :

Pierre : — Tu devais faire rire tout le monde sous ton casque de pompier sous la neige. [...]

Aidez-Moi : — [...] Mais je sais qui j'aime et ce que je veux : cela me rend forte comme le roc de Gibraltar. Les calembours ne m'atteignent pas.

Pierre : — Les topinambours ne t'atteignent pas, dis-tu ?...

Aidez-Moi : — [...] Je n'ai pas dit « les topinambours », j'ai dit « les calembours ».³

Entre les deux se développe une conversation a priori insipide, mais dans laquelle les topinambours et les calembours deviennent interchangeable par leur similitude sonore. De façon que le spectateur est invité à entrer dans le matériau des mots, à devenir presque un linguiste qui analyse la matière sonore de ces contrepèteries. Dans la deuxième variante, Aidez-Moi devient encore plus perspicace et rapide dans le lancement des calembours :

¹ f° 52-54 (3), (4) III, INIT1

² f° 43 (12), II, INIT1

³ f° 50 (2), III, INIT1

« Ah ! ah ! ah ! [...] Dorénavant je prendrai leurs calembours pour des topinambours. Ainsi, celui qui croira me lancer un calembour me lancera un topinambour : il sera bien attrapé. », ce qui rend le jeu des mots entre les deux personnages encore plus dynamique¹. Aidez-Moi, en plus d'être douée pour les calembours, joue le rôle de messagère, informant de ce qui se passe hors de la scène. Ainsi, dans l'acte III, INIT1, elle annonce que sa mère, Madame, a disparu depuis cinq mois². Ces indications sur le passage temporel sont supprimées dans la 2^e version. Pourquoi le dramaturge a-t-il décidé de les éliminer : parce que le déroulement de l'action s'en trouve réduit ? Néanmoins, certains indices temporels persistent dans les deux versions : dans la cellule de Sœur, Inat souligne que lui et sa compagne ont passé un mois à Harvey-Jonction. Il y a toutefois quelques modifications : ce lieu, qu'il appelle « maison des fous », devient un « asile » dans INIT2³. Par ailleurs, dans la deuxième version, Aidez-Moi assume le rôle d'annonciatrice de la mort : le meurtre de l'Infirmière⁴ et celui de Pierre⁵ — les deux assassinats commis par Inat et Ines. Cette fonction de messagère de la mort remplace, en réalité, les répliques de sa mère qui annonce le meurtre de l'Infirmière dans INIT1⁶. En ce qui concerne le sort de Pierre dans la première variante, on ne sait pas s'il meurt ou non, car ces informations manquent.

¹ Pierre : — Tu ~~dois faire~~ fais rire tout le monde avec ton casque de pompier...

Aidez-Moi : — [...] Mais sachant qui j'aime et ce que je veux, cela me galvanise bien plus que cela m'humilie. D'ailleurs, les calembours ne m'ont jamais atteinte.

Pierre : — Les topinambours ne t'ont jamais atteinte...

Aidez-Moi : — Ah ! ah ! ah ! [...] Dorénavant je prendrai leurs calembours pour des topinambours. Ainsi, celui qui croira me lancer un calembour me lancera un topinambour : il sera bien attrapé. (f° 39 (2), III, INIT2)

² Aidez-Moi : — ... pas de nouvelles de maman... depuis cinq mois (f° 51 (2), III, INIT1)

³ f° 24 (1), II, INIT1 ; f° 22 (1), II, INIT2

⁴ Aidez-Moi (II [Elle] entre entrant en coup de vent) : — Elle est morte ! [...]

Aidez-Moi : — Elle est morte, morte, morte ! (f° 48 (10) III, INIT2)

⁵ f° 51 (13), III, INIT2

⁶ Madame (entrant d'un coup de vent) : Elle est morte, la pauvre petite ! (f° 70 (11) III, INIT1)

Passons maintenant au personnage de l’Infirmière, Paulienne-Emilienne. De prime abord, son rôle semble plutôt insignifiant, faute de répliques, perdurant plutôt statique. Ines la décrit comme « une statue vivante »¹ et « une douche froide »². L’opinion de Sœur est pareille : une *snob* à qui il faut jouer un tour³. Elle apparaît sur scène sans parler, « faisant la vamp » et « (excessivement gourmée) »⁴, indifférente aux coups de violon qu’Ines lui assène⁵. En revanche, elle réapparaît constamment sur scène, presque muette, sans observer ce qui se passe autour d’elle⁶. Il convient pourtant de noter que l’Infirmière reste le seul personnage qui apparaît dans tous les actes, devenant ainsi un axe régulateur de la diégèse : elle unit toutes les scènes, ce qui incite à reconsidérer l’espace de l’action. Et les trois cadres qui caractérisent chaque acte — l’hôpital de Madame, l’asile de Harvey Jonction et la cellule de Sœur — peuvent être considérés comme le même endroit. Cela soulève une question : l’action de toute la pièce ne se déroule-t-elle pas dans l’asile (Harvey Jonction), où les habitants s’imaginent se trouver dans des lieux différents ? N’est-ce pas une illusion scénique qui les situe dans un univers imaginaire, mais qui en réalité ne représente qu’un seul et unique espace — la scène ? Cela, ne renvoie-t-il pas à l’idée du théâtre dans le théâtre, où les personnages jouent le double jeu de la mise en abyme ? N’est-ce pas le personnage de Pauline-Emilienne qui incarne le mieux cette marque de perception de la mise en abyme ? Plusieurs hypothèses peuvent émerger de ces questions, révélant non seulement le caractère ambigu des personnages, mais aussi le caractère protéiforme de la pièce. Par ailleurs, Pauline-Emilienne n’apporte rien à la diégèse dans les deux premiers

¹ Ines : — [...] Inat cette infirmière est une statue vivante ! une statue qui, en plus d’être belle comme une statue, vit et pense ! [...] Pauline-Emilienne, parle ; qu’attends-tu pour réagir ? (f° 45 (13) II, INIT1)

² f° 44 (13) II, INIT1 ; f° 33 (8), II, INIT2

³ Sœur : — J’ai le moyen infaillible de faire tomber les snobs de haut. » (f° 29 (4), II, INIT2)

⁴ f° 4 [3], I, INIT1

⁵ f° 8 [6], I, INIT1

⁶ f° 21 [12], I, INIT1 ; f° 32 (5), II, INIT1 > f° 29 (4), II, INIT2

actes des deux versions, si ce n'est que pour marquer le début de scène ou pour rendre des services, comme porter de la nourriture ou le violon que Madame lui demande de ramener. Elle reste cependant un élément essentiel de la pièce : indifférente à ce qui se passe autour d'elle, elle refuse d'entrer dans le jeu des autres. Elle crée une sorte d'équilibre sur scène : elle garde le silence quand les autres l'attaquent ou jouent avec elle. Elle est la seule à se montrer sensée : une infirmière consciente de la situation des patients déséquilibrés. Cette balance est nécessaire pour marquer les limites de cette grande mise en abyme dont elle ne fait pas partie. Ainsi, le spectateur perçoit-il aisément le contraste créé entre la folie qui obsède tous les personnages, et l'apathie, ou la raison, de Pauline-Emilienne. En créant ce double terrain de jeu, Ducharme rapproche davantage le personnage de l'Infirmière du public plutôt que des personnages. En d'autres termes, son rôle consiste à se glisser dans la peau de celui qui ne fait pas partie intégrante de la diégèse, mais l'observe sans discernement. Cependant, ce personnage, demeurant hors contexte durant les deux premiers actes, fait son apparition éblouissante à l'acte III. Elle se métamorphose en vendeuse de savon, en publiciste qui cherche à approcher les autres pour leur vendre des slogans qui exagèrent et déforment la réalité¹. Et pour ce faire, elle a recours à d'ingénieux calembours sonores, « Persée [...] Séper, pire c'est »², qui non seulement brouillent le sens, mais démontrent aussi son engouement : elle est prête à tout pour vendre son produit. Elle prépare son client en le séduisant avant de lancer son discours publicitaire :

L'Infirmière [...] (Marchant vers Inat sur la pointe des pieds, chuchotant) : — Ton compagnon, ton camarade, dort-il ? Ou est-il soûl ? [...] (Repoussant le pantalon de Inat, baisant sa cheville, son mollet) : — Chut ! Embrassons-le doucement. Chut ! Pauline-Emilienne. Chut ! Salope. [...] (Allant vers Madame, criant) : — A vous, Dame L'Eussiez-Vous-Cru ! Sur mon cœur, vous qui fûtes pour moi douce comme

¹ f° 65 (9), II, INIT1 ; f° 44 (8), II, INIT2

² f° 67-68 (9), III, INIT1

la brise des soirs d'août et généreuse comme une folle. Je viens me blottir au fond de vos bras comme une caravelle [...]¹

Pauline-Emilienne tente de prédisposer ses possibles clients, essayant de les amadouer par des mots et des actions qui contredisent complètement son attitude des actes postérieurs. Le spectateur se rend compte que jusqu'à présent il ne savait presque rien de ce personnage. Dans cette espèce de dialogue, ou plutôt de longues tirades, Sœur s'adresse à l'Infirmière comme à quelqu'un qu'elle connaît depuis l'enfance :

Sœur [...] Du reste, nous avons pris naissance dans la même rue, vous savez ; et ma sœur aînée et vous avez souvent joué ensemble au monsieur et à la madame.

L'Infirmière : — À ton tour ! Serre-fort ; sœur inconnue dont je connaîtrais la sœur aînée !²

Toutefois, Pauline-Emilienne, faisant semblant de ne pas se rappeler de Sœur, continue son discours flatteur, dans le but de bien préparer son entrée de publiciste. D'ailleurs, on va observer que la publicité occupe une partie plus importante de ce que l'on peut s'imaginer dans la pièce et à laquelle je reviendrai par la suite dans l'analyse des référents.

Après cette approche des répliques et de leurs modifications, je constate qu'une sorte de duel prosodique se forme entre les personnages, où chacun doit prouver sa capacité de créer des jeux de mots. Recourant constamment à tout type de figures rhétoriques, ils créent des scènes saisissantes par la concentration des enjeux langagiers, mais représentés à travers l'apparente innocence d'un jeu d'enfant.

Les personnages d'Ines Pérée et d'Inat Tendu se métamorphosent progressivement en passant d'INIT1 à INIT2, devenant de plus en plus déterminés dans leur quête et leur

¹ f° 66 (9), III, INIT1

² *Ibid.*

vengeance contre ceux qui les contredisent. Madame, Sœur et le reste des personnages n'échappent pas à cette transformation, bien que leur caractère ne se modifie pas autant que leurs répliques, qui se raccourcissent, probablement dans l'optique d'un texte élaboré pour la mise en scène. Les longs dialogues et les tirades sont supprimés dans INIT2, à la recherche du meilleur équilibre entre la forme et le contenu, à savoir la prosodie sur scène. Il semble que Ducharme se demande comment rendre chaque réplique si puissante que plusieurs phrases longues cèdent la place à une seule, plus courte, mais plus précise. À l'instar de Claire Jaubert qui explique la réduction du texte dans la seconde variante comme une « délittérisation du texte »¹, nous pouvons affirmer que le texte devient effectivement moins narratif et donc plus dramatique. On a noté que les personnages sont unis par une prosodie qui les assimile au cercle du double par les enjeux de mots et la sonorité recherchés. La gémellité caractérise non seulement les deux antihéros, mais tous les personnages composés à partir de l'ambiguïté. Relevons d'emblée que pour créer de courtes scènes, le dramaturge recherche le rire du public, introduisant parfois dans les répliques des éléments spécifiques compréhensibles uniquement par les comédiens qui doivent les exécuter sur scène. L'oralité et la rhétorique entrent en jeu dans ces deux textes où les personnages restent capables de créer des scènes comiques grâce à leur dextérité dans le domaine de la contrepèterie langagière.

¹ Claire Jaubert, *De l'emprunt à l'empreinte : les dramaturgies ducharmiennes*, p. 173.

CHAPITRE 2. INTERDISCURSIVITÉ, POLYPHONIE ET DIALOGISME

Madame : — C'est ce siècle qui vous a rendus fous.¹

Les répliques de Ducharme demeurent des constructions complexes remplies de références de toute sorte : la publicité, la religion, la culture au sens large, la politique canadienne, la littérature ou l'univers de la musique. Focalisons-nous donc sur les traits culturels qui envahissent le monde dramatique de Ducharme. Dans le but de déterminer pourquoi ces référents restent présents dans les deux premières versions, pour ensuite disparaître des textes ultérieurs, nous nous pencherons sur la conception des deux premiers dactylogrammes. Par défaut, les références empruntées créent un terrain interdiscursif et, parfois, intertextuel au sein duquel plusieurs voix peuvent communiquer. Cela se manifeste de plusieurs manières. L'interdiscursivité se produit, par exemple, dans le discours du personnage qui s'approprie des idées, ou des idéologies, des personnages fameux, facilement reconnaissables par le public. Ainsi, il évoque des problèmes actuels ou fait appel à des références du passé pour mieux illustrer sa pensée. D'autres fois, cela se fait par l'insertion des citations empruntées à d'autres personnages de la pièce. Quoi qu'il en soit, il faut parler de l'effet polyphonique qui se produit. L'analyse de chaque référent permettra de clarifier la présence et l'effet que chacun d'eux produit dans le texte, ainsi que l'intention du dramaturge de les employer. Notre analyse tentera également de souligner la différence entre polyphonie et dialogisme en étudiant, d'une part, les référents et, d'autre part, l'approche des dialogues fantaisistes présents dans le discours des personnages.

¹ f° 7 [5], I, INIT1

Commençons donc par l'analyse des référents d'actualité et plus particulièrement par le discours publicitaire.

2.1 Interdiscursivité : déstabiliser le contemporain

À coup sûr, la publicité au Québec dans les années 1960 est à son apogée. Elle devient l'un des moteurs de l'économie de la province, notamment en proposant des annonces en français, sans avoir à traduire les slogans de l'anglais : « À l'époque, Daniel Johnson père a publié des articles dans *Le Devoir* et a prononcé des discours dans lesquels il encourage les publicitaires québécois à cesser de traduire les publicités anglophones et à créer des publicités uniques et spécifiques pour le marché québécois. »¹ Ce fait est dû en grande partie au Premier ministre du Québec, Daniel Johnson², qui suggère une alliance tacite entre la politique et la publicité³. En 1967, dans *Le bien public*, on trouve une annonce intitulée « La publicité, c'est le progrès » qui évoque son importance et la place qu'elle doit occuper dans la société, la politique et l'art au Québec⁴. Très influente, la publicité a un poids significatif dans le discours de l'Infirmière dans l'acte III, INIT1 et INIT2. Elle se livre à un long monologue publicitaire dans lequel elle tente désespérément de vendre un produit à ses clients potentiels :

Et maintenant, le savon ! [...] Ce qui, pour le consommateur — toi, Inat ; toi, Ines ; vous, Madame L'Eussiez-Vous-Cru — une économie d'assez de billets d'un dollar [...] Les frais d'emballage [...] de publicité, et les profits des innombrables intermédiaires font plus que tripler deux fois le prix de revient spécifique de tout produit. [...]

¹ Isabelle Poitras-Lefebvre, *Évolution des traits culturels québécois dans la publicité par la cohorte socio-démographique*, mémoire ès arts, Université de Laval, 2009, p. 16.

² Premier ministre de la province de Québec et président du Conseil exécutif du 16 juin 1966 au 26 septembre 1968. ([https://www.assnat.qc.ca/en/deputes/johnson-\[pere\]-daniel-3725/biographie.html](https://www.assnat.qc.ca/en/deputes/johnson-[pere]-daniel-3725/biographie.html))

³ « Daniel Johnson père [...] a été un politicien qui a largement participé à ce mariage de la politique et de la publicité. » (*Ibid.*, p. 16).

⁴ *Le bien public*, le 29 décembre 1967, p. 2.

Si vous voulez entreposer un pair de chaussettes de 0,99 \$ dans l'une ou l'autre des dix-huit entrepôts situés rue Notre-Dame à Montréal, entre les boulevards de Pie IX et Saint-Laurent, il vous sera débuté 2,50 \$ par jour. Le Syndicat des manutentionnaires d'Amérique est affilié à la C.A.C.A. ; et le président de la C.A.C.A. a crié l'autre jour à la télévision que le salaire annuel [...] Pour ce qui est de la publicité, sachez que Radio-Canada la vend 10,00 \$ la seconde [...] Achetez-en, voyons ! [...] Quelle mouche vous a piqué ? [...] 0,69 \$, 0,79 \$ et 0,89 \$! Mais, c'est donné ! [...]¹

La rhétorique dont elle se sert vise à rassurer le consommateur lui faisant croire qu'il obtiendra le produit à un prix très réduit. On est devant un discours publicitaire invasif qui souligne la véritable nature de l'art de la persuasion, à savoir pousser le client à consommer à tout prix afin d'appartenir à ce qui est dit *normal* : « Faites comme tout le monde ! »² Par ailleurs, Pauline-Emilienne a recours à des outils rhétoriques comparatifs pour prouver le caractère exceptionnel de son offre : elle se base sur des chiffres et des données de la presse pour rassurer sur la véracité de son discours. Elle recourt également à d'autres manèges langagiers pour séduire l'acheteur : d'abord, elle présente le produit, ses qualités et ses avantages, puis s'adresse directement au consommateur : « toi, Inat, Ines [...] »³. En addition, elle compare les prix et les chiffres tentant d'anéantir la résistance du destinataire qui est déjà perdu devant tant d'informations. Elle se sert davantage des références d'actualités : les syndicats, l'importance de la publicité, le prix des annonces sur Radio-Canada, etc. Dans la presse de l'époque, on retrouve ce type des réflexions sur la publicité des savons et des détergents :

Taxer les dépenses publicitaires ? Par exemple, dans l'argument touchant la publicité, on attaque beaucoup les manufacturiers de savon et de détergents, ce qui fait surgir d'autres questions. Par exemple, est-ce que la publicité des manufacturiers de savon et de détergents provoque un excès général de la vente du

¹ f° 66-67 (9), III, INIT1

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

savon ou du détergent, ou cette publicité provoque-t-elle seulement un écoulement plus ou moins considérable de telle ou telle marque particulière ?¹

Il est remarquable que la publicité affecte de plus en plus l'économie et favorise la concurrence entre les marques pour des parts de marché. Dans ses deux textes, Ducharme relève les mêmes données aussitôt reconnaissables du public québécois. La société est entourée et envahie de produits dont la publicité charme le consommateur vulnérable par tous les moyens. Ce problème est également abordé dans INIT2, où on retrouve les mêmes répliques invitant le consommateur :

Et maintenant, passons aux choses sérieuses ! le savon ! J'en ai du blanc et du noir. J'en ai du rouge, du jaune [...] Il y en a plus dans le format économique que dans le format régulier, et moins dans le format économique que dans le format géant ! Ce qui fait que le format économique, 0,79 \$, coûte \$0,10 de plus que le format régulier [...]. Ce qui, pour les consommateurs (toi Ines, toi Inat, toi Aidez-Moi), signifie une économie d'assez de billets [...]²

Toutefois, la partie concernant les syndicats a été supprimée du texte. Le discours publicitaire, ainsi moins politisé, se concentre exclusivement sur le produit à vendre. À noter que dans les deux versions, Pauline-Emilienne menace de se fâcher si les autres ne réagissent et n'achètent pas son savon³. Cependant, sa menace contraste avec sa propre réaction tout au long des deux premiers actes, lorsqu'elle demeure indifférente aux autres et à ce qui se passait autour d'elle. Désormais, elle cherche la complicité, après avoir traité tout le monde comme des quantités négligeables. Elle s'en prend à eux, et tout particulièrement à Sœur⁴, avouant que les sentiments qu'elle a manifestés à son égard

¹ *La Presse*, « Les taxes imposées sans discernement peuvent nuire considérablement à l'économie », le 15 septembre 1960, p. 56.

² f° 46, (8), III, INIT2

³ « Je vais me fâcher si vous continuez à ne rien acheter, à ne même pas réagir ! » (f° 67 (9), III, INIT1) ; « Je vais me fâcher si vous continuez à ne pas réagir ! » (f° 46 (8), III, INIT2)

⁴ « Mademoiselle n'a plus de sous ! [...] Et c'est maintenant qu'elle me le dit après qu'en l'embrassant j'ai couru le risque d'attraper la syphilis ! après qu'il m'a fallu chercher si fort pour trouver à lui dire des choses agréables et spéciales que j'ai failli être foudroyé de commotion cérébrale ! [...] » (*Op. cit.*).

n'étaient motivés que par l'intérêt de vendre du savon. Dans INIT2, elle se fâche avec Inat qui est le premier à rejeter son produit. Elle prononce alors un discours, basé sur une litanie de verbes : « amuser, enlacer, embrasser [...] »¹, où transparait sa colère. L'Infirmière exprime son irritation face à l'échec de la publicité qui apparemment lui a coûté beaucoup de travail. Elle avoue sarcastiquement : « *Je finirai par me faire nonne !* »², soulignant qu'elle ne se tournerait pas vers la religion à moins que la vente n'échoue. Ce personnage prend des allures négatives aux yeux des autres, qui le critiquent et s'en moquent. Dans les deux versions, Ines exprime son aversion pour elle en la traitant de « salope »³. Aidez-Moi juge aussi négativement l'attitude de Pauline-Emilienne, relevant son constant mutisme face à tout, sauf lorsqu'elle essaie de vendre du savon⁴. La réaction négative des personnages de la pièce face aux visées mercantiles de Pauline-Emilienne démontre bien la volonté du dramaturge d'exhiber le caractère insidieux des phénomènes de consommation : la publicité, froide et indifférente face à ses victimes, se déguise afin de séduire le consommateur.

Or, la publicité ne fait pas uniquement partie du discours de l'Infirmière. Dans INIT1, on trouve une autre référence, cette fois-ci à la nourriture pour chiens et chats qui

¹ « Incroyable ! Cela nous laisse sourire de toutes nos dents, cela se laisse amuser, enlacer, embrasser, bichonner, cela nous laisse accomplir un tour de publicité que nous avons mis des mois à mettre au point, et puis cela nous déclare naïvement que cela n'a pas d'argent. » (*Op. cit.*)

² f° 46, (8), III, INIT2

³ Ines : — Qu'est-ce qui t'a engrossé, salope ? [...] Qu'est-ce qui te rend si loquace, salope ? » (f° 65 (9) III, INIT1)

Ines : — Qu'est-ce qui te rend soudain si loquace, salope ? Qu'est-ce qui te donne tant de bagou, salope ? » (f° 45 (8), III, INIT2)

⁴ « Tu m'étonnes chaque fois, Pauline-Emilienne. Tu ne parles pas souvent, mais quand tu parles tu ne mâches pas tes mots, crois-moi. Dommage que ce soit toujours lorsque tu as quelque chose à vendre. » (f° 46, (8) III, INIT2)

s'appellerait « Albert Camus » si l'on en croit Inat¹. Cependant, quand Ines lit la même étiquette, elle prétend que la nourriture porte le nom d'Elvis Presley². Le déséquilibre créé entre la nourriture pour animaux et les noms des personnages célèbres est sans doute destiné à susciter une réaction du public, à savoir le rire. La publicité apparaît également dans les répliques d'Escalope, qui mentionne la mousse à raser « Waterloo » :

Si votre barbe vous donne autant de mal que Joséphine en donnait à Napoléon, procurez-vous la mousse à raser Waterloo. [...] Voici, mes chers auditeurs, le bilan du week-end de la Saint-Jean-Baptiste : cinquante-trois morts. [...] Cinquante-trois mille cocus.³

L'effet comique est accentué par l'absurdité créée par le choix de noms prétentieux pour des produits que certaines entreprises utilisent pour attirer les clients. Par ailleurs, Escalope s'adresse à ses « auditeurs » en jouant dans le rôle d'un animateur radio. Ici, la mise en abyme comprend le discours emprunté d'un personnage imaginaire. La voix relayée sur scène est tissée de plusieurs couches où le personnage s'approprie différentes voix, ce qui contribue au caractère protéiforme du texte. L'accumulation de référents transforme le discours des personnages, détournant l'intention de chaque ligne et rendant plus flou le possible destinataire. Dans ce cas, Escalope s'adresse à un public imaginaire, à ses auditeurs, et aux spectateurs dans la salle, qu'il invite à devenir les auditeurs de cette interdiscursivité. Et ce n'est là qu'un exemple de la polyphonie inhérente au discours dramatique ducharmien, une polyphonie dont les personnages se servent avec une efficacité déroutante. Dans ce monde imaginaire, qui introduit des voix des personnages fictifs, des

¹ Inat (lisant également) : — « Je suis un épagneul. Je ne suis pas un chien. Ne me traitez pas comme un chien. Faites-moi une place à votre table et emplissez mon assiette des aliments Albert Camus pour les chiens et pour les chats. » Ce n'est pas mal. (f° 5 [4] I, INIT1)

² Ines : « Ne traitez pas votre chien comme un chien. Servez-lui à boire [...] du lait pour les chiens Pitou, produits des aliments [...] Elvis Presley. » (f° 5 [4], I, INIT1)

³ f° 13 [10], I, INIT1

références cinématographiques et des slogans publicitaires font bon ménage. Notamment, dans le dialogue entre Madame et Sœur (INIT1), on trouve l'un de ces référents :

Madame : [...] Il paraît que les cowboys ont les jambes arquées. Y a-t-il là-dedans une part de vérité, ou ~~est-ee seulement du~~ n'est-ce qu'un slogan de cinéma ? [...] Sœur : Ah ! Les Amazones, Jeanne d'Arc et les chevaliers du Moyen Âge auraient eu les jambes arquées alors...¹

Les *cowboys* sont ici mis en parallèle avec les Amazones, Jeanne d'Arc ou les chevaliers du Moyen Âge, pour notre plus grand bonheur. Ducharme provoque une interaction loufoque entre personnages historiques et pur produit du cinéma, dont il souligne l'aspect transactionnel au moyen du mot « slogan ». Cette image du cowboy, slogan hollywoodien, est introduite par le dramaturge lors d'une révision du texte d'INIT1. Il remplace « ~~est-ee seulement du~~ » par « n'est-ce qu'un slogan de » où le terme « cinéma » est maintenu. Notons que les slogans publicitaires sont éparpillés dans le texte d'INIT1, pour la plus grande surprise du spectateur.

Non seulement les slogans témoignent de l'interdiscursivité dans les deux textes, mais aussi les nombreux anglicismes employés par les personnages participent d'une porosité de la matière dramatique au contexte ambiant. À titre de preuve les exclamations caractéristiques du personnage d'Ines dans INIT1, « ~~Oh là là!~~ », deviennent, dans INIT2, « *Oh dear, oh my!* »². Ducharme utilise le procédé rhétorique de l'imitation pour produire un métissage linguistique de l'anglais et du français — un phénomène très présent dans la langue québécoise de l'époque. Il illustre ainsi un certain biculturalisme³ qui transforme la

¹ f° 60 (8) III, INIT1

² f° 5, (3), I, INIT2

³ « Les années 1960 et 1970 représentent le deuxième mouvement de l'histoire culturelle, la naissance et la montée d'un bilinguisme et d'un biculturalisme qui deviendront par la force des choses asymétriques et anglo-dominants. » (Roger Bernard, *Le Canada français : entre mythe et utopie*, p. 169).

société francophone, pour le meilleur ou pour le pire. D’aucuns ont affirmé que la société canadienne se refuse à assimiler la culture américaine, ou encore l’américanité :

De George Grant à Seymour Martin Lipset, nombreux sont ceux qui ont associé le Canada (anglais comme français) à une société plus conservatrice, plus soucieuse de l’ordre, moins individualiste et moins violente que les États-Unis, une société qui se serait historiquement fondée sur un refus de l’individualisme libéral à l’américanité, ou encore, pour utiliser le vocabulaire de la présente étude, sur un refus de l’américanité.¹

En désaccord avec cette assertion, les versions INIT1 et INIT2 témoignent du contraire : la culture américaine est un référent dramatique qui inspire jusqu’à la création des personnages. La version INIT2 atteste de cette « américanisation » quand le personnage d’Ines s’exclame, « *Oh dear, oh my!* », plutôt que la réplique d’origine bien française, « comme des chiens ! »², dans INIT1. On peut en déduire que le choix d’utiliser une exclamation anglaise doit servir un objectif précis pour que le dramaturge prenne la peine de modifier une si petite réplique. Mais derrière l’interjection « *Oh dear, oh my!* » se cache bien plus qu’une simple phrase en anglais. Pour tous les amoureux des séries de Hanna-Barbera, et plus particulièrement de *Lippy the Lion and Hardy Har Har*³, cette interjection se révélera familière, car elle est associée au personnage emblématique de Hardy Har Har. On reconnaît donc le phénomène de l’interdiscursivité, qui amalgame plusieurs discours, dans ce cas à travers l’imitation ou l’emprunt des phrases appartenant à un autre

¹ Joseph Yvon Thériault, *Critique de l’américanité, Mémoire et démocratie au Québec*, Éditions Québec Amérique, 2005, p. 113.

² f° 5, (4), I, INIT1

³ « Distributor: Screen Gems – Columbia Pictures Television/1962- Executive Producers/Directors: William Hanna, Joseph Barbera. [...] Principal Characters and Voices: Lippy the Lion/Wally Gator – Daws Butler; Hardy Har Har – Mel Blanc [...] The Hanna-Barbera New Cartoon Series packaged three different animal comedies for the syndicated children’s market. [...] In a cocky interpretation of slapstick comedian Joe E. Brown (1892-1973), “Lippy the Lion” was partnered with the sorrowful Hardy Har Har, a pessimistic hyena. A con-artist oh the old school, Lippy, together with his pal, was involved in such mis-adventure as “Flim Flam”, “Phoney Pony” [...] ». (George W. Woolery, *Children’s Television [...]*, p. 130).

personnage, dans une sorte de collage discursif. Ce collage, fait d'emprunts du quotidien du lecteur-spectateur, représente l'une des caractéristiques de l'écriture ducharmienne, et cela est d'autant plus tranchant au cœur de son activité dramatique. L'effet polyphonique crée un univers de sens intermédiaire entre le dessin animé américain et l'activité dramatique proposée par le dramaturge. Une fois de plus, l'objet théâtral de Ducharme s'avère une composition étrange obtenue à l'aide de matériaux de différentes formes souvent issues de variés médias, qui toutes communiquent entre elles. Apparemment, Ducharme s'est inspiré du personnage de Hardy Har Har pour insinuer certains traits d'Ines. Toutefois, on se demandera pourquoi établie-t-il cette relation entre Ines et ce personnage de dessins animés. Dans le show de Hanna-Barbera, Hardy Har Har est toujours en compagnie de Lippy le Lion : deux amis inséparables, de même qu'Ines et Inat, dont les aventures les mènent à des situations rocambolesques et souvent dangereuses. Pourrait-on parler d'assimilation entre les personnages de Ducharme et ceux de la série américaine ? Ou faut-il plutôt imaginer qu'Ines s'approprie cette réplique tel un enfant qui imite son émission préférée ? Quoi qu'il en soit, il va de soi que le monde des dessins animés envahit d'une sorte cette chose pour le théâtre qui marie les cartoons télévisuels avec le théâtre. Dans la version INIT2, Ines est davantage liée au monde enfantin que dans INIT1. C'est dans le second dactylogrammes que l'on trouve la fameuse interjection qui sera d'ailleurs conservée dans la version publiée par Leméac/Parti pris. Notons que les référents télévisuels américains envahissent le petit écran au Québec à partir des années 1950, conformément à ce que souligne Robert Fowler :

Étant donné la proximité des États-Unis, qui fait que les postes de radio et de télévision canadiens peuvent se procurer des émissions américaines assez

facilement et à prix relativement bon marché, les postes canadiennes pourraient fort bien devenir rien de moins que des débouchés des réseaux américains.¹

Fowler dénonce de la sorte l'américanisation qui menace la télévision canadienne : « L'aspect fondamental du débat demeure donc le danger américain : impérialisme économique d'une part, mais pénétration de valeurs américaines de l'autre. Implicitement, la menace provient de la culture de masse. »² Or, cette culture de masse est déjà bien implantée dans la société québécoise en 1968, et le personnage d'Ines y fait référence en empruntant l'expression du personnage de Hardy Har Har. Ines est-elle simplement influencée par cette culture ou s'est-elle américanisée ? Ou bien cette phrase empruntée n'est-elle introduite dans son discours que pour dénoncer l'américanisation ? Je soulignerais qu'Ines connaît bien les dessins animés américains et qu'elle utilise spontanément des phrases empruntées à ses personnages favoris. Ducharme construit ainsi un personnage qui allie l'insouciance de l'enfance à la violence de l'adulte.

À part les référents à la culture américaine de masse, on rencontre nombre d'allusions à l'art, notamment à la musique. Dès la première scène apparaissent des titres comme « Au clair de la lune », « Il était un petit navire »³, ou encore « Les flots bleus »⁴, mentionnés dans le dialogue entre Ines et Inat, dans les deux versions textuelles. Ces référents renvoient aux chants traditionnels qui, au fil du temps, sont devenus des chansons pour enfants. Une autre chanson est évoquée, « Mon cœur est un violon... », alors qu'Ines

¹ Robert Fowler, *Rapport de la Commission royale d'enquête sur la radio et la télévision*, Ottawa, Imprimeur de la Reine, 1957, p. 102, dans Michel Filion, 1992, p. 177.

² Michel Filion, *Le problème de l'américanisation et la radiodiffusion québécoise depuis ses origines jusqu'à la réglementation du contenu canadien (1922-1959)*, thèse de PhD, Université Laval, 1992, p. 78-79.

³ f° 2, (1), I, INIT1

<https://memoirechante.wordpress.com/2012/01/20/au-clair-de-la-lune-chanson-coquine/>
<https://www.bretagne.com/fr/la-bretagne/sa-culture/les-chants-marins/il-etait-un-petit-navire>

⁴ f° 2, [1], I, INIT2

http://www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/paroles/legende_des_flots_bleus.htm

essaie de jouer du violon¹. « Plaisir d’amour »², une chanson du XVIII^e siècle, est mentionnée par Madame lorsqu’elle tente de séduire Pierre-Pierre. Il est question d’une chanson d’amour devenue populaire vers 1930³, reprise en 1967 par des artistes célèbres⁴ et donc parfaitement identifiable pour les spectateurs assistant à une représentation en 1968. Les renvois à l’univers musical dans la pièce sont tout à fait réfléchis ; le dramaturge choisit d’évoquer également la musique classique. Ainsi, la *Cinquième Symphonie* de Beethoven est évoquée uniquement pour faire rire le public. L’œuvre est reléguée à un trivial rôle utilitaire : « Ce téléphone ! C’est pire que la Cinquième Symphonie de Beethoven ! »⁵ La musique n’est pas que réifiée, elle occupe une place importante dans la pièce et le public entend, par exemple, la « Parade des Animaux »⁶, dont le titre est corrigé dans la deuxième version à « Le Carnaval des animaux »⁷. Examinons de plus près cette œuvre instrumentale qui se voit un réemploi d’œuvres populaires, une espèce de pastiche musical :

Le Carnaval des animaux s’inscrit dans la tradition française du pastiche musical. Avec sa grande fantaisie zoologique, Saint-Saëns tourne en dérision les travers humains et en particulier ceux des musiciens. Le compositeur n’hésite pas à égratigner sa propre *Danse macabre* au milieu d’une galerie de caricatures de thèmes célèbres empruntés à d’illustres figures de la musique. C’est ainsi que le french cancan d’Offenbach est joué au ralenti pour traduire la lourde démarche de tortues, que la valse des sylphes de Berlioz se fait entendre, également à contre-emploi, pour évoquer un éléphant, ou que l’on reconnaît la cavatine de Rosine du

¹ f° 45 (11), II, INIT1

« Mon cœur est un violon », chanson d’amour basée sur un poème de Jean Richepin, musique et paroles de Miarka Laparcerie, 1945, interprétée par Lucienne Boyer — réf. Éditions Salabert, Paris.

² f° 52, (3), III, INIT1 ; f° 41 (3), III, INIT2

Maurice Cauchie, « La Version authentique de La Romance “Plaisir d’amour.” », *Revue de Musicologie*, vol. 18, no. 61, 1937, pp. 12–14.

³ Interprétée par Yvonne Printemps, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/yvonne-printemps/>

⁴ Par exemple, la chanteuse et actrice célèbre Catherine McKinnon.

<https://www.imdb.com/name/nm0571938/>

⁵ f° 57, (7), III, INIT1

⁶ f° 25-26 (2), II, INIT1

⁷ f° 23, (1), II, INIT2

Barbier de Séville de Rossini au milieu de chansons populaires dans l'épisode des fossiles.¹

On constate plusieurs similitudes entre le travail du compositeur et celui de Ducharme. Les deux combinent différents éléments pour créer une nouvelle œuvre sans pour autant déguiser ses emprunts. Le collage et le pastiche s'avèrent multiples et omniprésents dont chaque phrase et référence sont minutieusement réfléchies. Le morceau de Saint-Saëns est brusquement remplacé au début de la scène (2), II, par « I should have known better », et cela dans les deux versions. Ducharme semble chercher à secouer le spectateur, en changeant le rythme et la dynamique de l'action. Lorsque Sœur entrouvre la porte, on entend déjà The Beatles, mais quand elle entre avec un fusil, la musique s'arrête. Dans INIT1, on propose d'utiliser une chanson populaire, « (~~Air~~ Refrain connu par tous les Canadiens) : Prends un verre de bière, mon minou, Prends un verre de bière right through. »², qui exhibe fièrement son bilinguisme. La pièce de Ducharme se termine par une chanson pour enfants, « Une chanson douce »³ de Henri Salvador⁴, en contraste avec les actions violentes : dans INIT1, Ines se perce les veines et fait boire son sang à Inat. La fin proposée dans INIT2 se dévoile encore plus violente : Ines et Inat s'apprêtent à tuer tous les habitants de la prochaine maison visitée. Par la suite, le public entend l'arrivée des disciples de Madame L'Eussiez-Vous-Cru, accompagnée par des coups de fusil.

La pièce renvoie également à l'histoire canadienne et québécoise, ainsi qu'à des personnages de fictions ou des personnalités reconnaissables des Canadiens français.

¹ Laure Mézan, « Le Carnaval des animaux de Saint-Saëns : le Festival de Cannes y a puisé sa musique officielle », Radio Classique, le 25 décembre 2020.

² Inat : « Prends un verre de bière, mon minou Prends un verre de bière right through. [...] » (f° 42, (11), II, INIT1)

³ f° 74, (14), III, INIT1 ; f° 52 (15), III, INIT2

⁴ « Le Loup, la Biche et le Chevalier » ou « Une chanson douce » — Véronique Mortaigne, « On va faire la plus jolie chanson du monde », *Le Monde*, le 14 février 2008 (en ligne)

Ducharme évoque le nom d'Etienne Brûlé descendant de la rivière Susquehanna en 1610¹, dans une réplique prononcée par Escalope². Incidemment, Inat avoue ne pas être doué pour les énigmes comme Sherlock Holmes³ ; et Ines ironise en suggérant à Sœur d'attendre que Tarzan et la femme-singe délivrent le monde⁴. De plus, Ines joue avec la sonorité des noms de personnages célèbres pour créer des rimes, en recourant notamment à Einstein et Frankenstein⁵. Un autre personnage emblématique de la littérature qu'elle mentionne est Dracula : « Aux coins du lit [...] se dressaient deux immenses statues de Frankenstein [...] et de Dracula. »⁶ On apprend alors que les deux statues ornaient la « chambre fantastique », occupée par Ines et son comparse lors de leur séjour à Québec. Cette histoire, racontée à Sœur, semble s'inspirer d'un conte ou d'un roman gothique dans lequel Ines s'invente une intrigue fabuleuse. En revanche, toute cette partie inspirée du merveilleux est supprimée d'INIT2. Si dans l'acte II, INIT1, Ines déambule dans ses souvenirs ou laisse libre cours à son imagination, dans l'acte III, elle ancre son discours dans le réel et le concret : elle mentionne Al Capone⁷ comme exemple d'inspiration pour les syndicalistes⁸. Les effets sonores occupent son discours et avancent de véritables surprises évoquant l'apparition « inattendue » de certains personnages. Notamment, en jouant de l'allitération, elle

¹ <https://www.museedelhistoire.ca/musee-virtuel-de-la-nouvelle-france/les-explorateurs/etienne-brule-1615-1621/>

² f° 9 (7), I, INIT1; f° 9 (6), I, INIT2

³ f° 32 (4), II, INIT1

⁴ f° 41 (10), II, INIT1

⁵ Ines : O.k., professeur Einstein ! O. k, professeur Frankenstein ! (f° 55 (6), III, INIT1)

⁶ f° 40 (9), II, INIT1

⁷ « Al Capone avait déjà infiltré plusieurs syndicats dont celui des employés de la restauration, des brasseries et des camionneurs (Bernstein, 1970, 123-125). La chute du fameux gangster n'avait pas mis un terme aux affaires de corruption syndicales et Nitti comprit l'intérêt que représentait Browne s'il voulait infiltrer l'industrie cinématographique. » (Daniel Peltzman, « Hollywood et le crime organisé : lorsque la fiction rejoint la réalité, l'affaire Bioff-Browne, 1936-1941 », Le crime organisé à la ville et à l'écran aux États-Unis, 1929-1951, Trevor Harris and Dominique Daniel (ed.), 2002, p. 71-80).

⁸ Ines : [...] Il [l'embaumeur] entre avec fracas dans le petit cabinet du maire et, prenant le ton de voix commun à tous les syndicalistes depuis Al Capone [...] (f° 71 (11), III, INIT1)

compare Sœur à Sacher Masoch en jouant avec l'épithète « masochiste »¹. On rencontre aussi le père Lustucru, interlocuteur de la Mère Michel dans la chanson bien connue des enfants dans laquelle elle se plaint d'avoir perdu son chat². Ines évoque le personnage en relation au nom de Madame L'Eussiez-Vous-Cru. Encore une fois par association sonore et allitérative. Si on s'attarde un peu sur ce personnage, on trouvera que dans l'imaginaire du XVIIe siècle le père Lustucru représente l'image du « médecin céphalique » des femmes³. Selon la vision misogyne du moment, les femmes avaient besoin d'être guéries : on est face à une action contre l'émancipation féminine à l'époque. Il est alors évident que Ducharme oppose cette figure fictive à l'image de Madame, elle-même médecin vétérinaire, en créant presque un oxymore : « *L'Eussiez-Vous-Cru ! Cela vous fait une belle jambe ! Cela vous donne l'air d'être de mèche avec Lustucru !* »⁴ Pourtant, cette mise en relation entre les deux personnages n'apporte aucun sens, sinon un enjeu lié à coq-à-l'âne sonore. Retrouver le père Lustucru, connu surtout par la chanson enfantine, incite à croire que c'est précisément la chanson qui inspire Ines.

¹ Ines : [...] Taisez-vous, maniaque ! Taisez-vous, espèce de masochiste, espèce de Sacher Masoch ! (f° 47 (15), II, INIT1)

² Émile de La Bédollière (1812-1883), *Histoire de la mère Michel et de son chat*, J. Hetzel, Paris, 1853. (BNF Gallica) ; Charles-Marie Widor (1844-1937), *Vieille Chanson pour les petits enfants, avec accompagnements de Ch.-M. Widor*, E. Plon Nourrit et ci. e, Paris, 1883 (BNF Gallica).

³ « Lustucru (derived from the expression l'eusse-tu cru = “would you have believed it?”) [...] Lustucru is a mythological blacksmith who appears in French satirical prints on marriage mores as of the 17th century: he “reforges” the heads of disobedient wives to make them more submissive to their husbands. [...] Might Lustucru be seen as transmitting a certain grass-roots acknowledgement of the new roles being assumed by elite women, facetiously proposing a “solution” to any attempt at emulation on the part of ordinary wives? What is most striking in the many evocations of the “miraculous” forge and its clientele is the fact that women’s heads are seen as being the source of trouble. [...] Just as the series of “jealousy” plays by Molière—from Sganarelle (1660) to the *École des femmes* (1662)—proposed emerging new roles for women in juxtaposition to traditional ideas about their social identity, so too were printmakers engaged in the current debate on marriage and the relationship between the sexes. » (Sara F. Matthews-Grieco, « Picart’s Browbeaten Husbands in 17th-Century France: Cuckoldry in Context », (ed.), *Cuckoldry, Impotence and Adultery in Europe (15th–17th century)*, published by Ashgate Publishing, 2014, p. 253-254).

⁴ f° 3 (1), I, INIT1

Parmi les référents évoqués par Ducharme dans sa pièce, on rencontre également des personnages historiques : Néron, Horace, Catilina, Cléopâtre, Victoria et Marie-Antoinette¹. Or ils apparaissent tous dans des dialogues déconnectés de leur contexte historique. Ils sont ainsi réduits à de simples traces, détournés de leur contexte premier, et nommés pour déstabiliser le spectateur dans une sorte de mièvrerie qui entraîne une rupture comique. De plus les personnages historiques, Ducharme acclame également les artistes plastiques. Van Gogh, Vélasquez, Rembrandt et le « Baiser » de Rodin² sont mentionnés, toujours hors contexte, pour provoquer le rire et la surprise de l'inespéré.

2.2 Référents d'actualité : religion, homosexualité, droits des femmes et guerre

Dans le recours aux référents, Ducharme n'hésite pas à aborder les thèmes proches de son époque. La religion notamment joue un rôle important, étroitement reliée au caractère de Sœur. Elle s'avoue coupable d'avoir péché, en désirant garder Ines et Inat auprès d'elle. Elle considère avoir « planté un deuxième clou dans la main droite de Notre-Seigneur-Jésus-Christ »³, son « mari, et il est jaloux »⁴. D'ailleurs, Sœur incarne de manière comique l'idée de la dévotion absolue à la religion. Néanmoins, elle passe de l'amour au rejet⁵, se tournant vers ses sentiments, cherchant l'approbation de la religion qui parfois lui échappe.

¹ Néron « Qualis artifex » (f° 6 [4], I, INIT2) ; Horace (f° 41 (3), III, INIT2) ; Catilina (f° 39 (9), II, INIT1) ; Cléopâtre, Victoria, Marie-Antoinette (f° 47 (8), III, INIT2)

² (f° 10 [7], I, INIT1) ; (f° 52 (3), III, INIT1) ; (f° 40 (3), III, INIT2) ; (f° 34 (8), II, INIT2)

³ f° 47 (15), II, INIT1

⁴ Sœur : — [...] Notre-Seigneur-Jésus-Christ est mon mari, et il est jaloux. Quand je vous ai dit que je m'ennuyais, seule, il a entendu que Son amour m'ennuyait. Je vous ai désirés, vous, de créatures, comme s'Il ne me suffisait pas, comme s'Il n'était pas trop, lui, le Créateur. (f° 47 (15), II, INIT1)

⁵ Sœur : — Vous blasphémez ! [...] Je veux que vous en alliez, immédiatement. [...] Sœur : — Je vous adore. Mais il n'a y pas plus de mérites à se laisser adorer qu'à se laisser mépriser ceux qu'on méprise. (f° 47-48 (15), II, INIT1)

On constate que l'emprise du pouvoir religieux au Québec se relâche considérablement dans les années 1960 au Québec, comme en témoigne l'adoption de lois modernes et laïques. Réviser la légalisation de l'avortement, du divorce ou de la dépénalisation de l'homosexualité font partie des propositions d'amendements au Code pénal avancées par Pierre-Elliott Trudeau :

L'homosexualité entre adultes consentants et l'avortement lorsque la grossesse constitue un danger à la santé physique ou morale de la femme, sont permis dans le bill omnibus parrainé par le ministre de la Justice, Pierre-Elliott Trudeau. Le bill, qui vise à modifier le Code pénal, la loi sur la libération conditionnelle des détenus, la loi sur les pénitenciers, la loi sur les prisons et sur les maisons de correction [...]¹

Et Ducharme reflète bien ces changements dans sa pièce : le doute et la remise en cause franche de la religion se font jour dans les répliques des personnages. Par exemple, Inat s'exclame : « Je suis un croyant né. Je n'ai jamais rien compris à l'attitude de Saint Thomas. Je ne suis pas sceptique le moins du monde. »² Une pareille observation établit le caractère non fondé de la croyance et provoque le rire par son illogisme. La référence s'adresse à un spectateur averti et érudit pour un effet réussi. On peut dire que c'est précisément l'imprévu du discours, qui crée la surprise chez l'auditoire, dont le but justifie les noms des personnages, Ines Pérée et Inat Tendu. Inat évoque également une autre figure biblique, la femme de Loth, qu'il compare à l'Infirmière : « Cette infirmière a été changée en statue de pierre, comme la femme Loth. »³ Enfin, Inat convoque la figure de Sainte Thérèse d'Ávila à laquelle il compare Sœur : « Inat (épaulant le grand fusil) : - Est-ce ici que sont attendus deux violonistes et une Sainte Thérèse d'Ávila ? »⁴ L'effet comique est ici produit par le

¹ *La Presse*, « Ottawa s'apprête à légaliser les loteries, l'homosexualité, l'avortement et l'ivressomètre », le 22 décembre 1967, p. 11.

² f° 33 (6), II, INIT1

³ f° 45 (13), II, INIT1

⁴ f° 54 (5), III, INIT1

contraste entre la parole et l'action : Inat entre en scène armé d'un fusil, menace Madame, Pierre-Pierre et Aidez-Moi, tout en renvoyant à une sainte dans la même réplique. La dissonance naît précisément du contraste entre les mots et les gestes, caractéristique du maniaque qu'Inat est en train de devenir.

Madame fait également appel à la culture religieuse pour expliquer à Sœur l'expression « tu es à croquer » : « “Tu es à croquer”. Les Hébreux auraient pu dire cela à Moïse quand ils l'ont vu descendre de la montagne ornée de deux cornes de lumière plus longues que les antennes de radio des autos. »¹ Il s'agit évidemment d'une scène dans laquelle les jeux de mots touchent l'absurde ; l'épisode évoqué ne convient pas à la situation, issu complètement de son contexte original. Dans INIT2, Ines compare Inat à Jésus², afin d'exposer sa supposée délicatesse. Cette « fausse » image d'Inat sert à avertir le public de sa nature contradictoire, qui se manifesterait au cours de la pièce. Pierre-Pierre lui aussi recourt à la religion catholique pour se présenter. Dans INIT2, il affirme avoir travaillé pour la Ligue du Sacré-Cœur, une institution pieuse datant du XIX^e siècle au Québec : « J'étais thuriféraire, mais j'ai bien changé. J'ai souvent porté la bannière du Sacré-Cœur à la procession de la Fête-Dieu. »³ En revanche, dans INIT1, Ducharme représente ce personnage comme un pilote d'hélicoptère⁴. Ducharme se réfère également à la religion comme à un fait auquel il faut s'adapter sans trop questionner : Ines assure avoir pratiqué tout type de religion selon l'endroit où elle se trouvait⁵. Ce constat renverse l'idée

¹ f° 62 (8), III, INIT1

² Ines : Sale petit bonhomme ! Le pourrais-je, je te quitterais à la seconde ! Si humble, si doux, si aimable... Le cadeau de ~~du bon Dieu~~ N.S.-J.C à ses dames ! (f° 3 [1], I, INIT2)

³ f° 38 (1), III, INIT2

⁴ Pierre : — [...] je suis pilote d'hélicoptère pour la Air-Taxi Limited [...] (f° 49 (1), III, INIT1)

⁵ Ines : — En Inde, j'étais hindouiste, au Japon, bouddhiste, en Israël, juive, en Egypte, musulmane. Et le reste et le reste. (f° 18 [12], I, INIT1)

de la prétendue vocation à la religion évoquée par tous les pieux qui croient appartenir à la meilleure communauté spirituelle.

Tous ces renvois à la religion cherchent à la désacraliser et la recontextualiser, ce qui est tout à fait en synchronie avec les changements sociaux de l'époque. Qui plus est, les mouvements sociaux des années 1960 et 1970 — « libération des mœurs, revendications féministes et de la minorité homosexuelle, contestations étudiantes »¹ — sont habilement reflétés dans la pièce. Le personnage de l'Infirmière mentionne la pilule contraceptive² autorisée par le gouvernement conservateur de John Diefenbaker en 1960³ : voici la femme libérée mise en avant par le dramaturge. Et la libération de la femme se révèle aussi dans le discours d'Ines qui utilise, de manière tout à fait naturelle, la forme féminine *pompière* : « Pompière n'était pas un mot parce qu'il n'y avait pas de pompières. Maintenant qu'il y en a une, pompière est un mot. Il ne faut pas se laisser mener par le bout du nez par le dictionnaire. »⁴ Contredisant non seulement les dictionnaires, mais surtout les règles de la société, la place de la femme et le travail qu'elle peut entreprendre sont mis sur la table. Quant à la problématique de l'amour et le droit de le pratiquer librement, on la trouve bien exploitée dans le dialogue entre Madame et Ines. La jeune fille lui demande son amour en dévoilant son attachement pour elle. Or, la réponse de Madame va ouvrir le thème autour

¹ « [...] libération des mœurs, revendications féministes et de la minorité homosexuelle, contestations étudiantes [...] toutes favorisées par l'arrivée massive de la génération des baby-boomers certes, mais aussi influencées par l'introduction de la pilule anticonceptionnelle (1969) [...] par la mise en place de la société de consommation (Baudrillard, 1970) et par l'extension sans frein de l'industrie états-unienne du divertissement, amorce d'une mondialisation conquérante de la part de la première puissance d'après-guerre. » (Gilbert David, *Le théâtre contemporain au Québec de 1945-2015*, p. 109).

² L'Infirmière : — Qu'est-ce que c'est que ces torchons ! [...] Pour qui, crois-tu, mon pharmacien me prendra-t-il si en retour d'un tube de pilules anticonceptionnelles je lui présente ce billet de dix milles drachmes ? (f° 69 (9), III, INIT1)

³<https://www.assnat.qc.ca/fr/travaux-parlementaires/assemblee-nationale/26-1/introduction-historique.html?retourVersHistoire=oui>

⁴ f° 11 [9], I, INIT1

de l'amour entre femmes : « Ne m'aime pas. Tu n'es peut-être pas au courant... Apprends qu'il est très mal vu pour une personne du féminin d'aimer une personne du féminin. »¹ La même idée est maintenue dans la deuxième version, à l'exception de la simplification de la phrase : « Ne m'aime pas. Que diraient les passants ? »² Si on s'attarde sur la période de 1967 à 1968, on constatera qu'au Québec l'acceptation de l'homosexualité devient un sujet de plus en plus abordé dans la presse, par les médecins, l'ordre des psychologues et bien entendu les politiciens. La proposition du bill *omnibus* de Pierre-Elliot Trudeau offre une révision des droits des homosexuels traités jusqu'à ce moment-là comme des criminels :

La loi avant : « Un individu condamné pour Homosexualité à quelques reprises peut être déclaré psychopathe d'habitude et, partant, soumis à la détention préventive. »
Le bill de Trudeau : « L'homosexualité commise privément entre adultes consentants ne sera plus un délit criminel. »³

C'est un premier pas du Canada vers la décriminalisation de l'homosexualité. Et Ducharme semble partisan de cette nouvelle révision de la loi, avançant tous les arguments en faveur du droit à l'amour égalitaire, dans les répliques d'Ines : « J'aime tout le monde. [...] J'aime même les petits garçons et les petites filles. Et si vous voulez aller raconter cela à tout le monde et me faire mettre en prison, libre à vous ! »⁴ Rappelons qu'à cette époque les droits des femmes lesbiennes, autochtones ou minoritaires commencent à être discutés, bien qu'il ne s'agisse que des premières démarches d'un processus d'adaptation qui allait durer plusieurs années :

Les mouvements de femmes (ou mouvements féministes) entre 1960 et 1985 — souvent désignés comme la seconde vague du féminisme — comprennent entre autres des campagnes pour la paix et le désarmement, l'égalité des sexes en

¹ f° 12 (9), I, INIT1

² f° 11 (8), I, INIT2

³ Maurice Roy, « Un ministre jeune (46 ans) dépoussière le Code pénal », p. 3.

⁴ f° 12 [9], I, INIT1

éducation et dans l'emploi, la régulation des naissances et la fin de la violence envers les femmes. [...] Cette époque débute avec la création de La Voix des Femmes (VDF), un organisme qui milite pour le désarmement nucléaire et la paix [...] Il s'agit d'une période marquée par des progrès significatifs au cours de laquelle les femmes lesbiennes, autochtones, syndiquées ou de minorités visibles réclament leur droit à la parole et reçoivent de plus en plus d'attention de la part de militants issus de groupes plus privilégiés.¹

La presse reprend souvent maladroitement l'interprétation de ses premières tentatives d'acquisition des droits égalitaires et essaie d'expliquer l'homosexualité, en s'appuyant sur la « science ». Cette dernière semble la seule à porter le même poids argumentatif que l'Église catholique. Et en 1969, *La Presse* publie une étude sur l'homosexualité masculine et féminine qui tente de trouver une « explication » au comportement homosexuel : des raisonnements basés sur le manque d'amour ou d'attention dans l'enfance². Le chercheur, auteur de cet article, vise à tester un traitement psychothérapeutique destiné à inverser l'homosexualité et à amener la personne vers l'hétérosexualité. Apparemment, la médecine continue à considérer l'homosexualité comme une maladie à soigner. C'est précisément contre ce type de vision et de perception qu'Ines s'élève. Elle cherche l'amour auprès des êtres humains sans entrer dans la tourmente sociale du *qu'en dira-t-on* du jugement d'autrui. Son libre arbitre s'oppose donc aux tabous imposés : elle symbolise l'indépendance que seuls les enfants ou les esprits libres possèdent. Et son libre arbitre sera jugé négativement par Madame qui l'attribue à l'influence néfaste des changements sociaux³. On perçoit dans leurs échanges que Madame incarne les valeurs traditionnelles, en accusant les nouvelles mœurs libertaires du siècle. Ce faisant, elle se trouve à justifier

¹ <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/womens-movements-in-canada-196085>

² Voir Annexes, Presse

³ Madame : — C'est ce siècle qui vous a rendus fous (f° 7 [5], I, INIT1); Madame : — [...] *Le siècle dans lequel on vous a déposé est le seul coupable, ce siècle où on ne parle que de dynamique économique et de politique pacifique.* » (f° 7 [4], I, INIT2)

sa propre contrainte et son incapacité à réfléchir sérieusement à des sujets clivants comme l'amour entre personnes de même sexe. Ainsi la pièce ne cherche pas seulement à nous faire rire de l'absurdité des propos et des situations, mais elle aborde des sujets d'actualité interprétés à travers le regard enfantin d'Ines. La force de ses répliques résonne dans le fait qu'elle ne voit rien de mal à son attitude, ce qui lui permet de s'exprimer sans crainte. Libre de tout préjugé, Ines dédramatise les préoccupations sociales du *qu'en dira-t-on* à travers l'apparente « incompréhension » du sujet. Cela invite non seulement à la réflexion, mais aussi de voir toute forme d'amour consensuel comme naturel, indépendamment du sexe ou de l'âge. Les référents d'actualité touchent, avec une apparente naïveté, aux questions poignantes de la société québécoise.

Il nous faut aborder un aspect onomastique fort productif dans la pièce de Ducharme : la toponymie. On voit se croiser au gré des répliques, le Québec, le Pérou, Manhattan, la Volga ou Resolute Bay¹. L'Infirmière compare l'influence des États-Unis sur les cerveaux et la pensée aux effets ravageurs de la mouche tsé-tsé : « Quelle mouche vous a piqués ? Est-ce la Tsé-Tsé, la mouche du sommeil, ou U.S.A., la mouche de la flaccidité ? »² Animalisé, ce pays est ainsi réduit au rôle d'insecte nuisible provoquant l'apathie et le manque de vigueur chez ceux qui sont atteints par son poison. Et dans la bouche de l'Infirmière, ce jugement devient comique, même si on ne peut pas laisser à côté la critique évidente : il existe un vrai danger de devenir inertes si on suit la voie « américaine ». D'ailleurs, Sœur, oscillant entre la religion et la liberté mal assumées, imite ce style et l'annonce aux autres : « Avez-vous aimé ma petite entrée à l'américaine ? »³ En

¹ Volga (f° 6 [5] I, INIT1) ; Québec (f° 39 (9) II, INIT1) ; Pérou (f° 40 (9) II, INIT1) ; La Paz, Bolivie (f° 42 (5) III, INIT2) ; Manhattan (f° 72 (13) III, INIT1) ; Resolute Bay (f° 67 (9), III, INIT1)

² f° 67 (9), III, INIT1

³ f° 35 (10), II, INIT2

outré, Ines se montre allergique à ce qui provient des États-Unis et l'exprime avidement : « Quelle bonne nouvelle ? Les États-Unis viennent-ils enfin d'être complètement détruits par les flammes ? L'U.R.S.S. vient-il enfin de se pendre avec son chapelet de bombes atomiques ? »¹ Elle commente avec sarcasme non seulement la politique américaine, mais aussi celle de l'U.R.S.S. — deux adversaires économiques et politiques assimilées par la violence qu'elles exercent sur la scène mondiale. C'est évidemment une critique ouverte à l'absurdité de la guerre froide et à toutes les guerres actives du moment, y compris celle du Vietnam. Ines se lance dans un discours contre la guerre, le nationalisme et les Hitler, tout en proposant une explication bien simple, voire enfantine, de ce qui provoque les guerres. Elle proclame, dans son manifeste, les despotes coupables des guerres :

Ne lisez-vous pas donc les journaux ? [...] Je vais vous donner un autre exemple de l'excellence de mon jugement. Pourquoi guerroye-t-on au Vietnam ? Parce qu'il y a un Vietnam. [...] La plaie de la terre ce n'est pas la guerre, ce sont les nationalistes, les Hitler, les grands-prêtres de Ku-Klux-Klan. La guerre n'est que ce que récoltent les nationalistes après avoir creusé des sillons à tort et à travers cette nation que sont les hommes et y avoir semé de la haine.²

Démontrer l'illogisme de la violence, remontant aux nationalistes et à leur folie, sert à Ines de contre point pour convaincre Madame de son propre bon sens. La même idée est maintenue dans INIT2, mais les hyperboles « des Hitler » et des « grands-prêtres du Ku-Klux-Klan » sont remplacées ici par le terme « nationalistes » et par « ceux qui se mouchent avec leurs calendriers et curent leurs dents avec leurs montres »³. La métaphore souligne l'absurdité de la guerre : les nazis sont les insensés qui provoquent le désastre. Et cela rappelle les propos d'Albert Einstein : « Le nationalisme est une maladie infantile. C'est la

¹ f° 41 (10), II, INIT1

² f° 11 (9), I, INIT1

³ f° 10 (8), I, INIT2

rougeole de l'humanité.»¹ Le nationalisme, réduit à un jeu d'enfant macabre, est ouvertement critiqué par Ines. Elle énonce sa vision du nationalisme en se référant à l'histoire ancienne et en suggérant une hypothèse quant à sa naissance : « S'il n'y avait pas eu de Grèce et de Rome, qui aurait pu dire, avec le feu de l'orgueil aux yeux : "Moi, je suis un Grec. Lui, n'est qu'un Romain" ? »² Exprimée d'une façon enfantine, elle invite à réfléchir sur cette polémique dont le nationalisme est expliqué comme un vice absurde.

Pierre-Pierre est également un personnage rebelle sur le plan de ses opinions politiques. Au tout début du troisième acte, il parle au téléphone en tentant de convaincre son interlocuteur de ses hypothèses, tout en donnant l'impression de mener un long monologue adressé au public. Son discours est axé sur les syndicats et la solidarité des travailleurs auxquels il s'oppose³. De plus, il emploie la palinodie⁴ pour exprimer une idée puis la contredire : « Je suis tellement contre les unions que je suis contre les pays ! Il n'y a pas assez de pays ! », marquant ainsi une double opposition dans son discours, niant l'importance des pays. Selon lui, chaque pays ne devrait être associé qu'à une seule personne. Partisan de l'individualisme, il évoque l'absurdité du nationalisme et de toute l'idéologie afférant. La seule chose qu'il souhaite, c'est qu'on le laisse en paix. Il utilise indifféremment les termes de *solidarité* et de *solidité*, dans un jeu allitératif, cherchant à convaincre ses interlocuteurs. Il explique que la solidarité signifie être monotone comme

¹ « Nationalism is an infantile disease. It is measles of mankind. », entretien avec Albert Einstein dans *The Saturday Evening Post*, October 26, 1929

² f° 11 [9], I, INIT1

³ Pierre : — [...] Les unions me font mal à l'esprit ! Les syndicats me font trembler comme une feuille ! [...] Je suis tellement contre les unions que je suis contre les pays ! Il n'y a pas assez de pays ! Il devrait y avoir autant de pays qu'il y a d'êtres humains. Je voudrais être une république ! [...] Je suis contre l'union, l'accord, l'harmonie. Je suis pour la désunion, le désaccord, la cacophonie ! [...] Je suis pour qu'on me fiche la paix ! » (f° 49 (1) III, INIT1)

⁴ Patrick Bacry, *Les figures de style*, p. 289.

les cailloux du roc de Gibraltar¹. La mention de cette région-pays, dont la souveraineté donne lieu à une controverse en 1967², rend son monologue très actuel, même si le sujet s'avère carrément hors contexte. D'ailleurs, ce renvoi à l'actualité est retranché d'INIT2. Dans le discours de Pierre-Pierre, on rencontre d'autres renvois historiques, « Citons maintenant Joseph A. (Avec véhémence) : — “Ainsi, les guerres napoléoniennes, la guerre de Crimée, la guerre de Sécession [...] tous ces événements sont annexés au domaine de l'économie marxiste [...]” Fin de la citation. »³ Le personnage emprunte la voix d'un historien imaginaire, Joseph A., pour faire le bilan historique des guerres dans la volonté affirmée d'interdiscursivité. Il est cependant étonnant que Pierre-Pierre insiste sur le fait qu'on se trouve face à une citation, même si elle semble issue de son imagination. Le jeu polyphonique caractérise souvent les personnages, qui passent d'un rôle à l'autre, tout au long des deux versions textuelles. Les voix illusoires empruntées, toutefois référées aux faits réels et historiques, apportent une espèce de véracité au discours, soulignant le caractère subjectif de l'histoire, toujours sujette aux interprétations.

Un autre thème abordé porte sur la sécheresse des Grands Lacs du Canada, apparemment fortement exprimée entre 1966 et 1967⁴. Abordée dans le discours de

¹ Pierre : — [...] Moi, j'en ai par-dessus la tête de la solidarité ! Pourquoi « solidarité » ? Pourquoi pas, carrément, « solidité » ? Car c'est bien solides qu'ils sont. Ils sont solides comme le roc de Gibraltar ! Ils sont pris ensemble, prisonniers les uns des autres, comme les cailloux qu'on obtiendrait si on broyait le roc de Gibraltar ! Moi, je suis un caillou pris, fondu, au cœur du roc de Gibraltar, et j'en ai par-dessus la tête. (f° 50 (1), III, INIT1)

² <http://eurojournalist.eu/gibraltar-le-caillou-de-la-discorde/>

³ f° 58 (7), III, INIT1

⁴ « Il fallait remonter à 1966 pour trouver aussi peu d'eau dans les lacs Michigan-Huron, St. Clair et Érié. » <https://ec.gc.ca/meteo-weather/default.asp?lang=Fr&n=333B8E6A-1#t5> “[...] the most recent 12 months over Lake Ontario have been the driest since 1966.” <https://ijc.org/en/loslrb/drought-conditions-great-lakes-st-lawrence-river-system-prompt-international-lake-ontario-st>

Madame, cette référence surgit dans les deux versions¹. En outre, Ducharme rappelle, à travers le discours d'Ines, la lutte pacifique de Goa en vue de son indépendance du Portugal², de 1954 à 1955. Rappelons que, c'est de 1954 à 1955 qu'Inès et Inat sont emprisonnés à Bombay pour le vol absurde d'un tube de pâte dentifrice³. C'est la période la plus marquante du mouvement de libération de Goa, guidé par l'idéologie de Satyagraha, qui cherche une solution pacifiste au conflit. Pourtant, Inat y passe toute l'année à dormir, « Ines : — Il ne dort pas souvent ; mais quand il dort, il dort. [...] à Bombay, il a dormi pendant un an, d'octobre 1954 à octobre 1955. »⁴ Cela suscite l'hypothèse qu'Inat est à même de s'isoler du conflit, en « dormant », bien qu'Ines n'a pas du tout dormi. Le pacifisme prône dans les deux textes où les personnages s'opposent à chaque notion d'un conflit.

Parmi les référents toponymiques, on trouve à maintes reprises le « Portigal », province de Terre-Neuve dont la graphie modifiée ne surprend plus l'interlocuteur :

Inat : — [...] Nous sommes à Portigal, province de Terre-Neuve, Canada.⁵

Ines : — [...] Nous venons du Portigal.

L'Infirmière : — Du Portigal... ?⁶

Et une question surgit : pourquoi Ducharme décide-t-il de faire cette blague sonore, c'est-à-dire de mettre un « i » au lieu d'un « u » dans le nom du pays évoqué ? Le seul réel endroit

¹ Madame : — Si c'est de l'eau que tu veux, je ne peux pas t'en donner. [...] Ne lis-tu pas les journaux ? Le lac Ontario et le lac Erie sont vides. Il ne reste plus qu'un pied d'eau au fond du lac Huron, du lac Michigan et du lac Supérieur. (f° 11 [9], I, INIT1)

² "A major satyagraha campaign in the Goa liberation movement lasted from 1954 to 1955. Satyagraha, both a philosophy and a practice, roughly translates as an "insistence on truth" that takes the form of nonviolent civil resistance." <https://nvdatabase.swarthmore.edu/content/indians-march-goan-liberation-1954-1955>

³ Ines : — [...] Pas un mot et je te dis ce que nous avons volé à Bombay... *O.K.* ? [...] Un tube de pâte dentifrice. (f° 14 [10], I, INIT2)

⁴ f° 15 (11), I, INIT1

⁵ f° 55 (6), III, INIT1

⁶ f° 65 (9), III, INIT1

que l'on trouve en Terre-Neuve portant un nom semblable est Portugal Cove St-Philip, un point géographiquement éloigné, situé sur la péninsule d'Avalon. Ines affirme qu'elle et son ami en proviennent, en même temps qu'elle est choquée de découvrir qu'ils y sont retombés une autre fois :

Sœur : — Où sommes-nous ?

Inat : [...] Nous sommes à Portigal, [...]

Ines : Inat ! Saprissi ! Mais c'est dans ce coin-ci que nous sommes tombés sur la terre !¹

Situer les personnages sur le même endroit d'où ils sont partis, suggère l'hypothèse qu'ils ne seraient jamais partis, demeurant toujours à « Portigal ». Et, tout ce qu'ils racontent n'est que des hallucinations, fruit de leur imagination. On revient à la question évoquée auparavant : serait-il possible de considérer que tous les personnages se trouvent dans un hôpital psychiatrique ? Or, le seul personnage lucide, qui demeure indifférent aux interventions des autres, est l'Infirmière ? Serait-ce que la vraisemblance recherchée, à travers les référents de toute sorte, ne se manifeste qu'en contraste avec la folie commune ? Il est certain cependant que la vraisemblance et la crédibilité visées découvrent le dramaturge désireux d'établir l'équilibre entre ce que les références peuvent évoquer chez le public et l'absurdité du discours qui les accompagne. Ines revient sur la mention du Portigal, cette fois-ci pour faire chercher un embaumeur pour l'Infirmière assassinée par Inat². Néanmoins, il faut mentionner que cette référence toponymique disparaît d'INIT2 : elle est remplacée par Bonavista, province de Terre-Neuve³. Pourquoi Ducharme décide-t-

¹ f° 55 (6), III, INIT1

² Madame : Elle est morte, la pauvre petite ! [...]

Ines : Il faut faire venir un embaumeur. [...] Ce serait drôle si l'Union des embaumeurs licenciés de Terre-Neuve s'était mise en grève... Je vois l'embaumeur de Portigal comme si j'y étais. (f° 70-71 (11), III, INIT1)

³ Ines : Où sommes-nous ?

Inat : À Bonavista, province de Terre-Neuve, Canada.

il de resituer son histoire, de déplacer géographiquement ses personnages dans la deuxième version ? Cette ville réelle est située sur la péninsule éponyme au nord de la péninsule d'Avalon. En situant l'action de plus en plus loin, le dramaturge offre au spectateur la possibilité de découvrir cette nouvelle terre, la terre-mère des deux fabuleux protagonistes. Notons que Ducharme place l'histoire en deux lieux : les personnages interagissent d'abord à la clinique vétérinaire de Madame, puis à l'asile de Harvey-Jonction dans la ville éponyme. Fort probablement, Ducharme renvoie à la gare Hervey-Jonction (même si la graphie du nom diffère légèrement), située à la municipalité de Lac-aux-Sables dans la municipalité Mékinac¹. On se rend compte immédiatement que c'est un endroit perdu, éloigné de grandes villes. Si on poursuit la situation géographique de l'action, on découvrira Portigal, dans INIT1, et Bonavista, dans INIT2. Deux endroits perdus facilitant le parallèle entre des personnages marginaux et des endroits écartés. On peut bien comprendre la concordance entre personnages-endroit-action : le désordre et l'inconstance des dialogues se traduisent par leur situation géographique n'équivalant à nulle part, qui les mène aux actions insensées ou violentes.

On a pu constater que la fonction des référents exige une lecture entre les lignes de chaque référence placée, dont la mention n'est pas fortuite. Soit la publicité, le cinéma ou la musique, les références exigent de l'attention du public et l'invitent à entrer en jeu avec les personnages et leurs histoires. La forte présence de l'interdiscursivité renvoie aux discours empruntés des référents *cartoonesques* américains, en soulignant l'impact du style américain imité par certains personnages. Créant des séquences comiques, ils introduisent

Ines : *Oh là là ! Oh dear, oh my !* C'est dans cette ville que nous sommes tombés sur la terre ! (f° 43 (6), III, INIT2)

¹ On trouve le village Hervey-Jonction, municipalité de la paroisse de Lac-aux-Sables, Québec, <https://histoire-du-quebec.ca/lac-aux-sables/>

dans les dialogues des références à des sujets d'actualité importants : la reconnaissance de l'homosexualité par la société, la diminution du poids de la religion et la guerre. Chaque réplique contenant une référence nous renseigne sur le bagage culturel des personnages : ils évoquent à tort et à travers des personnages historiques, en les déplaçant tout à fait de leur contexte originel. Les enjeux onomastiques donnent des pistes sur la volonté de Ducharme de déstabiliser le spectateur en évoquant tout un répertoire des endroits reconnus, mais certes éloignés de lui. Le fabuleux, présenté comme ordinaire, révèle des personnages rocambolesques inspirés du monde enfantin. Un monde dans lequel des personnages reconnus côtoient les antihéros ducharmiens. Concentrons-nous davantage sur les référents qui déracinent et dissocient le classique littéraire et l'adaptent aux besoins des personnages d'*Ines Pérée et Inat Tendu*.

2.3 Intertextualité polyphonique : déstabiliser le classique

« 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 [...] »¹, confirme Ducharme à propos de ses deux pièces qui sont jouées lors du festival de Sainte-Agathe, *Le Cid maghané* et *Ines Pérée et Inat Tendu*. Deux objets, ou choses dramatiques, qui communiquent d'une certaine manière grâce aux références qui renvoient à la même pièce classique française. Le dramaturge pourtant autosabotage de ses deux œuvres :

Je n'ai écrit qu'une chose pour le théâtre [...] La plume des critiques pend comme l'épée de Damoclès au-dessus de la cime des hauteurs. En plus d'être de la moutarde après dîner, cette dernière vérité n'apprend rien à personne. J'aurais dû la passer sous machine à écrire. Mais le temps qu'il faudrait pour l'effacer, j'aime autant le perdre à autre chose. C'est cela qui est cela.²

¹ Fonds Théâtre de la Sablière

² *Ibid.*

Il essaie de cette manière d'enlever l'importance de la critique qui les a déjà attaquées, bien avant leurs premières sur scène :

Dans le domaine du théâtre, Le Festival de Sainte-Agathe présentera cette année au public québécois et étranger, deux pièces inédites de Réjean Ducharme [...] Ces deux pièces sont *Le Cid maghané*, une charge bouffonne [...] L'autre c'est *Ines Pérée et Inat Tendu*, ou l'art de cacher sous une apparente folie certaines réalités trop dures, ou trop émouvantes. C'est aussi la recherche de deux enfants dont la candeur frôle l'irrévérence et la tendresse. La mise en scène des deux pièces est d'Yvan Canuel et les décors sont signés [par] Jean-Claude Rinfret.¹

Ducharme se soucie et demande presque pardon d'avoir écrit « une chose pour le théâtre », en se référant à *Ines Pérée et Inat Tendu*, mais en dépréciant complètement la valeur du *Cid maghané*. Apparemment, il se montre sceptique du succès de ses pièces et essaie d'avertir le public à quoi s'attendre, dans un ton sarcastique, tel que le « Mot de l'auteur » dans le programme du festival en atteste. Quoiqu'il en soit, on constate un lien entre *Le Cid maghané* et INIT1, deux textes dans lesquels les référents renvoyant au *Cid* se manifestent. Ce qu'il faut remarquer, nonobstant, est que tous les renvois au *Cid* sont enlevés de la version INIT2. Et je me permets de rappeler qu'il est fort probable que la version jouée au festival de 1968 soit justement la seconde version. Éventuellement, toutes ces références n'ont jamais été connues par personne jusqu'à maintenant, si on considère qu'INIT1 n'a jamais été jouée sur scène.

Si on se concentre sur les dialogues entre Madame et Sœur, on y trouvera les premiers centons renvoyant au *Cid*. Rappelons que le centon établit une relation de mise en abyme entre deux textes, dans ce cas entre la pièce classique et la pièce de Ducharme. Le rapport qui se crée entre les deux œuvres est fortement prononcé par la présence d'une

¹ Anonyme, « Le Festival Ste-Agathe », *L'Avenir du Nord*, le 13 juin 1968, p. 5.

multitude de voix qui s'entrecroisent dans une intertextualité polyphonique. Je précise pourtant que ces différentes voix interagissent dans un contexte autre que l'originel. Considérons donc cette polyphonie comme élément dévoilant l'interaction entre les voix prononcées. Pourtant, toutes amalgamées, elles ne font partie que des répliques d'un seul personnage — Madame. La présence de plusieurs voix et le collage intertextuel cohabitent dans la première version. Dans la seconde, l'intertextualité se voit quasiment absente, et il ne reste que la voix du personnage qui parle.

Commençons donc par l'analyse de l'intertextualité polyphonique que l'on trouve dans le dialogue entre Madame et Sœur, à propos du *Cid* :

Madame : — Les clés sont sous le « Cid » ! » [...] Je ne savais jamais où j'avais les clés de mon automobile. [...] Une nuit je les ai retrouvées, comme d'autres nuits [...] sous le livre que je lisais [...], qui était de l'édition princeps du « Cid » de Guilhem de Castro. [...] « Les clés sont sous le “Cid” ! »¹

De prime abord, on n'aperçoit pas la polyphonie, mais elle se manifeste au moment où Madame commence à introduire des voix reportées du *Cid*. Dans ses répliques, la phrase « Les clés sont sous le “Cid” ! » se répète six fois, en créant un effet sonore à travers la répétition de l'allitération des sons « s » et « l ». Notons que le *Cid* est évoqué en tant qu'un matériau, un objet sous lequel se trouve un autre objet — les clés de Madame. Ces répliques se dévoilent absurdes et dépourvues de sens, sauf si on les considère comme une approche intertextuelle de l'œuvre classique. Le centon occupe ainsi une grande partie du dialogue entre Madame et Sœur, dans lequel Madame fait étalage de ses connaissances de la pièce classique, de ses personnages et même des répliques exactes du texte. L'effet de l'intertextualité polyphonique devient de plus en plus évident : « [...] comme dirait don

¹ [phrase répétée six fois] (F° 64 (8), III, INIT1)

Diègue, « épargner les discours superflus » [...] « Ô, Dieu, l'étrange peine ! En cet affront mon père est l'offensé/Et l'offenseur, le père de Chimène. »¹ Bel et bien, les citations éclaircissent le prétendu style classique qu'Isalaide imite, en la situant au-dessus du registre familier des autres personnages, ce qui mène pourtant à l'effet comique.

L'autre personnage qui se sert d'emprunts inspirés du *Cid* est Ines : « (Parodiant) Cruelle ! Cruelle, va ! Qu'as-tu fait de mon amour [...] Qu'as-tu fait de ma vie, infidèle, Castro ? Qu'as-tu fait de nos baisers et de nos caresses [...] »². En singeant le discours classique, elle s'adresse à Inat, « Qu'attends-tu ? Pierre Corneille, as-tu un cœur ? Viens, cours, vole, qu'on la mange ! »³ Elle appelle son camarade Pierre Corneille, en empruntant des répliques basées sur la gradation qui font penser à celles de Don Diègue dans *Le Cid* : « Va, cours, vole et nous venge. »⁴ Presque identique à cette réplique de Don Diègue, le personnage de Pierre-Pierre la reprend à son gré : « Je vais, cours, vole et reviens [...] »⁵. Il se crée, éminemment, un effet de dialogue intertextuel polyphonique entre Pierre-Pierre et Don Diègue, de même qu'entre Ducharme et Corneille. Cette complicité, qui amalgame les voix dans ce jeu métathéâtral, dévoile la maîtrise de Ducharme d'adapter librement un texte célèbre aux besoins de son écriture. L'effet intertextuel peut être observé non seulement avec l'ouvrage de Corneille, mais aussi avec la libre adaptation qu'en propose Ducharme, *Le Cid maghané*. Il renvoie donc, de manière subtile, à sa propre pièce. Avait-il souhaité mettre en scène la version d'INIT1 à côté du *Cid maghané*, remarquant ainsi le lien intertextuel entre les deux ? On peut imaginer que la réponse est positive, même si

¹ f° 63 (8), III, INIT1

² f° 44 (13), II, INIT1

³ f° 44 (13), II, INIT1

⁴ Scène (5), acte I, *Le Cid* de Pierre Corneille, pièce jouée pour la première fois en 1637.

⁵ f° 43 (5), III, INIT2 ; f° 55 (5), III, INIT1

plusieurs indices, tels que l'adresse postale et le texte publié dans *Châtelaine*, signalent que la version mise en scène est bien celle d'INIT2.

Dans son essai de rendre le texte comique, mais érudit, Ducharme joue avec la déstabilisation du classique français, en entrant en dialogue avec l'historiographie autour de la création du *Cid*. En voici comment il s'y prend : Madame évoque avec exactitude le texte classique, « C'est un extrait du premier dizain du monologue de Rodrigue du premier acte du "Cid" de *Corneille Victor Hugo* ». Cependant, elle change le nom de l'auteur de l'œuvre, l'attribuant à Victor Hugo¹. Il semble que cette modification ait été effectuée a posteriori par Ducharme, qui a décidé de supprimer le nom de Corneille et de le remplacer par celui de l'écrivain romantique. Pour analyser cette référence intertextuelle, il convient de considérer l'évolution historiographique de la pièce classique que Ducharme lui-même propose. Il souligne que l'idée de narrer les aventures du *Cid* n'appartient pas exclusivement à Pierre Corneille. Cette initiative a été reprise par ce dernier, d'après un emprunt de Guilhem de Castro, le premier à célébrer la prouesse du héros espagnol. Et c'est Madame qui attire l'attention sur le texte originel face à l'adaptation :

Et le « Cid » de Guilhem de Castro, qu'en faites-vous ? [...] Que faites-vous de ce seul « Cid » vraiment espagnol ? Mais, le « Cid » de *Corneille Victor Hugo* n'est qu'un « Cid » de rechange, qu'un succédané, qu'un ersatz ! [...] Quand je lis dans les journaux que le « Cid » sera joué pour la nième fois à la Comédie-Française [...] je rêve de « Cid » joué à la Comédie-Espagnole !²

L'original semble indépassable pour Isalaide, car toutes les adaptations postérieures ne représentent qu'un « succédané ». Et le nom de l'auteur qui a eu l'idée de l'emprunt semble peu important, puisqu'il propose une adaptation médiocre. En dévalorisant l'emprunt et

¹ f° 63 (8), III, INIT1

² f° 63 (8), III, INIT1

l'imitation comme source de création d'un texte à partir d'un autre, Ducharme fait un clin d'œil à la relecture parodique que lui-même propose dans *Le Cid maghané*¹. Essaie-t-il de parodier sa propre tentative de créer une relecture de la pièce réécrite déjà par un célèbre dramaturge, Corneille ? Serait-il possible de considérer ce parallélisme, entre la version de Corneille et sa propre variante, comme une tentative d'écrêter toutes les relectures de l'originel ? En soulignant le nom de l'auteur premier dans INIT1, Ducharme ouvre cette polémique autour des questions concernant le texte original. L'importance d'une première version, tombée dans l'oubli, se situe face à celle qui s'en est inspirée. L'image de l'auteur classique est complètement déstabilisée et anéantie face au texte originel. Or, ce dernier est le seul qui compte comme source et base d'inspiration. En même temps, il faut rappeler que Ducharme, influencé par le discours cornélien, rend d'une certaine manière, à travers cette intertextualité, hommage au dramaturge classique. Rappelons qu'il s'inspire de son style rhétorique pour créer, notamment, la dédicace des deux versions d'INIT. Le rôle de Corneille s'avère alors beaucoup plus notoire pour Ducharme que l'on peut en croire, car il lui sert d'exemple et d'inspiration dans la création dramatique.

En poursuivant l'analyse des référents littéraires, on redécouvre le nom du romancier Victor Hugo, à côté de celui de Lamartine. Cette fois, c'est Escalope qui le mentionne dans son dialogue avec Madame, à propos des poèmes qu'elle prétend avoir écrits : « Je ne peux qu'admettre que ces octosyllabes soient bien de vous. Qu'arriverait-il, croyez-vous, si je vous disais [...], qu'on croirait entendre du Hugo, du Lamartine ? [...]

¹ « (Parodie en 14 rideaux écrite pour être jouée en costumes d'époque dans des meubles 1967), *Le Cid maghané*, boîte 11, ch. 1, BAC. La pièce était prête à être représentée en 1967, mais elle ne sera mise en scène qu'un an plus tard.

Ce pauvre Hugo et ce pauvre Lamartine se retourneraient dans leurs tombes. »¹ D'emblée, on trouve les mêmes références dans INIT2 :

Je ne peux ~~qu'admettre~~ qu'affirmer que ces octosyllabes *sont* bien de vous et qu'ils ne ressemblent à ceux d'aucun poète. Car qu'arriverait-il [...] comme on le dit *charitablement* à tous les ~~amateurs qui débutent~~ mauvais débutants, ~~pour les encourager un peu les stimuler charitablement~~, qu'on croirait entendre du Hugo et du Lamartine? [...] ce pauvre Hugo et cet ~~pauvre~~ infortuné Lamartine se retourneraient dans leurs cercueils, ~~se~~ s'y retourneraient si fort que leurs cénotaphes s'écrouleraient comme par évanouissement.²

À l'exception de quelques modifications : l'adverbe « *charitablement* » qui remplace « les ~~amateurs qui débutent~~ mauvais débutants [...] » et le rajout de l'adjectif concernant Lamartine, « cet ~~pauvre~~ infortuné », les référents sont maintenus identiques à ceux dans la première version. De plus, Madame se sert directement d'un emprunt de Victor Hugo pour mieux créer le contraste entre ce qu'elle raconte et le poème récité : « “Leur pas si correct [...] Qu'on croit voir des ciseaux se fermer et s'ouvrir.” »³ La citation est mise entre guillemets, signe perceptible uniquement pour le lecteur, à savoir le comédien, qui doit pouvoir transmettre l'idée que le personnage est conscient de la citation. L'intertextualité polyphonique entre donc en jeu : Madame cite des vers tirés de Victor Hugo, tout en soulignant qu'il est question d'une voix introduite par le biais d'une citation. Il s'établit un dialogue entre les romantiques et Isalaide qui la conduit vers son adolescence : elle se rappelle d'avoir ri quand elle a entendu ces vers pour la première fois. Cela dévalorise l'effet du poème épique⁴, situé complètement hors contexte dans le discours de personnage ducharmien.

¹ f° 10 (7), I, INIT1

² f° 9 (6), I, INIT2

³ f° 19 (12), I, INIT1

⁴ Victor Hugo, « XII. Dix-septième siècle, Les Mercenaires (Le régiment du baron Madruce) », *La légende des siècles*, 1855-1876.

Ines mentionne également l’auteur romantique en s’adressant à Inat : « Est-ce à moi que tu parles, Victor Hugo ? »¹ Cette adresse est maintenue identique dans les deux versions de la pièce². On constate qu’Ines appelle quelquefois son ami Pierre Corneille, d’autres fois Victor Hugo. Dans quel but tente-t-elle d’assimiler son camarade aux auteurs français ? Est-ce pour faire référence au style d’expression d’Inat, poétique et classique ? Certes, la poésie du XIXe siècle fait partie des référents. D’emblée, une référence à Paul Verlaine, bien qu’elle soit dégradante et directe, le présente comme « le célèbre pédéraste »³. C’est le personnage de Pierre-Pierre qui se sert de la périphrase pour désigner une réalité connue, mais sans nommer directement de qui il s’agit. Néanmoins, il donne des indices bien évidents que tout public perspicace et averti reconnaîtrait : « “De la douceur, de la douceur”, disait le célèbre pédéraste. » Toutefois, dans INIT2, Ducharme n’économise pas les explications : « “De la douceur, de la douceur”, a dit Verlaine, un célèbre pédéraste que vous êtes à la veille d’aller rejoindre dans le royaume des cadavres. »⁴ Il stipule explicitement qu’il s’agit de Paul Verlaine en omettant la délicatesse que la périphrase proposait dans INIT1. Encore une fois, l’emprunt intertextuel est mis entre guillemets — le comédien doit savoir transmettre l’idée qu’on est face à une citation lors de la représentation scénique.

Toutes les références littéraires enrichissent considérablement la pièce, qu’il s’agisse de noms célèbres comme Sartre, dont le chat de Sœur porte le nom⁵ ; ou de légendes urbaines, comme Jack l’Éventreur⁶. En outre, on découvre des référents renvoyant

¹ f° 24 (1), II, INIT1

² Ines : — Est-ce à moi à qui tu t’adresses, Victor Hugo ? (f° 22 (1), II, INIT2)

³ f° 52 (3), III, INIT1

⁴ f° 41 (3), III, INIT2

⁵ f° 12 [9], I, INIT2

⁶ f° 6 (4), I, INIT2

aux contes pour enfants, comme *Le chaperon rouge* : Madame mentionne le personnage du chaperon rouge essayant de séduire Escalope¹. Plus tard dans la pièce, Ines résume brièvement le même conte, suggérant ironiquement que l'Infirmière aurait été très savoureuse pour le loup s'il l'avait avalée à la place de la grand-mère du Petit Chaperon rouge². Rendus à l'absurde, ces référents invitent le spectateur à reconnaître sa propre enfance et d'entrer, comme écouteur, dans les jeux intertextuels que les personnages créent. Il est difficile de ne pas noter que l'intertextualité polyphonique explore plusieurs voix qui se mélangent et dont le destinataire varie. Toujours dans les poèmes de Madame, on trouve un autre référent au monde enfantin, celui de Popeye le marin³. Cette référence est omise d'INIT2. Sans conteste, Ducharme cherche d'autres références à introduire dans INIT2, toujours en se tournant vers les classiques, mais cette fois vers les auteurs anglais : « Les comédies de Shakespeare sont couvertes de mauvais jeu de mots et tout le monde crie au génie. »⁴ Les personnages déstabilisent et questionnent le classique et, bien entendu, tout ce qui est lié aux valeurs du passé. Il existe bel et bien d'autres exemples, probablement reconnaissables par le spectateur, comme celui où Madame chante un ancien cantique de Noël : « Minuit chrétien, c'est l'heure solennelle où l'homme... »⁵ Poursuivant les références musicales, on trouve Escalope chantant une valse⁶, introduisant ainsi l'une des voix classiques de la chanson populaire française, également facile à détecter pour le public.

¹ Madame : — [...] C'est moi, le gros Chaperon rouge. (f° 23 [15], I, INIT1)

² f° 44 (13), II, INIT1 ; f° 32 (8), II, INIT2

³ « Madame : [...] Je suis malade comme un chien. Je suis Popeye le vrai marin. » (f° 9 [7], I, INIT1)

⁴ f° 44 (7), III, INIT2

⁵ f° 22 (15), I, INIT1 ; Cantique de Noël, Placide Cappeau, XIXe siècle

https://hymnary.org/text/minuit_chretiens_cest_lheure_solennelle

⁶ Escalope : — [...] Où est-elle passée ? « Reviens, veux-tu, ton absence a brisé ma vie. Aucune femme, vois-tu la la la la... » [...] (f° 12 [9], I, INIT2)

Chanson française populaire, paroles et musique Henri Christiné et Fragson, une valse créée en 1910 : <http://www.dutempsdeserisesauxfeuillesmortes.net/paroles/reviens.htm>

À nouveau, la polyphonie révèle la maîtrise de Ducharme à composer de petits fragments insérés dans les répliques qui évoquent le populaire et le courant. À un autre moment, Ines entame une comptine au moment où elle et Inat étranglent l'Infirmière¹. Cette dissonance suggère le caractère enfantin des deux protagonistes qui prennent tout comme un jeu, même le fait de tuer. Tout est en réponse à leur frustration contre le monde qui ne correspond pas à leurs attentes. Ainsi, le chant d'Ines se voit macabre et absolument opposé à une comptine : ses intentions meurtrières anéantissent les paroles. De toute évidence, la polyphonie fait ressortir vivement le contraste entre la chanson et les actions.

D'autres fois, les référents cherchent à rapprocher les personnages du spectateur et à trouver ainsi des complices invités à faire partie du spectacle. La même recherche de proximité avec le public s'établit à travers l'intertextualité introduite par Inat, qui cite un proverbe bien connu : « La prudence est la mère de la sûreté »². Cette locution proverbiale sert non seulement à souligner l'attitude prudente du personnage, mais aussi à préparer le spectateur à la suite des événements : le comportement d'Inat change progressivement, devenant violent et moins prévisible. On a remarqué que la polyphonie crée un contraste entre le dit et les actions, à savoir le non-dit se manifeste via les références de la parole empruntée. Ce que l'on dissimule se déguise sous des répliques-citations derrière lesquelles se trouve la volonté de mieux illustrer les propres pensées.

Ainsi, la polyphonie crée un lien entre la voix principale et la voix adoptée. La liaison établie peut être analysée d'une double perception : de prime abord, on croit entendre seulement le personnage-locuteur. Toutefois, cette voix se décompose en deux

¹ Ines : — Etrangle, Inat ! [...] Je m'occupe de sa poule ! « C'est la poulette grise qui a pondu dans la remise... » [...] (f° 50, (11), III, INIT2)

² Inat : — [...] ~~On m'a dit~~ Ils m'ont dit : « La prudence est la mère de la sûreté. » (f° 30 (5), II, INIT2)

parties : la première représente le personnage et la seconde, extraite de son contexte originel, désigne la voix introduite. Simultanément, on constate que les deux voix interagissent dans un dialogue intertextuel dévoilant une complicité surprenante. Même si la voix insérée est destituée de son contexte primaire, elle se place parfaitement, en tant que parole rapportée illustrative dans le nouveau contexte. Ce déplacement intertextuel, un outil dont Ducharme se sert avec habileté pour déconcerter le public, produit un effet boomerang. Cet effet se traduit par un jonglage entre le sens originel de l'emprunt, annihilé par le nouveau contexte, et le nouveau sens qui lui est donné dans le cadre de la pièce ducharmienne. Si on prend comme exemple la phrase de Jésus, « Père, éloignez de moi ce calice ! »¹, utilisée par Ines pour désigner le sac de chips et le Coca-Cola à moitié mangé et bu, on constatera que la citation se trouve hors contexte. Le sens originaire est supprimé et adapté au nouveau contexte dans l'absurdité du discours. La transformation du sens premier se réalise pourtant si subtilement que l'on arrive même à trouver du bon sens dans la citation qui suscite l'effet-surprise. Or, un autre exemple de parole prêtée en témoigne : Pierre-Pierre renvoie à un vers de Verlaine pour souligner son mépris pour l'âge avancé de Madame². Il suggère qu'il la trouve si vieille qu'elle rejoindra bientôt le monde des « cadavres » auquel appartient le poète évoqué. Ce qui prouve, sans doute, l'extraordinaire maîtrise de Ducharme à parodier les auteurs connus, en déclenchant par défaut l'effet comique de l'absurde.

Le rôle de l'intertextualité polyphonique demeure essentiel à la création des scènes enrichies par des sauts temporels et la présence de plusieurs voix communiquant à travers

¹ f° 32, (8), II, INIT2

² f° 41, (3), III, INIT2

un même personnage. L'emprunt des répliques, ou des vers, à des auteurs reconnus, pose la question du rôle de la littérature classique et de son rapport avec le public contemporain qui assiste aux mises en scène d'*Ines Pérée et Inat Tendu*. Par ailleurs, toutes les références au *Cid* créent un lien non seulement avec la pièce de Corneille, mais aussi avec l'adaptation qu'en a proposée Ducharme. Quoi qu'il en soit, les référents littéraires résident aussi bien dans la première que dans la deuxième version, déstabilisant le passé et interrogeant le présent. Sans surprise, chaque référence peut être considérée comme un trait culturel sur lequel le dramaturge s'appuie pour mieux s'approcher du public.

2.4 Dialogisme : le discours rapporté

Dans les deux variantes, on constate un autre phénomène rhétorique qui permet à Ducharme de créer des conversations imaginaires, exprimées et dites par un seul personnage, à savoir le dialogisme. Le dialogisme est plus présent dans la première variante dans laquelle des répliques, provenant des dialogues imaginés, font partie du discours du personnage. Il faut souligner pourtant que le dialogisme se crée grâce au discours rapporté dont les personnages se servent. Ainsi, on se trouve face à un nouveau type de dialogues polyphoniques qui sont créés à la base du discours rapporté, sans citer des référents connus, mais en introduisant des voix d'autres personnages de la pièce ou des voix imaginées. Notons que le dialogisme provient de différents domaines que je propose de classer de la manière suivante : *impersonnel*, *imaginaire* ou *interpersonnelles*. Dans chaque domaine, l'analyse portera sur ce que les voix introduites apportent comme information sur la sonorité et la prosodie du discours. De façon que, le dialogisme va dévoiler les enjeux discursifs qui se forment entre plusieurs voix qui font partie du métadiscours polyphonique.

Commençons donc par le domaine que j'appellerai l'*impersonnel* dans lequel nous pouvons inclure les répliques renvoyant à des sujets indéterminés ou à des généralisations. Elles sont notamment exprimées par des pronoms et des adjectifs indéfinis tels que « ils », « on », « quelqu'un » et « n'importe qui ». On les retrouve surtout dans les répliques d'Ines et d'Inat, et soulignent la distance qui les sépare des autres : un abîme qu'ils essaient de combler à tout prix, une tâche qui s'avère presque impossible. Dans ce cadre, le dialogisme se manifeste à travers des répliques encadrées entre guillemets : « Ines : [...] Ils feront : “Ohhhhh... !” Ils en avaleront leur chique “Vous savez jouer du violon ?” »¹ Le discours direct dévoile ainsi un double jeu d'interaction : les répliques d'Ines sont illustrées par d'autres répliques empruntées dont le but consiste à rendre le récit plus illustratif. Certainement, ce phénomène renforce l'emphase des répliques. Il se crée une sorte de prosodie qui invite le spectateur à s'imaginer les personnes qui « parlent ». Ines et Inat tentent ainsi de convaincre leur interlocuteur de l'authenticité de leur discours, en se plaignant d'avoir été attaqués et mal accueillis par tout le monde : « Inat : — [...] ils nous ont dit : « Otez vos regards de ces roses que j'ai ~~fait pousser~~ *créées* avec mon arrosoir ! » ou dans INIT2 : « Inat : - [...] Au lieu de nous dire : “Venez regarder avec moi ces roses que notre terre a faites”, ils nous ont dit : “Otez vos yeux de ces roses que j'ai fait pousser avec l'eau de mon arrosoir.” »² En fait, le même discours se retrouve dans les deux versions : « Ines : — [...] “Ne marchez pas sur le gazon”, “Défense de passer”, “Réservé aux employés de l'usine” »³. L'impératif dans ces fragments du discours direct renforce l'effet produit chez l'interlocuteur. La distance dévoilée entre eux, Ines et Inat, et *les autres*, crée

¹ f° 6, (5), I, INIT1

² f°30 (3), II, INIT1; f° 27, (3), II, INIT2

³ f° 27 (2), II, INIT1 ; f° 25, (2), II, INIT2

une forte complicité entre les deux protagonistes et le public invité à solidariser à leur affliction. En outre, on découvre des phrases fantaisistes dont Ines se sert pour persuader son interlocuteur. Elle enrichit son discours de jeux sonores, « Ines : — Tiroir ! Miroir ! [...] Laisse-moi tranquille ! [...] Et puis, si quelqu'un me disait : “Les yeux sont les balançoires de l'âme” ou “Les cieux sont les trottoirs des yeux” »¹, pour défendre son usage excessif du mot *tiroir* au lieu de *miroir*, qu'Inat lui reproche. En plus, elle se lance des mots d'encouragement imaginaires pour réaffirmer son attitude correcte, malgré les réprimandes de son camarade. D'autres fois, elle se sert du discours rapporté pour insinuer que jeter involontairement une boîte de conserve, et atteindre parfaitement la cible — le front de Madame, — est plutôt une réussite qu'une maladresse, « En plein front ! On dira : “Elle atteint la cible avec un lancer foudroyant.” »² Dans ce cas, il est question d'un dialogisme introduisant une voix que l'on croit bien d'un commentateur sportif s'émerveillant devant le bon lancement de la balle. Ainsi, le spectateur est toujours invité à entendre la voix empruntée comme si elle faisait partie intégrante du spectacle.

Cependant, le dialogisme n'est pas propre qu'à Ines, les autres personnages s'en servent avec la même agilité en créant des situations illusoires pour ainsi défendre leur cause. Ainsi, Aidez-Moi s'exclame : « On me crie : “Au secours, j'ai le feu au derrière.” »³, pour recréer la plaisanterie qu'on lui lance souvent. Madame reproduit aussi des conversations fantaisistes, « Que veux-tu dire par là ? N'importe qui, même le roi d'Angleterre, pourrait ~~dit~~ dire : “Si j'avais épousé votre fille vous seriez ma belle-mère.” »⁴, en réponse à la suggestion vulgaire de Pierre-Pierre qui se présente comme son beau-fils.

¹ f° 28 (2), II, INIT1

² f° 5 [3], I, INIT2

³ f° 39, (2), III, INIT2

⁴ f° 40, (3), III, INIT2

Quant à lui, il essaie aussi de recréer la voix de la société, qui juge ceux qui ne travaillent pas, y compris lui. Il utilise le discours direct pour convaincre son interlocuteur de sa philosophie de la vie¹. En introduisant la parole imaginée de l'autre, les personnages peuvent opposer ou réaffirmer leur propre discours à l'égard du discours rapporté. Comme on a pu constater, le domaine de l'impersonnel compose une partie importante de cette sorte de discours.

Passons au domaine du dialogisme *imaginaire*, très présent dans le discours d'Ines. Elle construit des situations inspirées du monde enfantin : des conversations inventées entre « maman » et « papa », des petits jeux entre un père et son enfant ou encore des répliques adressées à une libellule². Dans ce dialogisme, on trouve des situations tendres, mais ironiques, qui l'éloignent du monde réel et la situent dans l'illusoire de ses propres histoires. En plus, elle a la capacité d'imaginer toute une conversation comme celle entre l'embaumeur, qui doit s'occuper de l'Infirmière étranglée, et le maire de *Portigal*. En outre, elle touche des sujets actuels, tels que les droits des travailleurs, évoqués par le discours rapporté imaginaire de l'embaumeur :

Je vois l'embaumeur de Portigal, [...] Il entre avec fracas dans le petit cabinet du maire et [...] il lui dit : « Maire, si tu ne fais pas pression pour que nous obtenions notre augmentation de salaire, je laisse pourrir là cette Pauline-Emilienne. [...] Pensez-y bien. [...] Pensez-y à mort.³

¹ Pierre-Pierre : — [...] Sachez que traiter quelqu'un de pauvre ici, c'est le traiter de paresseux, de flâneur [...], c'est comme lui dire : « Tu passes ton temps à la taverne à boire des allocations d'assurance-chômage. » [...] (f° 49, (11), III, INIT2)

² Ines : — [...] Papa a dit à maman : « Tu es laide comme une grenouille. » Maman a dit à papa : « Tu n'es qu'une andouille. » [...] (f° 48, (10), III, INIT2) ; Ines : [...] Est-ce que votre père vous faisait sauter sur ses genoux en disant : « Petit galop, petit galop, [...] » ? (f° 19 [12], I, INIT1) ; Ines : [...] une libellule mangeait [...] Nous lui avons dit : « Bonjour ». Nous lui avons dit : « Comment allez-vous ? » [...] Nous lui avons dit : « Christophe Colomb aurait dû appeler ce pays Terre-Morte au lieu de Terre-Neuve » [...] ». (f°35 (8), II, INIT1)

³ f° 71, (11), III, INIT1

L'absurdité comme résultat imminent de ses inventions révèle la capacité du personnage à composer un discours cohérent et logique dans son raisonnement. En revanche, pour le reste des personnages, c'est une logique absolument fantaisiste et désordonnée. Dans le même cadre de l'*imaginaire*, on découvre des souvenirs exprimés par le biais de la polyphonie métadiscursive. Par exemple, Sœur pousse Inat à fumer en se rappelant de son enfance : « Quand je ne voulais pas manger ma soupe, maman me disait : “Mange donc ta soupe ! On est bien plus beau quand on mange sa soupe...” »¹ Le rapport aux souvenirs de Sœur ne concerne pas autant son passé, mais son habileté de se servir de la rhétorique persuasive pour convaincre l'autre de se porter comme un bon enfant et accepter de fumer. Parmi les répliques rapportées, on découvre un dialogue hypothétique dans lequel Isalaide, en parlant à Sœur, met en scène un maniaque et un psychiatre :

Qu'il y a-t-il donc de si *fascinant* dans les caleçons des petites filles ? » demanda le psychiatre. « Beauté, gaieté et pureté ! » répondit le maniaque. « La beauté, la gaieté et la pureté des petites filles sont dans leur cœur, mon garçon, dans leur cœur ! » Alors, le maniaque, au lieu de retirer leur caleçon aux petites filles, se mit à leur ouvrir le cœur.²

On peut supposer que l'effet obtenu sera un dégoût déconcertant que ni Sœur ni le spectateur ne prévoyaient. Pourquoi Ducharme décide d'introduire un sujet si compliqué qui répugnera sans doute l'interlocuteur : est-ce pour choquer le spectateur en insérant de l'imprévisible dans le discours de Madame ? Remarquons que l'effet produit révélera le côté cynique, voire grossier, d'Isalaide qui signale à la fin : « Tout ce qui est cochon est intéressant. »³ Cette réplique est-elle adressée au public, à savoir à la société qui cache ses pires envies et désirs d'entendre des histoires répulsives, mais excitantes ? Ce qui est

¹ f° 33 (6), II, INIT1

² f° 63, (8), III, INIT1

³ *Ibid.*

certain : Ducharme interroge son auditoire, en cherchant à ressortir l'obscur de l'âme et le mettre à la lumière. Cette histoire inventée par Isalaide est tout à fait en contradiction avec ses prétentions, à savoir trouver l'hospitalité et l'amour chez les autres. Dans son monologue, elle n'hésite pas à citer Ines qui lui reproche de leur avoir refusé l'hospitalité. Or, elle s'imagine se rendre vers un inconnu et lui faire la même demande :

Madame (seule) : — ... « Que tu nous as refusé l'hospitalité » ... [...] En demander, c'est de l'intimidation ! Elle vous regarde, les yeux pleins de cœur, et elle vous dit : « Je vous aime ; gardez-moi »... [...] Et je frappe à ta porte ; et je te demande de cela même dont tes mains sont si douloureusement pleines, si péniblement lourdes ! « N'oublie pas, femme, que tu nous as refusé l'hospitalité » ! [...] « Monsieur, beau grand monsieur, j'ai douloureusement besoin d'hospitalité ; en avez-vous ? » [...] ¹

Le même dialogisme est maintenu dans INIT2, même si le discours rapporté est réduit et peut-être situé dans le domaine d'*interpersonnages* : « Isalaide : “Que tu nous as refusé l'hospitalité” [...] Ils vous regardent, les yeux pleins d'eau, et ils vous disent : “Nous vous aimons, gardez-nous”. » ² Tous ces pensées et souvenirs revivent dans sa tête et elle décide de les rendre encore plus réels par le biais du discours rapporté, en illustrant ses propres remords. L'agonie qui l'obsède à cet instant s'avère précisément le moment décisif pour son avenir : elle se résout finalement à suivre l'exemple d'Ines et d'Inat et à solliciter l'accueil chez les autres. On constate l'assimilation produite entre les personnages qui, progressivement, terminent par réaliser la même quête d'amour. Cette recherche est explicitée aussi par Aidez-Moi qui confirme : « Il paraît qu'elle va forçant toutes les portes et répétant : “J'ai besoin d'amour ; en donnez-vous”. » ³ Cependant, il faut rappeler que le personnage principal qui sollicite constamment la compassion chez ses interlocuteurs, c'est

¹ f° 22 [15], I, INIT1

² f° 19 [14], I, INIT2

³ f° 43 (12), II, INIT1

Ines. Elle se sert du discours direct pour rendre son récit plus vivace : « Aussitôt que le petit monsieur ou la petite dame montre son nez — nous lui disons : “Nous avons besoin de vous ; est-ce qu’il y a de cela en vous aussi ?”, ce qui veut dire : “Prenez-nous et aimez-nous.”. Parfois je dis à Inat : “Bâtissons-nous une maison” »¹, dans le but de trouver des partisans avec qui partager ses angoisses. Elle cite souvent son comparse, afin de rendre crédible sa narration en incluant deux voix dialoguant². Le jeu polyphonique se voit en effet l’un des traits particuliers de la pièce qui met en relief la mise en abyme sur laquelle se base une grande partie des dialogues. D’ailleurs, ils introduisent dans leurs répliques fantaisistes des formules de la langue orale : « elle m’a dit textuellement », « elle m’a dit encore »³, « il dit souvent »⁴. Cela dévoile leur volonté de mentionner l’autre personnage, soit pour le critiquer, soit pour apporter de la véracité au récit. Attardons-nous sur certains choix de Ducharme. On observe deux modifications dans INIT2 au moment où Inat cite Ines pour souligner que Madame n’est désirée par personne. Observons les ratures et les modifications de plus près. Dans le discours rapporté, (INIT1), on trouve : « Inat : — [...] Elle m’a dit encore : “Pour devenir laide comme cela, que de mal elle a dû faire [...] par manque de désir de ses frères et de ses sœurs les êtres humains.” »⁵ Pourtant, dans INIT2, « Inat : — [...] et quelques secondes plus tard : “Pour devenir laide comme cela, que de mal elle a dû faire [...] par omission de désir de ses frères *et de ses sœurs* les *êtres humains*

¹ f° 12 [9], I, INIT1 ; f° 11 [8], I, INIT2

² Ines : — [...] Baisse les yeux, souris timidement, et dis-lui : « Madame, est-ce ici que nous sommes attendus » ! (f° 3 [2], I, INIT1)

Ines : — Et savez-vous ce que nous cherchions en Inde [...] L’hospitalité ! « Si ce sont ceux-là qui nous attendent, disait Inat, si ce sont ceux-là qui ont été choisis pour nous aimer [...] » [...] Mais il me disait ; « Tu n’as rien, tu n’as pas mangé depuis un mois, *et* je suis sûr que si quelqu’un te demandait l’hospitalité tu te ferais une joie de la lui donner. » (f° 16 [11], I, INIT1)

³ Inat : — [...] Elle m’a dit, textuellement : « Elle a l’air d’une vieille pomme tellement elle est ratatinée. » Elle m’a dit encore : « Pour devenir laide comme cela [...] ». (f° 7 [5], I, INIT1) ; (f° 7 [5], I, INIT2)

⁴ Madame : — [...] Il dit souvent : « Moi vivant, aucun de mes fous ne sortira vivant de mon asile. » (f° 13 [9], I, INIT1)

⁵ f° 7 [5], I, INIT1

animaux doués de raisons.” », on découvre d’abord l’omission de « ~~et de ses sœurs~~ » ; deuxièmement, la substitution des « ~~êtres humains~~ » par « les *animaux doués de raison* »¹. On peut interpréter de deux façons la polyphonie produite dans le discours d’Inat. Dans le second dactylogramme, le discours rapporté se voit radicalement modifié par les ratures et les substitutions. Dans un premier cas, cela pourrait être Ines qui écarte les « sœurs » des êtres humains refusant Madame. Dans un deuxième cas, on peut croire que c’est Inat qui se cache derrière les mots de sa compagne pour insinuer sa propre vision. L’ambiguïté se remet en avant dans les dialogues. Or, dans ce cas, l’ambiguïté introduit la confusion entre les deux protagonistes dont les répliques s’entremêlent, en explicitant des idées contradictoires, cachées dans les lignes adoptées de l’autre.

L’oralité joue un rôle essentiel dans la mise en scène des répliques conçues pour être dites devant le spectateur. On a bien constaté que les dialogues et les monologues sont remplis de jeux sonores et de contrepèteries langagiers qui demandent un public averti et expert pour pouvoir en jouir de plein gré. À part ces enjeux, Ducharme propose une gamme riche de référents qui évoquent des sujets d’actualité et du passé, en mettant en scène une polyphonie presque psychédélique, tels que certains comédiens l’ont aussi avoué dans leurs entrevues. INIT1 et INIT2 se révèlent deux textes dissemblables dont la métamorphose des personnages se visibilise en passant de la première à la deuxième version. Les deux dactylogrammes témoignent également d’un curieux phénomène : la volonté de Ducharme de préciser la sonorité et la prononciation qu’il imagine, en l’explicitant dans certaines répliques qui insistent sur l’allitération, l’assonance ou la répétition de sons. De plus, le texte d’INIT2, plus raccourci au niveau de répliques, mais aussi de références à l’actualité

¹ f° 7 [5], I, INIT2

et au classique littéraire, semble devenir un texte conçu exclusivement pour une durée précise, à savoir pour la mise en scène. Des omissions, des modifications et des substitutions remplissent cette seconde version qui s'avère pourtant toujours riche en jeux de mots qui provoquent non seulement le rire du public, mais incitent son attention du début jusqu'à la fin. Tous les traits culturels évoqués par Ducharme suggèrent que chaque version appartient à son époque. Cela nous fournit certainement des pistes de réflexion sur sa volonté de « nettoyer » le texte de tout type de référents dans les variantes ultérieures. En d'autres termes, il cherche à concevoir un texte qui ne serve pas seulement de script aux professionnels de la scène, mais qui passe à la postérité.

PARTIE III. *INES PÉRÉE ET INAT TENDU* : INDICATIONS SCÉNIQUES ET PUBLICATION

CHAPITRE 1. DIDASCALIES : À LA RECHERCHE D'UNE THÉÂTRALISATION

Réjean Ducharme retravaille les textes de ses deux premières versions, considérant comme essentielle la place des comédiens, dans le but de prédisposer les praticiens à la meilleure possible mise en scène de la pièce. Il modifie non seulement le discours, mais aussi tout ce qui appartient aux indications scéniques accompagnant les répliques, à savoir les didascalies. Assez souvent, les didascalies sont considérées comme extradiégétiques, mais dans les deux variantes d'*Ines Pérée et Inat Tendu*, les didascalies jouent un rôle essentiel pour la diégèse et pour la composition du caractère des personnages. En ce sens, je suggère d'aborder les didascalies comme intégrantes du texte dramatique, c'est-à-dire qu'elles sont diégétiques. Ducharme crée les deux premiers dactylogrammes, en considérant les comédiens, le metteur en scène et le spectateur. Une analyse comparative des didascalies des deux versions nous permettra de comprendre ce qui a amené le dramaturge à les modifier ou à les supprimer, en passant d'INIT1 à INIT2. Les indications scéniques s'avèrent un élément essentiel pour la compréhension de la réécriture du texte, dont la motivation s'avérera notre point de départ pour l'analyse. Elles accompagnent les répliques, fournissant des informations non seulement sur la description physique du personnage, mais aussi sur son attitude et sa façon de s'exprimer. Ce dernier aspect se veut crucial pour saisir dans quelle mesure Ducharme s'immisce dans la mise en scène, en considérant l'oralité et la sonorité sur le plateau, en vue de l'effet qu'il entend produire sur le spectateur.

L'étude des didascalies nous aidera à cerner la présence du dramaturge dans la mise en scène et l'enjeu auquel il se prêle auprès de son destinataire, que soient les praticiens ou les spectateurs.

Afin de mieux étudier les différents types de didascalies dans les deux variantes, j'ai tenté de les encadrer dans les théories des didascalies telles qu'elles s'appliquent à tout texte dramatique¹. Cela s'est avéré toutefois impossible étant donné la nature unique des indications scéniques que Ducharme en propose. J'ai donc dû créer une classification spécifique pour ces deux versions, afin de mieux illustrer l'objectif des didascalies et leur rôle pour la mise en scène. Pour ce faire, je propose de diviser les indications scéniques selon trois aspects : leur place, leur fonction et le destinataire prévu. Ainsi, selon la place qu'elles occupent, nous les qualifierons d'introductives ou liminaires (début de scène/acte), finales (fin de scène/acte) et inter-répliques (introduites avant ou après les répliques). À propos de leur fonction, nous les nommerons : *techniques* — elles concernent le dispositif scénographique ; *explicatives* — celles qui apportent des informations sur le personnage (description physique), ses sentiments ou ses gestes ; *opératives* — elles concernent la description de l'action ; *répétitives* — elles reprennent le même élément ; *d'emplacement*

¹ José-Luis Garcia Barrientos classe les didascalies comme suit : personnelles (destinées aux comédiens et/ou public), temporelles (pauses, rythmes, etc.), spatiales (décor, illumination, etc.) et sonores (musique, etc.). Les personnelles, elles se divisent en : nominatives (pour nommer les interlocuteurs), paraverbaux (intonation, intention, etc.), corporelles (mimiques, gestes, etc.), psychologiques (sentiments, idées, etc.) et opératives (type d'action — les verbes). (Barrientos, *Comment analyser une pièce de théâtre*, p. 49-50). Thierry Gallèpe les divise selon ce qu'elles indiquent : celles qui donnent des indications aux metteurs en scène et/ou au lecteur et les autres qui indiquent un élément de régulation — « des activités de régulation qui se déroulent sur le *back channel* ». (Gallèpe, *Didascalies, Les mots de la mise en scène*, p. 312). Michael Issacharoff distingue, parmi d'autres, quatre types de didascalies selon leur fonction : nominatives, destinatrices, mélodiques (elles décrivent le *comment*) et locatives. La didascalie nominative, dans ce cas, « fournit toujours l'identité de l'énonciateur avec ou sans renseignements complémentaires » ; la destinatrice désigne qui et à qui parle-t-on ; la mélodique — le modèle habituel se compose du nom propre, suivi d'un adjectif, d'un adverbe [...] » et la locative donne des indications sur l'acte de parole et le lieu scénique. (Issacharoff, *Le spectacle du discours*, p. 30-34).

— elles indiquent l’endroit où se situe le personnage ou le déroulement de l’action ; et *phatiques* — un type de didascalie très « ducharmienne » adressées exclusivement aux comédiens ou au metteur en scène, se rapportant à l’exécution de la parole. Cette classification des didascalies servira à mieux comprendre de quelle manière le dramaturge conçoit les actions, la prononciation et sa propre « présence » dans le spectacle qu’il s’imagine et propose aux praticiens à travers ces indications scéniques¹. Bien évidemment, il n’est pas toujours facile à restreindre une didascalie dans une seule catégorie, à savoir elles seront traitées en tant que composants qui interagissent.

Entamons l’analyse en étudiant les didascalies qui introduisent ou terminent les scènes ou les actes, parmi lesquelles se trouvent les *techniques*, les *explicatives* et les *opératives*. Nous poursuivrons l’étude des didascalies inter-répliques *opératives* et *explicatives*. Nous terminerons l’analyse par les didascalies *phatiques*, ou encore *ducharmiennes*. Bien entendu, les didascalies ont été modifiées lors de la réécriture de chaque dactylogramme. Une fois de plus, l’interrogation sur ce qui a pu motiver de tels changements constituera la base de notre recherche. Les deux premiers états de la pièce se révèlent hétérogènes, et les didascalies témoignent de la volonté du dramaturge d’aller au-delà des indications scéniques : il s’immisce dans le texte pour observer de près la construction de « cette chose pour le théâtre ».

¹ Voir Annexes, Tableau _Didascalies

1.1 Indications liminaires et finales

Commençons par les didascalies introductoires qui décrivent le début de la scène : « La scène reste un moment plongée dans l’obscurité. Brusquement la lumière se fait. »¹ Elles appartiennent certainement à la description scénographique, alors elles entrent dans la catégorie des *techniques*. Les toutes premières, qui décrivent le décor, donnent des indications sur l’éclairage : « plongée dans l’obscurité » et puis « brusquement, la lumière se fait ». On trouve à la suite la description des dimensions de la scène : « (Les dimensions — rectangulaire — de la scène sont marquées par des draps noirs. [...]) ». Ensuite, les personnages sont décrits par les didascalies *explicatives* qui informent sur leurs costumes et leur positionnement sur le plateau ou encore sur les objets qui les accompagnent. Par exemple : « (Couchée sur un matelas posé par terre, Ines Pérée dort. Ines Pérée porte un maillot de bain [...] Inat Tendu est vêtu en commis de banque et est fripé. [...]) ». Le fait d’utiliser des parenthèses, juste après la brève introduction concernant la lumière, souligne la différence entre les indications *techniques* et les *explicatives*. Il est notoire que le travail de Ducharme englobe des connaissances non seulement d’écrivain dramatique, mais aussi de scripteur. C’est un fait qui révèle le jeune écrivain sous une lumière pas encore explorée : celle d’un artiste capable d’accomplir plusieurs détresses en tant que créateur de la théâtralité.

D’ailleurs, je propose de nous concentrer sur les didascalies introductoires *explicatives* qui comprennent la description physique, les sentiments et les gestes des personnages. Si on avance vers le deuxième acte, l’apparition sur scène des deux

¹ f° 1 [1], I, INIT1

protagonistes, Ines et Inat dans INIT1¹, révèle des détails sur leurs vêtements marqués entre parenthèses. À la différence, dans INIT2², on trouve les mêmes informations présentées sous une forme plus réduite et les parenthèses s'absentent. La division entre didascalies *techniques* et *explicatives* n'existe plus. La recherche de synthèse des phrases plus concrètes marque clairement une nouvelle structure du texte dans la version 2, une structure pensée pour une durée précise, à savoir pour la mise en scène. Un autre exemple, qui confirme cette recherche de la théâtralisation du texte raccourci, saisit la réduction des didascalies *explicatives* dans la scène (2), II, INIT2³. En revanche, cette même scène, dans INIT1, est décrite par une séquence d'actions : en premier instant, on découvre Ines et Inat dansant, et ensuite Sœur apparaît sur scène⁴. Pourtant, le dramaturge décide de maintenir la même musique qui débute l'action. Dans INIT1, les didascalies indiquent que l'on entend « I should have known better » et puis la « Parade des animaux ». Dans INIT2, on entend à nouveau The Beatles, suivis par le « *Lae parades* Carnaval des Animaux ». Il apparaît que Ducharme réfléchit sur le titre et décide de le modifier. De plus, le verbe et le nom qui décrivent la danse d'Ines sont aussi corrigés : le verbe « *exécute* » est substitué par « danse » et les « *contorsions* » deviennent des « pas ». Le choix de ces modifications informe sur le personnage : Ines ne déséquilibre plus l'action par le biais de mouvements tourmentés, comme on la trouve dans INIT1, mais prend part d'une danse presque harmonique. La scène (4), II, des deux variantes, débute par l'entrée de l'Infirmière. Cependant, dans

¹ On est dans la cellule de Sœur [...] Inat et Ines sortent de sous le lit. (Ines reste vêtue comme à l'acte précédent. Inat porte [...]) (f° 24 (1), II, INIT1)

² On est dans la cellule de Sœur St-New-York de Russie. Les murs sont jaunes, tapissés d'images saintes et de crucifix. [...] Inat et Ines sortent de sous le lit. Ines est vêtue comme au premier acte. [...] » (f° 22, (2), II, INIT2)

³ Soudain, comme Sœur entrouvre une porte [...] Ines *exécute* danse trois *contorsions* pas de twist et revient à la danse lente [...] (f° 23 (2), II, INIT2)

⁴ Ines pendue à deux mains à la cravate de Inat, ils dansent, doucement. [...] Ayant jeté un coup d'œil, Sœur referme doucement la porte. (f° 26 (2), II, INIT1)

INIT1¹, la première partie est introduite par des didascalies *explicatives*, mises entre parenthèses. Dans INIT2, ces indications sont, dans un premier état de rédaction, mises entre parenthèses. Cependant, lors d'une deuxième révision, elles sont enlevées² et deviennent très restrictives et claires, suivies immédiatement par des répliques. Le début de scène (2), I, est aussi élaboré à la base des didascalies introductoires *explicatives* qui combinent la description physique et les gestes : « Ines se remet à jouer. Madame L'Eussiez-Vous-Cru entre, sur la pointe des pieds, derrière eux. (Elle porte une blouse de médecin. D'une poche de sa blouse dépasse un stéthoscope. Elle est d'âge mûr, élégante et n'est pas désagréable à regarder.) »³ Mises entre parenthèses, les précisions physiques dans INIT1 contrastent celles d'INIT2, où l'on trouve toute la partie didascalique introductoire enfermée entre parenthèses : « (Ines joue. Madame L'Eussiez-Vous-Cru entre, derrière eux. D'âge mûr, jolie, elle porte une blouse d'une poche de laquelle un stét[h]oscope dépasse.) »⁴ Pour ce qui est des didascalies *explicatives* introductoires du personnage de Sœur dans INIT1, elle est représentée comme « assez vieille, timide, très douce »⁵. En revanche, dans INIT2, Ducharme décide de modifier son âge — elle est « jeune, timide, souriante »⁶. Ainsi, le personnage passe d'une vieille dame à une jeune fille, ce qui soulève des questions : pourquoi Ducharme décide-t-il de le modifier ? Est-ce pour le rapprocher des deux protagonistes ? On dirait que c'est une hypothèse probable, étant donné que le texte de la seconde version semble avoir été destiné au festival. Notons que les indications dans le premier dactylogramme sont marquées entre parenthèses, ajoutées à la main, c'est-

¹ (L'infirmière ne regardera même pas Inat.) (f° 32 (4), II, INIT1)

² (L'infirmière entre. Inat se porte à sa rencontre.) (f° 29 (4), II, INIT2)

³ f° 2 [2], I, INIT1

⁴ f° 2 [2], I, INIT2

⁵ (Entre une petite religieuse à lunettes. Elle est assez vieille, timide, très douce, toute souriante.) (f° 13 [10], I, INIT1)

⁶ (Entre une religieuse à lunettes, jeune, timide, souriante.) (f° 12 [10], I, INIT2)

à-dire après une révision du texte. Cette décision est maintenue dans la variante postérieure ainsi que les parenthèses.

Ducharme débute souvent les scènes avec le personnage déjà sur le plateau, au milieu d'une action. Notamment, les didascalies *opératives* indiquent l'action : « Ines (rassise, lisant l'enveloppe d'une boîte) »¹. D'autres fois, les scènes commencent directement par des répliques : « Madame : — Les petits diables ! [...] (S'appêtant à sortir, au docteur Escalope) », suivies par la description du personnage, « Le docteur Escalope, un psychiatre ~~très calme~~ [?] *calme* et ~~très~~ barbu d'une quarantaine d'années, profite de ~~l'aisance~~ [?] la sortie de Madame [...] Il s'assoit, s'étend, embouche sa pipe. [...] »². Le début de l'acte III en témoigne également : « Aidez-Moi (~~d~~De la coulisse) : — Ouvrez-moi, s'il vous plaît ! »³ Par opposition, dans INIT1, on trouve des didascalies *techniques* : « On frappe à la porte. Sœur va ouvrir en courant, et aide Aidez-Moi à porter la table. [...] »⁴. Parmi les choix de début de scène, Ducharme utilise également la didascalie *explicative*, « Madame (seule) »⁵ ou « ~~Madame~~ *Isalaide (Elle rentrante, fourbue)* »⁶. Dans cette même variante, on aperçoit un phénomène du moins curieux : l'usage des majuscules qui sert à mettre l'accent sur les gestes et la communication, notamment, « L'infirmière entre [...] SANS LE MOINDRE EMBARRAS »⁷. La partie soulignée en majuscules agit d'indication au destinataire et le metteur en scène devra faire preuve d'invention, s'il veut que les spectateurs accèdent à la même information. Très importante, cette emphase insiste

¹ f° 5 [4], I, INIT1

² f° 8 [7], I, INIT1

³ f° 44 (7), III, INIT2

⁴ f° 56 (7), III, INIT1

⁵ f° 22 [15], I, INIT1

⁶ f° 19 [14], I, INIT2

⁷ f° 32 (5), II, INIT1

sur la correcte exécution des gestes : l'indifférence du personnage doit prédominer et se visibiliser sur scène. En revanche, dans la version 2, cette partie est omise et la didascalie est déplacée vers la fin de la scène précédente (4) dont les informations sont réduites, « (L'infirmière passe ressortant comme si de rien n'était. »¹ À plusieurs reprises, les scènes débutent par la description des gestes qui poursuivent l'action : « (Ines et ~~Madame~~ *Isalaide* entrent, portant, l'une par les épaules, l'autre par les pieds, Inat qu'elles ont ligoté.) »² La décision d'enlever les parenthèses, lors d'une deuxième révision du même texte d'INIT2, démontre que ces indices n'apportent pas d'informations supplémentaires, mais marquent clairement le début de la scène. Pourtant, dans INIT1, l'exemple suivant témoigne du contraire : « Ines et Inat, tirant, chacun par un bras, Madame, dont le front est bandé. (Ines a une main de sang sur chaque joue.) Ines (prenant le pouls de Madame) »³. Ici, les parenthèses soulignent la différence entre les informations primaires et secondaires. On se rend compte que les didascalies *explicatives* concernant les gestes s'entrecroisent aux *opératives* qui, à leur tour, décrivent le déroulement de l'action. Ainsi, la scène (11), INIT2, ne témoigne qu'une fois de plus de l'intention de Ducharme de diminuer les longues descriptions de mouvements. Il préfère décrire toute une suite d'actions, à travers les didascalies *opératives*, en y ajoutant l'annonce de l'apparition d'un nouveau personnage sur scène — Aidez-Moi :

(En même temps que Sœur sort, la porte opposée s'ouvre et on voit sortir une épaisse fumée d'un boyau d'arrosage. Aussitôt, Ines et Inat s'évanouissent. Escalope entre en trombe, suivi de Pierre-Pierre Pierre qui porte l'habit à queue-de-

¹ f° 29 (4), II, INIT1

² f° 13 [44] [10], I, INIT2

³ f° 6 [5], I, INIT1

morue qu'il portera tout le temps et d'Aidez-Moi-L'Eussiez-Vous-Cru qui tire un petit fardier et qui porte le casque de pompier qui ne la quittera pas.)¹

Si des parenthèses enferment les indices liminaires, c'est pour exprimer la simultanéité de l'action. En outre, elle est soulignée par l'usage de la locution adverbiale « en même temps » et de l'adverbe « aussitôt » accompagnés par des verbes au présent de l'indicatif. La description du nouveau personnage, Aidez-Moi-L'Eussiez-Vous-Cru, est très brève et laisse la liberté à la comédienne et au metteur en scène de le construire à leur gré. Nonobstant, la scène corrélatrice d'INIT1 commence directement par des indications explicatives et détaillées du personnage, en témoignant de la participation du dramaturge dans sa conception : « Aidez-Moi-L'Eussiez-Vous-Cru entre par la porte de gauche. Elle porte un casque de pompier. [...] C'est une petite femme jolie, grave et passionnée. Elle est vêtu[e] en petite fille, i.e. à la mode d'aujourd'hui. Aplomb. »², un fait qui disparaîtra de la seconde variante, de même que les parenthèses. Ducharme, qui s'occupe d'une description détaillée, décide de ne plus insister et de laisser la conception du personnage au metteur en scène et aux maquilleurs. La réduction des explications s'observe aussi dans un autre exemple où les parenthèses sont supprimées :

{On frappe à la porte. Ils font semblant de ne pas entendre. On frappe encore et encore. Entrent, en coup de vent, couverts de neige, Ines et Inat. Ines est vêtue comme aux actes précédents. Vêtu en cowboy de cinéma, violon et archet accroché à la ceinture, Inat épaula le fusil de Sœur.} ³

On n'est pas surpris que dans la version antérieure, les parenthèses enferment les indications explicatives⁴.

¹ f° 35 (11), II, INIT2

² f° 43 (12), II, INIT1

³ f° 42 (5), III, INIT2

⁴ (Ines et Sœur sont vêtues [...] Inat est vêtu en [...]) (f° 54 (5), II, INIT1)

Poursuivons l'analyse des didascalies introductives *opératives*. Si on prend l'exemple suivant, « Entre une infirmière faisant la vamp. Elle leur tend 20 boîtes de conserve sur un plateau. Ils déchargent le plateau. L'infirmière (excessivement gourmée) »¹, on constatera une suite de verbes qui décrivent l'action. En revanche, dans INIT2, « Entre une infirmière faisant la vamp, portant sur un plateau vingt boîtes² de conserve. L'infirmière (excessivement gourmée) »³, les actions sont décrites dans une seule phrase où l'on aperçoit la forme du gérondif qui remplace l'indicatif. Cette substitution apporte de la simultanéité aux mouvements d'un seul personnage, l'Infirmière. Nous voici devant une simplification de mouvements qui faciliterait la comédienne à les exécuter. On réalise que, même si l'idée principale est maintenue semblable dans les deux variantes, le dramaturge tend à réduire significativement les explications supplémentaires des mouvements. Si cela a été sa décision, c'est fort probablement pour apporter plus de clarté à son propos au profit du destinataire ; et aussi, en vue de rendre son texte plus dramatique, prêt à la mise en scène. Ainsi, la même réduction de mouvements se trouve dans les didascalies introductives de la scène (6), INIT1 et la correspondante (5), INIT2. Dans la première, on observe l'usage du présent de l'indicatif et du participe présent, « Elle marche [...] [en] regardant » ou combiné avec le gérondif, « s'étant mise [...] en singeant », « regarde [...] en haussant »⁴. Pourtant, dans la deuxième variante, les phrases sont restreintes, de cinq (INIT1) à trois (INIT2), dans lesquelles les actions sont précisées toujours à travers l'usage du présent de l'indicatif prédominant sur le gérondif : « se bat »,

¹ f° 4 (3), I, INIT1

² Rajout à main dans le texte

³ f° 4, (3), INIT2

⁴ f° 8, (6), I, INIT1

« marche », « regarde », « suit », « disparaît »¹ face à « s'étant mise » et « en singeant »². Cette simplification rend l'action du même personnage plus dynamique et moins statique. On peut croire que le dramaturge décide de modifier le mode verbal pour deux raisons. La première hypothèse comprend sa volonté de dépeindre les mouvements du personnage, comme si on décrivait un tableau ou une photo, tel que Krazem décrit la fonction du présent de l'indicatif³. Ainsi, on a l'impression de vivre « un moment présent qui est construit par le lecteur » et qu'on appelle « présent scénique »⁴. La deuxième hypothèse implique la volonté que l'action soit plus dynamique et donc moins sujette à une séquence des mouvements. Cela accorderait au comédien plus de liberté pour se concentrer sur chaque action et l'adapter en fonction des besoins de la mise en scène spécifique.

On constate alors une diminution d'indications scéniques dans INIT2, par rapport à celles dans INIT1⁵. L'adverbe « aussitôt », qui indique l'immédiateté, cède la place à une phrase commençant par le sujet « Ines et Inat » dont la description physique, « (Ines a une main de sang [...]) », est mise entre parenthèses. Les descriptions détaillées, à travers des didascalies *opératives*, « Escalope jette Madame de tout son long par terre et la recouvre avec le matelas. L'infirmière entre et passe, comme précédemment. »⁶, sont réduites au minimum dans INIT2, « L'infirmière entre et passe, comme précédemment. »⁷ La réduction

¹ f° 8 [6], I, INIT1

² f° 7 [6] [5], I, INIT2

³ Mustapha Krazem, « La grammaire originale des didascalies », p. 5 :

https://aidenum-production.u-bourgogne.fr/ress/uoh/TexteDeTheatre/res/transcription_grammaire-originale-didascalies.pdf

⁴ *Ibid.*

⁵ Aussitôt Ines et Inat rentrent, tirant Madame, chacun par un bras. Le front de Madame ~~Madame~~ *Isalaide* est bandé. Ines a beaucoup de sang sur la figure. » (f° 5 [4], I, INIT2)

Ines et Inat, tirant, chacun par un bras, Madame, dont le front est bandé. (Ines a une main de sang sur chaque joue. » (f° 6 [5], I, INIT1)

⁶ f° 10 [8], I, INIT1

⁷ f° 9 (8)(7), I, INIT2

et la schématisation révèlent l'habileté de Ducharme à passer du descriptif au concret, dans la quête de dramatisation du texte. Un texte, dans lequel il accorde plus de liberté au metteur en scène, en proposant les didascalies nécessaires à l'exécution des mouvements les plus significatifs, mais où les gestes supplémentaires sont laissés au choix du metteur en scène. Il semble donc que la seconde variante soit confiée aux mains des praticiens, à savoir que le texte est complètement conçu en vue d'être interprété.

Poursuivons dorénavant l'analyse des didascalies finales (fin de scène/d'acte), pourtant pas si nombreuses. Bien qu'il y ait quelques exemples qui marquent la fin de certaines scènes et qui pourront être classifiés comme didascalies *opératives*. Parmi elles, on distingue deux types : celles qui se basent sur l'usage d'un verbe, « Escalope sort. »¹ et celles qui donnent des indices plus précisés, « Escalope sort. Madame est debout au milieu de la scène. Elle sanglote, la tête dans les mains. L'Infirmière repasse, sans *même* lui jeter un coup d'œil. »² Si on les compare avec celles dans INIT2, on se rendra compte que les didascalies finales de la scène (10) ne figurent pas, les répliques seules terminent la scène. Or, les didascalies de la scène (12) (la correspondante à la scène [13], INIT1) peuvent être classifiées plutôt parmi les indications après-réplique³, sujet sur lequel je reviendrai au chapitre suivant. Ce qui différencie ces didascalies de celles de la variante 1, se traduit par le fait qu'elles sont mises entre parenthèses et qu'il y a des substitutions de certains mots : « sans *même* lui jeter un coup d'œil » est remplacé par « sans raison apparente, sans la voir ». Dans la scène précédente, on peut observer la prédominance de la répétition et de

¹ f° 14 [10], I, INIT1

² f° 21 [13], I, INIT1

³ Isalaide [...] — Par là... [...] (Escalope sort. *Madame Isalaide* continue de sangloter, tête dans les mains. L'infirmière repasse, sans raison apparente, sans la voir.) (f° 18 [12], I, INIT2)

l'insistance sur la même action de « passer »¹. Dans INIT2, ces indications sont modifiées : elles font partie des didascalies après-répliques où la répétition du verbe est omise². Les précisions et les détails réduits apportent plus d'information sur l'action immédiate, en éliminant le narratif qui insiste sur la répétition de la même action.

Arrêtons-nous aux indications finales qui marquent la fin de la pièce :

Le rideau tombe. On entend ces premiers mots de la chanson de Henri Salvador [...]

Une voix (interrompant net la chanson) : — Rasseyez-vous ; ce n'est pas fini !

La chanson est reprise ou interrompue. Le rideau se relève. La scène est vide. Il pleut de gros cailloux sur la scène.

FIN³

Des didascalies techniques, concernant le décor et la musique, sont soudainement interrompues par une réplique d'une voix « off » qui coupe la structure didascalique. Néanmoins, cette coupure ne sera aperçue que par le destinataire de ces indications. La surprise, produite par cet effet de décrochage, incite à penser que la pièce n'est pas finie. Le dramaturge tente de montrer que la fin peut être renversée par des sursauts inattendus. À savoir, pour le spectateur, la surprise se produira plutôt par l'interruption de la chanson de Henri Salvador que par le répit signalé dans la didascalie. Tout de suite, des descriptions du dispositif scénique prennent place. Ces didascalies finales *techniques* sont accompagnées par le mot « FIN ». Cela ne laisse aucun doute que la pièce est terminée, même s'il s'agit d'une redondance, car les cailloux qui tombent sur scène marquent

¹ L'infirmière passe. Elle passe à côté d'Inat sans même lui jeter un coup d'œil. (Elle repassera plus tard) (f° 21 [12], I, INIT1) [repassera — le soulignement du préfixe est marqué dans le texte]

² INES : — [...] Violon... où es-tu, beau violon ? (Elle sort. L'infirmière passe, sans voir Inat.) (f° 17 [11], I, INIT2)

³ f° 74 (14), III, INIT1

probablement l'achèvement. Cependant, dans INIT2, (15), les indications finales varient considérablement :

(Les rumeurs se précisent, grossissent. Il s'agit des disciples de Madame L'Eussiez-Vous-Cru. Ils battent les cloisons et *rient* avec de plus en plus de force.)

LES DISCIPLES : — Nous avons faim ! ~~Nous avons soif!~~ Nous sommes nus ! Vive Madame L'Eussiez-Vous-Cru ! (*Encore*)

(~~Une grosse pluie de cailloux tombe sur la scène~~ Nous entendons des coups de fusil. Le rideau tombe. On entend, très fort, « Une chanson douce » de Henri Salvador.)

FIN¹

Dans cette version, on constate que la scène (15) est très courte et le texte n'est composé que par des didascalies introductives et finales, interrompues par les répliques des disciples de Madame. On peut s'imaginer, fort probablement, une voix « off » (correspondant à la voix « off » d'INIT1 ?). Et les didascalies après-répliques ou finales concluent la scène d'une manière particulière : le dramaturge se met en avant, comme faisant partie des participants du spectacle. Il s'immisce dans le texte comme une présence intradiégétique en utilisant le pronom personnel « nous » inclusif. Ducharme s'inclut-il parmi le public ou parmi les actants de la pièce ? Apparemment, il s'agit d'une façon d'aider les destinataires (comédiens, metteur en scène) à mieux s'intégrer dans l'action. En outre, il s'assure que le bruit des coups de fusil sera entendu de tous : spectateurs et comédiens. En même temps, ce pronom personnel agit comme trait d'union entre deux espaces : public et scène dont le destinataire est compris comme une seule unité « nous ». En plus, on se trouve face à une correction faite à la main. En réalité, toute la phrase est manuscrite et les coups de fusil renvoient au geste d'Ines de la fin de la scène précédente : « (Fusil en main, elle sort à la

¹ f° 52 (15), III, INIT2

course.) »¹. Sans conteste, Ducharme cherche à faire partie du spectacle non seulement comme spectateur, mais surtout comme metteur en scène « invisible ». D'emblée, son invisibilité se manifestera tout au long de l'analyse des didascalies comme suit.

1.2 Didascalies avant-, inter- ou après- répliques

Dorénavant, il faut nous centrer sur les différents types de didascalies qui se trouvent avant-, après- ou inter- répliques dont la fonction varie. Dans la première partie seront envisagées les didascalies *opératives* et *explicatives* qui, assez souvent, se combinent entre elles.

1.1.1 *Opératives et explicatives*

On commencera donc par l'approche des didascalies opératives, qui s'occupent d'exprimer les actions du personnage. Les toutes premières que nous trouvons dans INIT1 sont situées à la ligne, dans une position inter-répliques, comme dans l'exemple où Ines s'adresse à Madame : « Excédée, Ines arrache de la main d'Inat la boîte qu'il a prise pour apporter et la lance violemment dans les draps. Madame L'Eussiez-Vous-Cru, qui les épiait est frappée au front, pousse un grand cri, s'évanouit. »² Dans INIT2, les mêmes indications accompagnent les répliques d'Ines et elles sont situées après-répliques : « Misère de bordel de bon Dieu ! (Elle arrache sa boîte dans les draps. Madame qui épiait, est frappée au front, crie, s'évanouit.) »³ On peut déduire que dans le deuxième cas, ces déplacements apportent plus d'immédiateté à l'action qui se passe simultanément avec la prononciation des répliques. Ce trait est négligé dans la première version, où l'on observe la suggestion du dramaturge de lancer l'action après l'exécution de la réplique. Ce type de déplacement devient un phénomène bien fréquent qui différencie la structure textuelle des deux

¹ f° 52 (14), III, INIT2

² f° 5 (4), I, INIT1

³ f° 5 [3], I, INIT2

variantes. Si on prend un autre exemple tiré d'INIT1, on déduira le choix du dramaturge de situer les indications *opératives* à la ligne, en fractionnant de cette manière les répliques d'Ines¹. Cette division propose également une pause entre l'action et la parole, et vice versa. Le déroulement de l'action est détaillé minutieusement, réaffirmant le trait narratif et descriptif de ce texte. En revanche, dans INIT2², ces didascalies accompagnent les répliques d'Ines et apportent non seulement l'idée de synchronisme, mais aussi d'un rapport dynamique entre parole-action. On peut imaginer que les mouvements sont complétés par les mots. Si on creuse dans l'analyse de la construction du discours et la préférence de certains mots face aux autres, on doit s'attarder sur certains aspects grammaticaux qui modifient l'action. Dans INIT1, Ducharme préfère le gérondif « *rentrant* » au lieu de « *ressortant* », en changeant drastiquement l'idée de l'action. On trouve l'Infirmière, qui sort et réapparaît sur scène. Cette même idée est maintenue dans INIT2. Dans cette variante, toutefois, l'exemple démontre qu'il n'y a que deux phrases, au lieu de trois, qui décrivent assez effectivement la même situation, voire plus précisément. En plus, la forme négative, « ne se retourne même pas » (INIT1), est remplacée par l'adverbe « imperturbablement » (INIT2). Ensuite, la main correctrice substitue l'adjectif « imperturbable » à l'adverbe. Si ce type de modifications apportent plus de clarté à l'action à travers l'omission de verbes et de phrases, on remarque que cela crée un discours plus restreint. Il semble que le but de

¹ Ines (*rentrant en courant*) : — La voici qui revient ! (Ramassant son violon et allant se cacher dans les draps près de l'ouverture) : — Elle va [...]

L'infirmière ~~ressortant~~ *rentrant*, Ines lui donne un coup de violon sur les fesses. L'infirmière ne se retourne même pas, continue de marcher droit devant elle et de regarder droit devant elle.

Ines (la suivant) : — Qu'elle est [...] (Elle lui donne un autre coup de violon. [...]) [...] (Aucune réaction obtenue)

Recevant un dernier coup de violon, l'infirmière disparaît. (f° 8 [6], I, INIT1)

² Ines (*rentrant en courant*) : [...] ~~Oh là là!~~ Oh dear, oh my ! ... (L'infirmière *rentrant*, Ines lui flanque de grands coups de violon sur les fesses. *Imperturbablement*, l'infirmière continue de marcher et regarder droit devant elle.) (f° 7 [5], I, INIT2)

ces raccourcissements réside dans l'essai de créer un personnage, décrit comme si on regardait une photo. On peut alors croire que Ducharme soigne son style, tentant de le rendre plus concis et direct, omettant les longs mots. Encore un exemple en atteste : dans la scène (8), INIT1¹, les didascalies inter-répliques insistent sur l'importance de l'action et sur l'effet qu'elles produisent. Dans INIT2², elles se transforment en après-répliques, procurant les mêmes informations, mais dans une seule phrase. La simplification et la réduction des phrases ne restreignent pas l'action, mais reflètent la volonté du dramaturge de créer un texte moins narratif et plus dramatique. Ceci en vue de l'interprétation des comédiens, avec lesquels il crée des liens de connivence. On observe le même phénomène de changements et de déplacements de la didascalie tout au long des trois actes. Comme mentionné, l'acte I, INIT1, est divisé en (16) scènes face aux (13) que l'on trouve dans INIT2. On peut croire que Ducharme tente de nettoyer son texte, afin de le rendre plus concret, en maintenant, pourtant, l'esprit comique de la pièce. En même temps, il faut avouer que cela prive le récepteur de tous les détails qui enrichissent la description du personnage. Observons les didascalies situées inter-répliques qui insistent sur la description détaillée d'une série d'actions interchangées et partagées entre Ines et Inat. Elles réaffirment l'état dans lequel les deux protagonistes se trouvent : ils sont complètement dédiés à leur jeu enfantin :

Ils vont s'agenouiller l'un en face de l'autre au milieu de la scène. [...] Les mains derrière le dos, Ines croque un à un les chips [...] Il la fait boire et manger comme si elle était un bébé. (À son tour, Ines, tout à l'heure, fera de même pour lui.) [...] (Inat croise les mains derrière son dos, ouvre la bouche. Ines, lui présentant les

¹ Presqu'aussitôt sortie [...] l'infirmière rentre et repasse, comme précédemment. Escalope la suit, drôlement, et quitte la scène avec elle. (f° 10 [8], I, INIT1)

² Escalope : — [...] (Il quitte la scène en suivant drôlement l'infirmière.) (f° 9 [8] [7], I, INIT2)

chips, parlant avec une réelle tendresse.) [...] (*Elle lui donne sur chaque joue un baiser bruyant.*)¹

Ce qui attire l'attention dans cet exemple est l'usage des parenthèses dans certaines phrases. Est-ce que cette fraction représente une séparation d'action selon son degré d'importance ? À savoir, si les informations signalées entre parenthèses démontrent des actions qui sont sous-entendues, pas obligatoires pour l'exécutant, ou si c'est plutôt une description supplémentaire, mais non essentielle. On a déjà observé que la première variante est riche en descriptions détaillées. Elles servent plutôt au dramaturge, à mieux composer et à comprendre ses propres personnages, qu'au metteur en scène ou aux comédiens. Elles représentent l'action comme la description d'une image, « Les mains derrière le dos », « À son tour [...], fera de même », « Il la fait boire », « Elle lui fait prendre une gorgée ». Soulignons que les didascalies qui peignent l'action, celles que nous avons nommées *opératives*, deviennent très caractéristiques pour le théâtre du XXe siècle. Elles approchent le texte du lyrisme ou renvoient au commentaire de type psychologique, spécifique pour les œuvres de Cocteau, Feydeau ou Genet². Cela invite à croire que le style ducharmien, caractéristique pour la variante 1, pourrait être aussi inspiré par ces grands dramaturges français. Certes, il essaie de mieux traduire ce qu'il a en tête, devant les destinataires auxquels il s'adresse. Cette recherche de précision disparaît dans INIT2 : Ducharme enlève une grande partie des indications *opératives* qui rappellent l'écriture d'un romancier. Dans la 2^e variante, il privilégie une écriture plus dramatique qui permet au metteur en scène d'agir avec plus de liberté à l'heure de la création du spectacle.

¹ f° 46 (14), II, INIT1

² Almuth Grésillon, Jean-Marie Thomasseau, « Scènes de genèses théâtrales », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 26, 2005, (19-34), 27.

Toujours dans le même cadre, dirigeons désormais notre attention vers celles qui sont situées juste après le nom du personnage et sont souvent mises entre parenthèses. On les trouve, dès la première scène d'INIT1, exprimées par le participe présent : « secouant », « se dressant, se pendant », « marchant », « revenant », « prenant », « s'assoiant »¹. On est en présence d'un phénomène qui apparaît tout au long du texte, mais qui change dans la seconde version, où le dramaturge priorise l'usage du présent de l'indicatif, c'est-à-dire le présent scénique : « il secoue », « elle se pend », « elle marche »². Notons qu'il sert à créer une sorte de « commentaire radio d'un match de football entre un speaker et les auditeurs », comme indiqué par Krazem³. Cela confirme que le dramaturge privilégie la description brève et rapide de l'action, ou du geste du personnage, en soulignant la présence du sujet comme élément moteur de l'action et non l'inverse. Cette espèce de commentaire bref, fourni par les didascalies *opératives*, atteste d'un texte qui confère au personnage une place primordiale pour guider l'action, c'est-à-dire un personnage qui crée la diégèse en jouant. Autre phénomène distinctif, entre les deux versions textuelles, il saisit l'omission de ce type de didascalies qui cèdent la place à la parole, à savoir aux répliques⁴.

Il est à souligner que l'on trouve parfois les didascalies *opératives* qui servent d'adresse à l'allocutaire, qui est implicitement invoqué⁵. Notons que dans cet exemple, le jeu phonique se met en avant par l'allitération des sons « s » et « ch »⁶. Ici, bien évidemment, les didascalies ne seront pas prononcées, mais l'effet sifflant qui les

¹ f° 1 [1], I, INIT1

² f° 1 [1], I, INIT2

³ Mustapha Krazem, « La grammaire originale des didascalies », p. 5

⁴ Ines (revenant vers lui [...]) : — Tu es cerné. [...], (f° 1 [1], I, INIT1) > Ines : — Tes yeux sont tous cernés. [...], (f° 1 [1], I, INIT2)

⁵ Ines (rentrant avec son archet, l'essayant sur son violon) : Il marche encore ! [...] (À Madame, qui sort de sa cachette) (f° 10 [9], I, INIT1)

⁶ « sort », « sa », « cachette » (f° 10 [9], I, INIT1)

accompagne donne des indications, même inconscientes, au metteur en scène. La suggestion de chuintement qui s'installe sur scène, à cause du violon d'Ines, incite à croire qu'il y a une réflexion de la part de Ducharme sur la manière de rendre plus réel cet univers musical. Il s'agit visiblement d'indications adressées, si je peux dire, presque à l'inconscient du metteur en scène où la sonorité des didascalies correspond parfaitement au son du violon. On déduit que chaque détail est pensé et médité. Je m'accorde sur ce point avec Nardout-Lafarge qui souligne que dans cette pièce on retrouve « toutes les obsessions de l'œuvre de Ducharme accentuées par la théâtralisation : accumulation carnavalesque de péripéties loufoques, langage cru, jeux de mots »¹. Il va de soi que le dramaturge tente de rendre son texte plus dramatique, donc moins littéraire. En reprenant la scène (2), INIT1, on découvre les indications *opératives* exprimées par le participe présent : « posant son violon, se levant », « ayant posé son violon, rattrapant », « faisant volte-face, faisant face », « prenant Ines par les épaules », « allant au matelas »². Il est manifeste que cette suite d'actions offre beaucoup de détails qui, fort probablement, ne seront pas accomplis par le destinataire avec exactitude. La diminution du désir du dramaturge de tout décrire se réaffirme dans INIT2. Dans la même scène (INIT2), les didascalies sont absolument omises, à l'exception de « Inat (respectueusement) »³ qui correspond à « Inat (se joignant les mains à la japonaise) » (INIT1).

Il y a d'autres didascalies où l'usage de la forme passive les rapproche des didascalies *explicatives* plutôt qu'*opératives*. Dans l'exemple suivant, « Ines (se faisant attraper brutalement par un bras par Inat, se faisant pousser vers les draps de fond) »⁴, on

¹ Élisabeth Nardout-Lafarge, « L'insaisissable Réjean Ducharme », p. 10.

² f° 3 [2], I, INIT1

³ f° 4 [2], I, INIT2

⁴ f° 8 [6], I, INIT1

constate que ces indications apportent plus d'information sur la répétition des gestes que sur l'action en soi. En plus, l'usage du participe présent souligne la simultanéité des actes. Le dramaturge exprime clairement ce qu'il s'imagine sur scène, pour autant ces précisions sont bien réduites dans la variante postérieure : « (Inat l'entraîne violemment.) »¹. On constate rapidement que ces didascalies sont placées après-répliques à la différence de celles dans INIT1, où elles suivent directement le nom du personnage. En outre, dans cette version, le présent de l'indicatif remplace le mode passif, avec l'ajout d'un adverbe. Soulignons que la détermination de l'action demeure la même, bien que l'usage de mots ait diminué significativement. Cette réduction se manifeste, comme déjà souligné, tout au long d'INIT2, où est priorisé l'usage de verbes au présent ou au passé composé. Et les exemples suivants le démontrent : « (~~s'asseyant~~ Elle s'assied [...]) »², « Elle embrassant un grand cadre »³, « (~~ayant~~ Il a sifflé) »⁴ ou « (~~Parlant du~~ Elle désigne le papillon...) »⁵. À part le choix d'un verbe au mode indicatif, le dramaturge efface et réécrit manuellement la nouvelle forme verbale. La dynamique diffère avec l'usage du présent scénique, en focalisant l'attention sur l'actant qui doit accomplir une action qui se veut directe et conçue pour la mise en scène. Nous trouvons, dans INIT1, un autre exemple de participe présent :

Sœur (occupée à compter l'argent, levant la tête, toute souriante) [...]

Sœur (relevant la tête, souriante) : — [...]

Sœur : [...] (Regardant le papillon du fond de la scène)⁶

¹ f° 8 [5], I, INIT2

² f° 8 [6], I, INIT2

³ f° 9 [6], I, INIT2

⁴ f° 9 [&] [7], I, INIT2

⁵ f° 13 [9], I, INIT2

⁶ f° 14 (10), I, INIT1

Il cédera la place au présent scénique, dans INIT2, dont la simplification est faite par la réduction :

Sœur (~~comptant~~ Elle compte ses dollars, souriant, pleurant) [...]

Sœur (même jeu) : — [...]

Sœur : [...] (~~Parlant du~~ Elle désigne le papillon du fond de la scène.)¹

Le choix de mode verbal est évidemment très significatif, car il accentue sur une action principale accompagnée par d'autres actions simultanées. Cette action primaire est exprimée par le présent de l'indicatif, « elle compte », et complétée par le participe présent, « souriant, pleurant ». Il est question de changements, qui distinguent cette version de la première, dans laquelle la simultanéité de l'action n'en privilégie aucune comme principale. Le fait d'être « occupée à compter » se produit en même temps que « levant la tête, toute souriante ». Ces actions sont exprimées par l'usage du participe présent et des adjectifs. Si on poursuit l'analyse de ces didascalies, on trouvera encore des modifications semblables, « relevant la tête, souriant » qui deviennent « ~~Parlant du~~ Elle désigne [...] ». On remarque donc que dans INIT2 le dramaturge hésite de l'usage du participe présent et, à la suite d'une relecture, le remplace par le présent de l'indicatif. Toutes ces modifications ne sont pas anodines et il est essentiel d'en tenir compte pour comprendre la volonté de Ducharme de faire en sorte que le comédien guide l'action, grâce à un texte didascalique prévu exclusivement pour être joué.

Pour récapituler, les didascalies qui suivent les indications du nom du personnage changent de place dans INIT2 : elles deviennent inter- ou après-répliques. Et elles peuvent être situées parmi les *explicatives* ou les *opératives* selon leur fonction. Il est temps d'entrer

¹ f° 13 (9), I, INIT2

plus en détail dans l'analyse des didascalies inter-répliques *explicatives*. Normalement, elles suivent le nom du personnage dans le texte et sont mises entre parenthèses. Elles informent sur le personnage et sa description physique, ses sentiments ou ses gestes, composées par un adjectif ou un adverbe. Pour commencer, il faut souligner qu'on les trouve dès la scène (2) dans INIT1, « Ines (le souffle coupé) »¹ qui, et on n'est pas surpris, ne figurent pas dans INIT2. C'est le même cas pour celles qui viennent après, « Madame (le[s] poings sur les hanches, dés[e]mparée par la hardiesse de l'attitude d'Ines) »². L'absence de ces indications explicatives de la deuxième variante ne veut pas dire pour autant qu'elles y sont complètement omises. À plusieurs reprises, elles apparaissent simplifiées, mais conservent la même information : « Escalope (seul) »³ devient « Escalope (Madame partie) »⁴. L'adjectif « seul » apparaît plusieurs fois accompagnant les noms, « Madame (seule) »⁵, préparant le public soit à écouter les réflexions du personnage, soit à entendre la suite de la conversation. Indiquer que le personnage est *seul* sur scène ou plutôt isolé dans ses pensées, diffère dans le second dactylogramme. Les deux fois où Madame apparaît « seule » (INIT1), elle devient « fourbue »⁶ (INIT2), ou dans le cas de la scène (16) cet adjectif est omis⁷. Madame est aussi décrite par des adjectifs comme « (attendrie) », « (bourrue) »⁸, « (insultée) »⁹, « (inquiète) »¹⁰ ou « gênée »¹¹ qui se synchronisent avec l'état d'esprit d'Ines qui est « éccœurée » lors de leur conversation¹². L'adjectif à valeur descriptif

¹ f° 2 [2], I, INIT1

² f° 2 [2], I, INIT1

³ f° 9 [6], I, INIT2

⁴ f° 9 [7], I, INIT1

⁵ f° 22 [15], I, INIT1; f° 23 [16], I, INIT1

⁶ Isalaide (*Elle rentre*, fourbue) (f° 19 [15] [14], I, INIT2)

⁷ f° 20 [16] [15], I, INIT2

⁸ f° 17 [12], I, INIT1

⁹ f° 21 [12], I, INIT1

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ f° 18 (12), I, INIT1

¹² f° 21 [12], I, INIT1

concerne également Ines qui est «(fourbue, encore à quatre pattes)»¹ ou Inat qui est «(piqué)»².

Attardons-nous désormais sur les indications composées par un seul adverbe, qui aide à mieux illustrer les sentiments ou les actions. Si on observe la description des actes d’Inat, dans INIT1, on comprendra que la gradation de ses émotions et de ses actes passe de « plus doucement », «(Encore plus doucement) », à «(Se jetant à ses genoux, criant, suppliant)»³. Le passage progressif d’émotions, terminant par les cris et les implorations, est communiqué à travers les didascalies *explicatives*. Dans INIT2, on est privé de ces informations, car la scène est complètement modifiée. On peut croire que Ducharme cherche à enlever tous les éléments répétitifs qui insistent sur la même action, qui enchaîne des actes progressivement, préférant proposer plus de liberté aux praticiens au moment de l’exécution de la scène. Si on revient à l’acte I, on observe que l’adverbe « sèchement » sera associé à plusieurs autres personnages, comme à l’Infirmière⁴, mais sera escamoté de la seconde variante. De même que, toute une série d’adverbes : « froidement »⁵, « tendrement »⁶, « très simplement »⁷, « durement »⁸, « rapidement »⁹. La seule exception s’avère l’adverbe « sévèrement »¹⁰ qui s’y trouve une fois¹¹. Dans d’autres cas, on aperçoit l’adverbe accompagnant un adjectif¹², décrivant le personnage. Remarquons que ce type de

¹ f° 24 [1], II, INIT1

² f° 31 (3), II, INIT1; f° 32 (5), II, INIT1

³ f°44 (13), II, INIT1

⁴ f° 41 [10], II, INTI1

⁵ f° 58 (7), III, INIT1

⁶ f° 69 (9), III, INIT1

⁷ f° 9 [7], I, INIT1

⁸ f° 52 (4), III, INIT1

⁹ f° 19 [12], I, INIT1

¹⁰ f° 59 (7), III, INIT1

¹¹ f° 50 (11), III, INIT2

¹² L’infirmière (excessivement gourmée) (f° 4 [3], I, INIT1, INIT2)

didascalies est maintenu identique dans les deux versions. Il va de soi que parfois, Ducharme décide d'ajouter certaines didascalies dans INIT2, qui ont la fonction d'un adverbe, mais manifestées par une expression figée, « Inat (du tic au tac) »¹. On trouve cette même expression aussi dans INIT1 exprimant l'immédiateté de l'action, mais elle n'apparaît qu'au deuxième acte². Parmi les adverbes, se trouvent également ceux qui servent à qualifier l'expression du personnage face aux autres, c'est-à-dire des indications *explicatives*. Ainsi, on observe que les didascalies inter-répliques, qu'Inat adresse « sèchement »³, le dévoilent actant d'une façon complètement distincte de son attitude au début de la pièce quand il parlait « doucement ».

D'autres personnages sont aussi décrits par les didascalies *explicatives*. On peut s'attarder sur le personnage de Mario Escalope : « (Le docteur Escalope, un psychiatre serein et barbu, profite de sa solitude pour fourrer dans ~~ses~~ la doublure de son veston les vingt boîtes de conserve. Il voit l'archet de Ines, il l'empoche.)⁴. Ces informations sont mises entre parenthèses, mais elles sont par la suite barrées à la main dans la même version. Le fait d'enlever les parenthèses, suggère qu'elles sont considérées comme importantes, et non supplémentaires, pour la présentation du personnage. Les *explicatives* peuvent être situées après-répliques et faire référence à une activité mentale ou plutôt à un état d'esprit particulier. Le personnage de Madame (INIT1), est souvent décrit à travers son incompréhension de ce qui se passe autour d'elle, « Madame (ne comprenant rien) »⁵, « (n'ayant pas bien compris, se levant) »⁶. Le dramaturge se sert toujours du gérondif, afin

¹ f° 7 [4], I, INIT2

² Inat (du tic au tac, chantant en tapant des pieds) (f° 42 (11), II, INIT1)

³ f° 55 (5), III, INIT1

⁴ f° 8 [5] [6], I, INIT2

⁵ f° 3 [2], I, INIT1

⁶ f° 9 [7], I, INIT1

de suggérer la simultanéité entre action et parole, mais parfois il enrichit ces indications en ajoutant un nom, une préposition ou un adjectif¹. Si j'insiste sur ces détails, ce n'est que pour souligner l'importance du choix de la bonne combinaison de termes qui décriraient au mieux l'état mental du personnage exploré par Ducharme. Le dramaturge dépeint l'attitude de celui qui parle, sa manière de s'exprimer ou de rester perplexe. La complexité descriptive est complètement réduite dans la version suivante où on ne dispose plus de ces précisions. Ce type de portrait psychologique est proposé aussi à propos d'Ines « (redevenant dure et méchante) »². Situées après-répliques, ces didascalies suggèrent l'ambiguïté du personnage d'Ines. Pourtant, dans INIT2, le dramaturge préfère de présenter cette ambiguïté plutôt à travers les répliques que par le biais des didascalies.

1.1.2 Répétitives

Parmi les didascalies se manifeste un autre type, très particulier pour la pièce, qui mérite d'être analysé à part : les didascalies *répétitives*. Il va de soi que, situées inter-répliques, elles insistent sur la répétition du même geste ou action. Pour commencer, recentrons-nous sur la mention d'un objet qui apparaît souvent sur scène : le papillon. Sa présence peut sembler insignifiante, mais il devient un leitmotiv qui dirige, même inconsciemment pour les personnages, certains de leurs mouvements : « (allant droit au papillon) »³, « (retournant au papillon) »⁴, « (Escalope sortant avec le papillon) »⁵. L'insistance sur la présence d'un moteur inconscient d'actions peut être comprise comme un refrain qui se répète. À nouveau, le rythme semble impliqué dans l'exécution de certains gestes provenant plutôt

¹ Madame (ayant passé de l'impatience à l'intérêt); (sans cynisme); (réfléchissant tout haut) [...] (Plus haut) (f° 4 [2], I, INIT1)

² f° 45 (13), II, INIT1

³ f° 22 [15], I, INIT1

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

de l'inconscient. À part le rythme, Ducharme exploite la psychologie de ses personnages : Escalope réagit d'une manière répétitive et compulsive chaque fois qu'il voit le papillon, il ne faut pas oublier qu'il se décrit comme un voleur passionné¹. Tout cela disparaîtra progressivement dans INIT2². Un autre exemple de didascalies *répétitives* se trouve entre les répliques d'Ines : « (ouvrant une boîte de détersif, émerveillée) [...] (Vidant la boîte sur sa tête) [...] (Ouvrant boîte après boîte et les vidant sur sa tête.) »³. Le fait d'ouvrir et de vider les boîtes de savon dévoile l'anxiété du personnage, mais aussi ses gestes mécaniques. Le comportement « automatique » d'Ines est également souligné par Madame⁴ qui, désormais, l'encourage à continuer, car « c'est excellent comme thérapeutique provisoire ». Dans la 2^e variante, ces indications sont réduites, « (~~#~~Debout au milieu des boîtes de savon en ouvrant une) [...] (*Elle* Vide~~#~~ la boîte sur sa tête) [...] (Elle ouvre une autre boîte.) »⁵. Pourtant, la réduction d'indices répétitifs ne rend pas le personnage plus constant et plus conscient de ses actes. On constate que dans INIT2, les mouvements demeurent les mêmes, même si le texte est allégé et par là, plus propice à l'interprétation du metteur en scène et des comédiens. Or, les didascalies soutiennent qu'Ines doit reprendre le « (~~#~~Même jeu) » pour imiter les répliques d'Inat comme dans un jeu enfantin⁶. Cette idée ne figure pas cependant dans la première version où l'on trouve la même scène beaucoup plus longue, dans laquelle les dialogues varient notablement en comparaison avec la deuxième. Autre geste qui se répète, cette fois-ci exprimé par la série nom-préposition-nom, souligne un

¹ Escalope : — [...] Le vol est [...] ma plus grande passion. [...] (f° 22 (15, II, INIT1) ; (f° 19 [14], I, INIT2)

² (*Il fil~~ante~~ vers le papillon*) (f° 19 [~~5~~] [14], I, INIT2)

(Escalope sort, le papillon sous le bras.) (f° 20 [14], I, INIT2)

³ f° 69-70 (10), III, INIT1

⁴ [Madame à Ines] Madame : — Parle comme automatiquement ; c'est excellent comme thérapeutique provisoire. (f° 7 [5], I, INIT1) ; (f° 6 [4], I, INIT2)

⁵ f° 47 (9), III, INIT2

⁶ f° 34 (9), II, INIT2

point commun entre les personnages. Ils reprennent le même geste pour exprimer les émotions : « Escalope (la tête dans les mains) » ; « [Madame] Elle sanglote, la tête dans les mains. » ou « Inat (s’assoyant sur le bord du lit, la tête dans les mains) »¹. L’attitude d’avoir « la tête dans les mains » souligne le désir de trouver : soit une solution à la situation donnée, soit d’exprimer un certain désespoir. Unis par ce même geste, Escalope, Madame et Inat répètent le même patron. On observe que la réitération apporte une meilleure unicité, non seulement entre les scènes ou les personnages, mais aussi entre le public et l’action qui vient de se dérouler. Le spectateur est celui qui va reconnaître chaque fois la manifestation du geste ou de l’action, invité à participer dans le jeu avec les comédiens.

Relevons d’emblée la présence d’éléments qui apparaissent dans différents contextes, mais qui renvoient au même champ lexical. Par exemple, l’attitude de « s’agenouiller » devient un geste partagé : « Ines (Elle et Madame agenouillées près d’Inat) »². Ces informations sont simplifiées dans INIT2, « Ines (À genoux) »³. Bien que la réduction n’enlève pas le sens du geste recherché, maintenu en tant que point important dans les actes des personnages. On trouve également Sœur « à genoux » devant Inat, tel que les didascalies *explicatives* l’indiquent dans les deux versions⁴. Notons que l’élément « genoux » apparaît à maintes reprises dans les deux dactylogrammes où les didascalies *explicatives* et *opératives* sont rassemblées dans la liste suivante :

- a) [...] des bottes de caoutchouc au~~x~~ genou~~x~~ (f° 1 [1], I, INIT1, INIT2)
- b) Ines (marchant sur ses genoux vers les violons) (f° 1 [1], I, INIT1, INIT2)
- c) Ines (revenant vers lui à genoux avec les violons) (f° 1 [1], I, INIT1)
- d) Ines (elle marche sur ses genoux vers les violons) (f° 1 [1], I, INIT1)

¹ f° 9 [7], I, INIT1 ; f° 21 [13], I, INIT1 ; f° 73 (14), III, INIT1

² f° 15 [11], I, INIT1

³ f° 13 [~~7~~] [10], I, INIT2

⁴ Sœur (à genoux devant Inat) (f° 31 (3), II, INIT1) ; Sœur (à genoux devant Inat) (f° 28 (3), II, INIT2)

- e) Soudain, Sœur étend les jambes, relève robe et jupon jusqu'aux genoux. (f°33 (6), II, INIT1)
- f) Ines : — [...] (A genoux, *elle étreint étreignant* les jambes de l'infirmière) [...] (f° 32 (8), II, INIT2)
- g) Ines ([...] Elle se met à genoux) (f° 41 (10), II, INIT)
- h) Inat : — [...] (Se jetant à ses genoux [...]) (f° 44 (13), II, INIT1)
- i) L'infirmière : — [...] (Elle va s'asseoir femme-fatale sur les genoux de Inat) (f° 45 (8), III, INIT2)
- j) Ines (à genoux sur le lit) (f° 70 (10), III, INIT1)

En observant cette série de répétition, nous pouvons déduire qu'il s'agit d'un phénomène particulier : l'insistance sur l'apparition d'un fil conducteur qui aide à créer un lien entre les séquences. Tout comme un refrain dans une chanson, la pièce devient plus dynamique, unifiant d'une manière particulière les personnages autour d'un facteur commun — les genoux. Ces parties du corps sont assez souvent reliées, selon des traditions anciennes, au fait de supplier ou de faire l'acte d'allégeance à quelqu'un¹. Les exemples e), g), h) démontrent cette idée de supplice ou d'adoucissement de la part d'Ines qui s'inscrivent précisément à cette définition. D'autre part, *montrer les genoux* renvoient à la nudité. L'exhibition publique des genoux nus (dans des revues, sur l'écran ou sur scène), contredit la morale jusqu'à 1964 ou même après² et Ducharme n'hésite pas à choquer le public, en mettant sur scène des femmes libérées³. En plus, on est face à une religieuse qui montre ses

¹ « [...] de nombreuses traditions anciennes qui font du *genou* le siège principal de la force du corps... le symbole de l'autorité de l'homme et de sa puissance sociale (Lans, 6,1, 26). De là le sens des expressions : *plier le genou* = faire acte d'humilité ; *faire plier les genoux* = imposer sa volonté à quelqu'un, voire le tuer ; *s'agenouiller devant quelqu'un* = faire acte d'allégeance, adorer ; [...] » (Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombre*, Paris, Éditions Jupiter [1969], 1982, 476).

² Voici un exemple qui démontre qu'en France 1964, une femme qui monte ses genoux sur l'écran provoque un scandale : « Noële Noblecourt avait à peine vingt ans lorsqu'elle a fait ses débuts en tant que speakerine à l'ORTF. Jolie et fraîchement débarquée à Paris, la provinciale née en Algérie a présenté l'émission "Télé Dimanche" de 1961 à 1964. Malgré le succès qu'elle remportait auprès des téléspectateurs, elle a soudainement été débarquée. Officiellement à l'époque, la chaîne de télévision avait fait valoir que c'était à cause de sa tenue vestimentaire. La jupe que portait Noële Noblecourt avait laissé apparaître ses genoux, ce qui allait alors à contre-courant du puritanisme vivace qui régnait dans les médias. » (Rédaction, « Que devint Noëlle Noblecourt, la jolie speakerine virée à cause de ses genoux », *Planet*, le 2 août 2006).

³ Voir l'exemple e)

genoux devant le public. Le désir de provoquer et de rompre avec les idées puritaines guide le dramaturge dans la création des personnages féminins assez osés pour leur époque. Il n'y a aucun doute que la pièce est conçue pour revendiquer la femme libérée, en cherchant un public ouvert aux changements sociaux.

Parmi les *répétitives*, qui mettent l'emphase sur le mouvement, se trouvent les didascalies presque descriptives, voire narratives. Situées inter-répliques et mises entre parenthèses, elles apportent des détails précis sur chaque geste, décrit comme si on dépeint un tableau. Ainsi, dans INIT1, les mouvements de Sœur excitent l'idée presque fixe de pousser Inat à fumer :

Veux-tu une cigarette ? (Elle sort un paquet de cigarettes et un livret d'allumettes de sa robe. Elle allume deux cigarettes en même temps et en tend une à Inat.) Prends. Prends. (Inat ne faisant aucun geste pour prendre la cigarette. Sœur la lui fiche gentiment entre les lèvres. La cigarette tombe des lèvres d'Inat.) [...] (Sœur ramasse la cigarette et la remet entre les lèvres d'Inat, après avoir ébouffé celui-ci.)¹

L'insistance du personnage à convaincre l'autre à réagir, dans ce cas à fumer, s'exprime via la coordination entre le verbal et le gestuel. Sœur essaie de persuader Inat par la parole, mais tout autant par ses gestes. D'ailleurs, dans INIT1, le résultat de ses efforts est négatif : Inat reste indifférent à sa demande. Il va de soi, l'obstination de Sœur disparaît presque de la seconde variante, où elle ne doit pas trop insister pour que l'autre accepte de suivre ses conseils : « *Elle lui tendant* une cigarette) [...] (*Elle a ayant* allumé la cigarette) [...] Inat (Il accepte la cigarette, fume.) »². On observe l'effacement du participe présent qui cède la place au verbe au mode de l'indicatif. Ce qui est à remarquer, c'est que la répercussion de l'action n'a pas le même effet comique que de la première version due au manque de

¹ f° 33 (6), II, INIT1

² f° 29 (5), II, INIT2

répétitions. Le fait qu'Inat accepte de fumer se produit trop soudainement sans beaucoup d'insistance de la part de Sœur, et s'avère presque logique. Or, l'effet de l'attente de la réaction du destinataire est anéanti par la rapidité de l'exécution des gestes. Ce qui se perd dans la diminution des informations est cette espèce de description picturale qui donne l'impression que l'action est bien méditée avant d'être exécutée. En revanche, l'immédiateté de l'action, dans INIT2, apporte de la dynamique qui présente les gestes comme une série d'actions menant vers le résultat final — Inat accepte de fumer.

Comme on a constaté, les didascalies *répétitives* affectent la dynamique et le rythme du discours, en rendant les actions de certains personnages soit plus humanisées, soit plus automatiques, voire inconscientes. La constante apparition d'un même élément dévoile également l'idée de trouver des leitmotifs qui apportent la sensation d'unité entre les scènes. Tel qu'un refrain que le spectateur reconnaîtrait, le leitmotiv revient encore et encore, en apportant un rythme à l'action. La répétition des gestes donne lieu à une sorte de chorégraphie scénique rappelant les mesures musicales qui évaluent les mouvements sur scène. Cependant, une chorégraphie très précise ne laisse pas beaucoup de liberté aux praticiens dans l'exécution de cette « danse » de gestes. Cette contrainte, qui lie le metteur en scène et les comédiens au texte, a probablement conduit le dramaturge à alléger la concrétisation des gestes répétitifs dans la 2^e version. Bien que moins présentes dans INIT2, les didascalies *répétitives* confèrent, dans les deux dactylogrammes, une espèce de dynamisme à l'action, notamment à travers la mention des objets ou des gestes qui reviennent ponctuellement pour unir les personnages. Le dramaturge réussit à construire un spectacle complexe dont les leitmotifs accentuent son intégralité du début à la fin.

1.1.3 *D'emplacement et techniques*

Les didascalies, que nous allons nommer *d'emplacement*, indiquent l'endroit où l'action se déroule. À plusieurs reprises, elles joignent les *explicatives*, par exemple « Ines (debout derrière la chaise de Sœur, les mains sur les épaules de celle-ci) »¹. Bien que quasiment absentes, elles informent des enjeux qui se produisent entre le personnage et le décor : « Ines (sur le coffre-fort) »² ou « Inat [...] (Disparaissant derrière les draps) »³. Dans les deux cas, la prise de parole dépend de l'emplacement du personnage qui se trouve soit sur le plateau, soit en coulisses. D'où l'importance du décor⁴, dans ce cas les draps, qui souligne le besoin de trouver l'équilibre entre la dynamique des paroles et l'endroit d'où elles proviennent. Cet enjeu sonore apporte de la vivacité à l'action et prépare, dans ce cas, le spectateur, au changement : l'Infirmière et Madame vont bientôt quitter la scène et l'acte sera terminé. Il faut remarquer que cette didascalie est maintenue presque identique dans les deux versions, à l'exception d'une légère modification : « les draps » deviennent « la coulisse » dans INIT2. En réalité, on observe ces corrections dès la première variante où « (*Des coulisses*) » remplace « ~~eôté des draps~~ » ou « ~~de l'autre côté des draps~~ »⁵. Il est question des corrections manuscrites, placées au-dessus du texte. On constate que ces descriptions *explicatives* cèdent la place à des indices concis, en renvoyant aux termes scéniques pensés exclusivement à l'efficacité du message transmis. Ainsi, « de la coulisse » devient la formule préférée par le dramaturge, en vue d'apporter d'homogénéité à cette indication tout au long du texte. On constate qu'il cherche à rendre son texte plus

¹ f° 38 (9), II, INIT1

² f° 24 [1], II, INIT1

³ f° 5 [4], I, INIT1

⁴ L'infirmière (de l'autre côté des draps) (f° 23 [16], I, INIT1) ; L'infirmière (~~de~~ De la coulisse) (f° 20 [~~16~~] [15], I, INIT2)

⁵ f° 8 [6], I, INIT1

dramatique où les didascalies sont concrètes : il essaie de créer une chose pour le théâtre, en suivant des formules qu'il établit pour que le texte soit plus homogène et moins chargé d'explications narratives. Or, se pose la question du destinataire réel de ce type d'indications *d'emplacement* : s'adresse-t-il aux comédiens ou aux techniciens ? Dans ce cas, on peut également interroger le type de didascalie : *d'emplacement* ou *techniques* ? Rappelons que les *techniques* concernent le dispositif scénique et *d'emplacement* signalent l'endroit où se situe le personnage ou l'action. Il va de soi que ce type d'indications scéniques peut envisager un destinataire double : comédien et technicien, car l'exécution du message dépend des deux. Nous préférons donc définir ces didascalies comme *techniques d'emplacement*, pour souligner l'importance de l'adresse du message. D'emblée, le destinataire joue un rôle essentiel dans les didascalies de Ducharme et, celles-ci, impliquent les praticiens et les techniciens, marquant le lien étroit d'un travail collaboratif, celui de la mise en scène. Et le dramaturge en tient compte tout au long de la réécriture de la 2^e version.

Parmi les didascalies exclusivement *techniques*, on trouve notamment celles concernant la musique sur scène. Bien évidemment, certaines de ces références musicales ne se rencontrent que dans la variante INIT1, comme la chanson populaire, « (~~Air~~ *Refrain* connu par tous les Canadiens) », qui cherche un effet de reconnaissance du public canadien¹. À part la musique, les didascalies techniques font aussi référence à un autre élément essentiel : le silence. Peu nombreuses, ces indications situées après-répliques accompagnent à maintes reprises les gestes de Sœur : « Sœur : — [...] (Après silence) [...]

¹ f° 41 (11), II, INIT1

(Silence. Brandissant l'autre soulier) » ; « Sœur (après silence) »¹. Elles sont remplacées, dans INIT2, par des didascalies *explicatives*, « Sœur : — [...] (Elle brandit un soulier.) »², ou sont simplement supprimées du texte. La pause se dévoile importante pour la longue tirade de Sœur, « (Se reprenant après réflexions) »³, même dans INIT2 où les didascalies sont simplifiées, « (après réflexions) »⁴. Apportant du rythme nécessaire à l'action et de l'équilibre entre les gestes, les paroles frénétiques d'insistance et le moment de prendre l'haleine, ces didascalies informent aussi sur le caractère dubitatif ou pensif du personnage. Ce type d'indices accompagnent également certaines répliques d'Ines et d'Inat⁵, même s'ils n'apportent que des informations supplémentaires et qui sont toujours omises d'INIT2. Un repos nécessaire, afin que les paroles ne noient pas l'action par des surcharges gestuelles, s'avère essentiel pour le texte dramatique. En y occupant une place importante, « elles structurent, tonifient et animent l'énonciation de l'acteur et de la mise en scène »⁶, en servant à augmenter la tension. Ducharme, pourtant, ne suit pas religieusement toutes ces règles, car il ne parsème pas son texte avec ces indications suggérant la pause. Elles apportent à son texte des informations complémentaires sur le caractère du personnage, dans ce cas sur Sœur. En ce qui concerne les pauses d'Ines et d'Inat, elles entrent dans la définition générale : élément nécessaire pour l'équilibre rythmique de la parole sur scène.

¹ f° 31 (3), II, INIT1 ; f° 39 (9), II, INIT1

² f° 28 (3), II, INIT2

³ f° 26 (2), II, INIT1

⁴ Sœur [...] (Après réflexions) (f° 24 (2), II, INIT2)

⁵ Ines (après réflexion) : — [...] (f° 39 (9), II, INIT1)

Inat (après silence) : — [...] (f° 33, 34 (6), II, INIT1)

⁶ P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, p. 326.

1.1.4 Didascalie *ducharmienne*

Après avoir analysé les didascalies *techniques* et *d'emplacement*, on constate que Ducharme se sert de tout type d'indication scénique dont le destinataire demeure imprécis. C'est le cas des didascalies, que nous faisons figurer parmi les *techniques*, mais que nous désignerons par le terme *phatique*. Elles seront étudiées selon deux types de destinataire que l'on peut détecter, ainsi que le rapport qui s'établit entre lui et l'objet traité. Notre classification se met en avant comme suit : d'un côté, les didascalies qui s'adressent aux comédiens ou au metteur en scène, se rapportant exclusivement au personnage (à son état mental et physique), à ses actions ou à sa parole adressée aux autres ; de l'autre côté, les didascalies destinées presque exclusivement aux comédiens qui, pour autant, ne concernent pas directement l'interaction entre les personnages, mais apportent des suggestions d'interprétation de la parole.

Commençons alors par la didascalie adressée au comédien, se rapportant au personnage. On peut dire qu'elle informe sur les effets produits par les répliques ; elle est située d'ordinaire après elles : « (Aucune réaction obtenue) »¹. Dans INIT2, ces indications *phatiques* sont réduites, « (Aucune réaction ~~obtenue~~.) »² et l'omission du participe passé « ~~obtenue~~ », barré à main, démontre la recherche de la concision. À la recherche d'un texte moins détaillé, Ducharme modifie les didascalies *phatiques* d'INIT1, « (Évidemment, les boîte[s] de conserve ont quitté son veston [turque]) »³, qui se transforment, dans INIT2, en didascalies *explicatives* : « (~~Il entre, boîtes en mains. Il regarde sous le matelas, s'assied dessus~~) »⁴. Encore plus, résultat d'une deuxième correction, elles sont complètement

¹ f° 8 [6], I, INIT1

² f° 8 [5], I, INIT2

³ f° 13 [10], I, INIT1

⁴ f° 12 [~~10~~] [9], I, INIT2

supprimées. Dans INIT1, ces didascalies marquent le manque de boîtes. Dans INIT2, la suggestion est contraire : le personnage a les boîtes en mains. Finalement, dans la deuxième variante, le dramaturge décide d'enlever toutes ces didascalies, en favorisant la réduction de mots explicatifs et laissant place à l'interprétation du destinataire (metteur en scène et comédien).

Quant aux didascalies *phatiques*, destinées au metteur en scène, comédiens ou techniciens, elles concernent la prise de parole. Ce type de didascalies s'avère caractéristique en quelque sorte de la présente pièce. Je me propose d'appeler ces indications scéniques, causant souvent la surprise chez le destinataire, didascalies *ducharmiennes*. Ainsi, la stupéfaction saisirait l'allocutaire dès que Madame agirait en « (Prenant la voix de saint Pierre) »¹. On peut estimer que ces indications sont sûrement adressées à l'exécutrice du rôle, la comédienne, mais qui surprendraient également le lecteur éventuel. Rappelons, pourtant, que le texte d'INIT2 est pensé en vue d'une mise en scène. On entrevoit le subtil clin d'œil du dramaturge vers l'absurde, en proposant l'imitation de la voix de saint Pierre — tout droit sorti du Nouveau Testament — comme s'il s'agissait d'une vedette de cinéma ou d'une quelconque comédie musicale dont tout le monde reconnaîtrait la voix. Cette indication est d'autant plus étonnante qu'elle n'est connue que du dramaturge et de la comédienne — une complicité indirecte entre les deux dont le but vise l'effet comique de l'imprévu chez le spectateur, si la comédienne parvient à imiter une voix plutôt grave et inappropriée de son personnage. Se voulant intime, ce type de didascalie se voit unidirectionnel, la comédienne doit faire de son mieux, afin d'adapter

¹ (Prenant la voix de saint Pierre) : — Mon garçon, si Notre-Seigneur-Jésus-Christ t'a envoyé sur la terre munie de deux poumons, c'était pour que tu en fasses usages. (f° 47 (9), III, INIT2)

la sorte de voix suggérée. En même temps, cette indication donne la libre voie à l'interprétation précisément à cause de l'imprécision contradictoire à la suggestion du personnage biblique. On peut constater que ces informations concrètes ouvrent, au lieu de refermer, un éventail de possibilités d'interprétation à l'exécutant. D'ailleurs, le dramaturge confie totalement ses personnages aux comédiens. Un autre exemple, presque identique, suggère à nouveau l'imitation d'une voix : Ines doit interpréter ses répliques « à la Marie-Chantale » : « Ines [...] (Elle prend une voix Marie-Chantale.) La joie que “je” trouve en “moi-même” pour donner à moi-même fait plus que “me” suffire. [...] (D'une voix d'enfant, chantant) »¹. Notons que « à la Marie-Chantale » fait certainement référence au personnage fictif Marie-Chantal, mis en scène pour la première fois par le danseur et écrivain Jacques Chazot en 1956 dans *Les carnets de Marie-Chantal*². Ce personnage incarne l'image d'une *snob* « devenu pour le grand public, synonyme d'élégant »³. Mais pourquoi Ducharme évoque-t-il ce personnage comme référence d'imitation de voix dont Ines doit s'occuper ? La comédienne, reconnaîtrait-elle ce personnage pour l'imiter, ou le public ? Il est clair que le dramaturge a considéré cette référence pour mettre en scène un

¹ f° 7-8 (5), I, INIT2

² Michel Perrin, *Dictionnaire de la conversation II, Le Crapouillot*, Paris, 1956, p. 16 dans Marie-Anne Paveau, « Quand Marie-Chantal dit merde : sentiment linguistique et normes perceptives dans la haute société. », *Sentiment linguistique et discours spontanés sur le lexique*, Université Paul Verlaine Metz, 2009, p. 6.

³ « Marie-Chantal — Suivant un article paru il y a deux ans dans *Horizons de France* — “est le prototype de la femme du monde snob qui habite un appartement de douze pièces avenue Foch, passe ses week-ends à Dove et ses vacances à Saint-Trop, roule dans une jag (la sienne) ou dans une cad (celle de Peere), est mariée avec Gérard et a pour meilleure amie l'ineffable Gladys”. Marie-Chantal est morte tuée par *Le Journal du dimanche* et les chansonniers. Son accent est entré dans le répertoire des cabarets en tournées de province, comme le “j'avions” des comiques normands. Elle était née entre la Comédie française et le Ritz quand l'esprit Rive Droite l'a emporté il y a bientôt dix ans sur Saint-Germain-des-Prés. Jacques Chazot lui a donné la parole, et François Mauriac a encouragé ses premiers pas, très brefs, sur la scène. Succédant aux histoires de fous les histoires de Marie-Chantal sont des histoires de folles. Elle est issue d'un capitalisme inconscient, le gaspillage est, bien plus que le snobisme, le défaut de Marie-Chantal. Comme Monsieur Prudhomme représentait une pompeuse bourgeoisie, c'est à elle que le mot *snob* doit d'être devenu pour le grand public, synonyme d'élégant. » (Jullian 1992, entrée « Marie-Chantal » dans Paveau, *Op. cit.*, p. 5).

personnage qui prétend maîtriser la langue, mais qui ne fait que créer une maladresse linguistique. Le discours de Marie-Chantal, comme le souligne Marie-Anne Paveau, repose sur les aspects suivants :

- des traits phonétiques, en particulier la fameuse aperturage de certaines voyelles, l’articulation « dentale » [...] et la propension à ne pas articuler les certaines syllabes, surtout les finales ;
- une attention très forte à la correction du langage pratiquée avec insistance (fréquentation des lieux communs puristes comme l’emploi de l’indicatif suivant *après que* ou celui de l’imparfait du subjonctif avec un optatif) ;
- quelque chose, dans le contenu du discours, de l’ordre de l’inanité mondaine : Marie-Chantal parle, au sens propre, pour ne rien dire, c’est une championne de la conversation mondaine [...]
- une certaine directéité dans la parole, qui peut aller de l’humour vachard à la brutalité verbale [...]¹

Cette didascalie s’avère fort importante, car elle montre la volonté de Ducharme de faire rire d’abord la comédienne, qui doit confronter ces suggestions vocales, et ensuite le spectateur, si la comédienne parvient à bien exécuter sa tâche et à reproduire l’effet comique escompté. L’implication du dramaturge est précisément mise en évidence par les indications, qui ne visent pas tant une exécution spécifique, mais indiquent aux praticiens que l’interprétation du rôle n’est qu’un jeu et qu’il faut être au fait de s’en amuser. Et savoir le réaliser, c’est savoir le transmettre au public. Après quelques répliques, Ines doit adopter une voix d’enfant, en créant un autre jeu sonore et rythmique. Il est crucial de souligner que ces indications ne font partie que de la deuxième variante, pas du tout présentes dans la première. On peut remarquer que Ducharme est toujours à la recherche d’une approche maximale d’abord aux comédiens et à travers eux au public, au fur et à mesure la réécriture du texte avance.

¹ *Ibid.*, p. 6-7.

Parmi ces didascalies *ducharmiennes*, on en trouve constituées d'un seul mot ou d'un fragment de la phrase. C'est un phénomène plutôt rare, comme le souligne Thierry Gallèpe : «[...] une didascalie peut se porter seulement sur un mot de la réplique subséquente (même si ce phénomène est rare) : Borgia. — *Insiste sur le “ça”*. Oui, ça ! — Et ne prends pas cet air modeste (...)»¹, adressé exclusivement au comédien. Les didascalies doivent diriger la prononciation spécifique ou l'emphase poursuivie, en se servant d'un mot concret. Par exemple, le dramaturge suggère une prononciation spécifique pour Sœur : «(Le “ah” de Sœur est un “aaA?”)»². L'indication d'appuyer l'interjection suggère non seulement une réflexion sur la sonorité, mais aussi sur l'emphase que la comédienne doit apporter à cette réplique qui se répète. Or, cela devient l'un des traits caractéristiques de Sœur tout au long de la pièce. Sa sensibilité, son incrédulité et même sa naïveté face à certaines situations vont s'exprimer toujours à travers cet « ah » prolongé. De plus, le dramaturge a marqué l'intensité de la prononciation, en soulignant le passage des minuscules au moyen de la majuscule « aaA? » — on doit s'imaginer un crescendo. Ce type de didascalies, concernant la prononciation, ne se voit pas exclusif de ce texte dramatique de Ducharme. Il débute le texte du *Cid maghané*³ par une liste didascalique où il indique : « Éclaircissements très utiles [...] Prononciation : 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. » Il va de soi qu'il recherche les moindres détails qui doivent illustrer ce qu'il a en tête pour que les praticiens l'exécutent sur scène. En même temps, il le communique sur un ton comique qui révèle la confiance

¹ Gallèpe, *Didascalies [...]*, p. 164.

² Sœur (relevant la tête, souriante) : — Ah ? (Le « ah » de Sœur est un « aaA? ») (f° 14 [10], I, INIT1)

³ Fonds R. Ducharme, *Le Cid maghané*, BAC.

qu'il accorde aux comédiens et au metteur en scène. En outre la recherche d'une collaboration étroite et amicale avec les praticiens, avec lesquels Ducharme communique par le biais des didascalies, les précisions de prononciation apportent de la musicalité et de l'oralité à la mise en scène. En sorte que, la didascalie dans INIT1 s'avère une indication tout à fait pertinente, musicale et rythmique, qui cherche également la communication avec la comédienne qui va interpréter le personnage de Sœur. Et l'effet sonore aboutira au point culminant sur scène, une fois la réplique prononcée par la comédienne. Précisons que cette indication précieuse pour nous est omise dans INIT2¹. Cela nous amène à penser que Ducharme donne plus de liberté à la comédienne, en éliminant ces indications, même s'il semble alors que la communication entre lui et la comédienne ne sera plus explicite. Notamment, un autre exemple d'indication, mettant l'accent sur la prononciation dans INIT1, est supprimé dans INIT2 : « Inat [...] - Trus trus, trus trus?... (Prononcé comme des "intrus".) »². Exclusivement adressée au comédien, cette didascalie ducharmienne exige une prononciation précise, en jouant avec la sonorité et la sensibilité du comédien. Par ailleurs, on découvre un travail sur la plasticité du langage, traité comme un objet à façonner selon l'usager, en l'occurrence le comédien. L'effet de ce jeu sonore aboutira sans doute vers l'allocutaire secondaire — le spectateur. L'exemple suivant réaffirme la considération du public comme destinataire final, dont la réaction s'avère primordiale : « Pierre (après quelques secondes, si *quelqu'un* un spectateur tousse) [...] Pierre (après cela, si les spectateurs rient) »³. En mentionnant directement le spectateur, Ducharme approche la pièce au maximum à son public, en imaginant sa réaction et en la tenant en considération

¹ Sœur (même jeu) : — Ah ? (f° 13 [9], I, INIT2)

² f° 55 (5), III, INIT1

³ f° 54 (4), III, INIT1

pour la suite de l'action. Dans la tentative de briser le quatrième mur entre scène et public, le dramaturge invite le spectateur à devenir l'un des actants principaux. Notons alors que Ducharme se rapproche non seulement des praticiens et du metteur en scène à travers les didascalies, mais aussi du public à qui le spectacle doit faire rire.

Parmi ces didascalies *phatiques* ou *ducharmiennes*, se trouvent également celles dont le destinataire n'est pas explicite, à savoir des didascalies très précises, concernant la graphie du nom du personnage. J'entends par là les précisions apportées sur le nom de Madame. Il n'est pas pour autant question de la prononciation, mais d'une remarque linguistique : « (“eussiez” écrit comme “avoir” à la deuxième personne du pluriel du plus-que-parfait du subjonctif) »¹. L'esprit rigoureux du dramaturge se révèle à travers la quête de la complexité du langage. La précision sur cette remarque persiste dans INIT2, même si elle est réduite, « “eussiez” comme “avoir” au subjonctif »². Toujours à la recherche d'une théâtralité plus dynamique et moins insistante sur les détails, Ducharme omet toute information qui ne se rapporte pas à la mise en scène. Une autre didascalie de ce type en témoigne, « Inat (réplique très importante) »³. Pourtant, cette didascalie, de même que toute la scène, disparaît d'INIT2. Et on peut se demander ce que cela apporterait à la mise en scène. En réalité, presque rien, à l'exception de mettre l'accent sur la pertinence des répliques qui suivent, à savoir leur rapport à la diégèse et à la dynamique de la parole — une « réplique très importante ». Tous ces indices sont considérés comme fortuits pour la réécriture, telle que le démontre la deuxième variante.

¹ f° 2 [1], I, INIT1

² f° 2 [1], I, INIT2

³ f° 37 [8], I, INIT1

Ce qu'on a pu remarquer dans l'analyse de la didascalie *phatique et ducharmienne* est le fait qu'elle sert à rendre visibles les idées du dramaturge, pertinentes pour la mise en scène dans le moindre détail : la prononciation cherchant la réaction du public. En outre, ce type de didascalie doit être compris comme une sorte de commentaire que le dramaturge adresse aux comédiens, initiant une conversation illusoire. La volonté de Ducharme de faire partie du spectacle *Ines Pérée et Inat Tendu* se manifeste dans ses « commentaires », qui rappellent davantage la voix d'un narrateur omniprésent qu'une indication scénique. Dans sa quête d'un texte plus dramatique, l'auteur décide de nous priver de ces didascalies *phatiques* lorsqu'il réécrit la deuxième version. D'emblée, on peut se demander si la première version ne représente pas une sorte d'ébauche dans laquelle Ducharme conçoit ses personnages, les imagine, leur donne vie, les étudie dans le détail. Or, créant la deuxième variante, il semble qu'il se demande comment transmettre ces informations au destinataire, soit le public, soit le comédien, à la quête de provoquer l'effet comique dans chacune des scènes.

On a constaté que dans les deux premières versions, les didascalies jouent un rôle essentiel dans la conception de la mise en scène imaginée par Ducharme. Il propose toute une série d'indications scéniques qui suggère sa présence dans la création du spectacle. Il invite les praticiens à entrer dans un monde des enjeux langagiers, sonores et rythmiques destinés à créer un effet comique sur le public. La grande variété et la combinaison des types de didascalies ont montré qu'il n'est pas facile d'intégrer le texte didascalique de Ducharme dans une classification établie pour tout texte dramatique. Cela m'a conduit à chercher une façon de les catégoriser selon leur fonction, leur destinataire et leur place pour

découvrir ce qui a poussé le dramaturge à créer chacune d'entre elles, puis à les modifier ou à les éliminer au cours de la réécriture. Et l'objectif principal des modifications vise à préparer le texte à la mise en scène. INIT2 se veut une variante conçue exclusivement pour les praticiens, avec lesquels Ducharme entre dans un jeu intime, leur offrant la possibilité de s'amuser avec l'interprétation du texte, et les invitant à faire rire le public. On a observé des changements spécifiques dans la révision de la seconde variante : il préfère l'utilisation du présent scénique au gérondif, offrant ainsi une sorte de description picturale de l'action ou des gestes des personnages. Il semble faire confiance au metteur en scène, en lui proposant des descriptions plus concrètes, tout en lui laissant la liberté de les exécuter à sa guise sur le plateau. Les jeux de sonorité et l'exploration de la plasticité de la langue font partie d'INIT1, mais s'atténuent ou disparaissent dans INIT2. Cela est dû à la quête d'un texte plus théâtralisé, plus dynamique et plus ouvert à l'interprétation sur le plateau. Les gestes répétitifs et les leitmotifs occupent moins de place dans la 2^e version, ce qui révèle la recherche d'un style plus dramatique et moins narratif, bien que l'objectif reste le même dans les deux dactylogrammes : rechercher l'effet comique sur le spectateur. Nous pouvons conclure que Ducharme entre dans le rôle de metteur en scène et de scénographe, imaginant et décrivant, dans les didascalies, tout ce qui est nécessaire pour une mise en scène pour laquelle le texte doit être adapté, comme le prouve la réécriture d'INIT2. Or, le texte de la seconde version, étant moins descriptif, devient un texte dans lequel la présence du dramaturge s'estompe progressivement.

CHAPITRE 2. LE RÔLE DES AUTRES VARIANTES

2.1 Le magazine *Châtelaine* : une époque changeante

Si l'analyse du texte et du paratexte des deux premières versions d'*Ines Pérée et Inat Tendu* nous a servi à saisir le caractère éphémère et changeant de la pièce, il convient de poursuivre l'étude du reste des versions dont nous disposons : INITC, INITL et INITB. Avant d'entamer cette analyse, il faut situer chronologiquement la version publiée dans *Châtelaine* (INITC), et l'ambiance dans laquelle elle voit le jour. La parution de magazines marquant le changement social jouera un rôle important pour les artistes québécois, tout comme pour la publication d'un extrait de la pièce de Ducharme. Deux revues presque opposées, *Mainmise* et *Châtelaine*, seront étudiées plus en détail, pour tenter de comprendre ce qui a pu motiver le choix du dramaturge de publier pour la première fois une partie de son texte dans l'une d'entre elles.

Les années 1960 et 1970 sont marquées par de nombreux changements sociaux, nous en avons touché un mot dans les chapitres précédents : la contre-culture s'impose idéologiquement parmi les jeunes. C'est en 1968 que l'on entend pour la première fois l'usage de ce terme par l'historien Theodore Roszak¹ qui met en relation la contre-culture avec les changements sociaux qui bouleversent la société américaine, mais qui touche également la société québécoise. Or, les représentants de ce mouvement idéologique sont définis comme la génération de *baby boomers*². Les jeunes cherchent à exprimer

¹ « C'est justement cet esprit de conviction collective et ce désir de création d'un réseau d'information parallèle qui permet de saisir la contre-culture (québécoise) comme discours politique, comme idéologie. À l'origine du terme, l'historien américain Theodore Roszak explique dès 1968 l'origine de la contre-culture par « l'effervescence contestataire, à la fois sociale, politique et culturelle, d'une partie de la jeunesse américaine des années 1960. [...] La révolte des "enfants de la technocratie" contre une société du contrôle rationnel qui, toujours plus étendu, "orchestre tout le contexte humain"... ». (Olivier Penot-Lacassagne, « Qu'est-ce qu'une contre-culture », dans Bourseiller et Penot-Lacassagne, cité dans Larose et Rondeau, *La contre-culture au Québec*, p. 168).

² « La contreculture profite de l'arrivée à l'âge adulte dans les années 1960 de la génération la plus nombreuse dans l'histoire du Québec, celles des *baby boomers* : en 1971, près d'un cinquième de la population est âgée

différemment leurs besoins, visions et compréhensions du monde à la quête de nouvelles valeurs. Encore connus sous le nom d'*enfants-fleurs* ou de *hippies*, ils désirent construire une société plus libre, fondée sur le plaisir d'une vie partagée :

Le mouvement de la contre-culture, contrairement à ce que plusieurs tentent d'en faire, n'est pas un mouvement littéraire : c'est bien plus qu'un mouvement de révolte active contre toutes les mesquineries, les fanatismes, les mensonges, les fascismes des pouvoirs établis, qu'ils soient d'ordre politique, religieux, ou de savoir sacralisé. C'est une révolte de l'esprit et du corps, liés ensemble dans le jour d'une nouvelle connaissance de tout temps interdite, le libre usage de sa vie, de sa pensée.¹

Ils s'opposent à toute forme d'attachement aux idéologies traditionnelles et religieuses : « La jeunesse se révolte contre les quatre "P" (les pères, les prêtres, les professeurs et les patrons), figures déjà fragilisées lors de la Révolution tranquille. »² Précisément quelques années avant la naissance du terme « contre-culture », on observe au Québec l'éveil du soulèvement rebelle : « Le mouvement contre-culturel survenait alors que la société vivait déjà une mutation profonde et accélérée qu'on a nommée la Révolution tranquille et dont la période la plus intense s'étend de 1960 à 1966. »³ Ce mouvement non conformiste se dévoile ainsi dans une suite logique de la quête d'une vie plus dégagée dans un Québec libre. Et quelle est la meilleure manière de refléter les besoins des jeunes, sinon à travers la presse ? Les journaux québécois essaient de refléter les mouvements sociaux demeurant, pourtant, restreints quant aux nécessités urgentes des jeunes⁴. La nouvelle conception des

entre 15 et 24 ans, et 57 % des Québécois ont moins de 30 ans. » (Jean-Philippe Warren, et Andrée Fortin, *Pratiques et discours de la contreculture au Québec*, p. 38).

¹ Extrait de *Rencontre internationale de la contre-culture présentée par L'Atelier d'expression multidisciplinaire (ATEM) en collaboration avec la Bibliothèque nationale, Montréal*, Bibliothèque nationale du Québec, 1975, p. 2 (cité dans Larose et Rondeau, *Op. cit.*, p. 13).

² Warren et Fortin, *Op. cit.*, p. 43.

³ *Op. cit.*, p. 293.

⁴ « Au début des années 1969, les Québécois ont le choix entre trois quotidiens nationaux francophones afin de s'informer. Cependant, cette offre ne répond pas aux besoins d'une information alternative, qui n'existe pas à grande échelle. En octobre 1969, le premier numéro de *Québec-Presse* paraît en kiosque. » (*Ibid.*, p. 344).

mœurs, de la sexualité ou de la drogue n'est pas envisagée du point de vue des hippies non conformistes. Ils revendiquent une place médiatique, désireux d'être écoutés. C'est en 1970 que la revue *Mainmise* va naître sous la direction de Georges Khal et de Jean Basile¹. Un magazine dirigé exclusivement par des gens intéressés par la mode de vie hippy, il reflète le mieux leur propos². Le magazine, qui semble très critique par rapport à la société traditionnelle, à la famille ou à la religion, cherche à donner voix à la nouveauté. Des sujets tels l'homosexualité³, l'amour libre ou encore l'usage des drogues psychédéliques occupent les pages du journal revendicateur. En réclamant aux cris l'avènement de leurs idées utopiques, tel que la disparition des classes sociales, voire de l'État, *Mainmise* devient la première revue à accuser publiquement la presse :

On entrevoit même la disparition de l'État, sans le passage par un renversement de la société bourgeoise. « Nous ne nous demandons même plus si le prolétariat va prendre le pouvoir dans les mains de la bourgeoisie ; ce que nous voulons, c'est la disparition et la dissolution complète de l'État, des classes.⁴

Les journalistes contestataires attaquent l'information transmise dans les grands journaux, tels que *Le Devoir* ou *La Presse* : « Ils accusent *Le Devoir*, *La Presse* ou *Montréal-Matin* de distiller une information abêtissante. “Et que dire de nos revues ? Qu'elles soient à l'eau de rose comme *Châtelaine*, niaises comme *Actualité*, [...]”⁵. D'ailleurs, il convient de revenir dix ans en arrière, en 1960, quand le magazine *Châtelaine* publie son premier numéro. Dans un tourbillon de mouvements sociaux — il faut rappeler que c'est l'époque

¹ « En janvier 1970, ils [Georges Khal et Jean Basile] projettent d'écrire ensemble un livre sur la marijuana, une idée qui débouche finalement sur l'idée de lancer une revue. » (*Op. cit.*, p. 97).

² « Qu'est-ce que *Mainmise* ? Il s'agit d'une commune de production dont les divers membres ont exercé des professions diverses, certaines comme journalistes professionnels, et se sont réunis avec l'objectif de produire un instrument alternatif d'information sur le “mouvement”. » (Jules Duchastel, « Culture et contre-culture : idéologie et contre-idéologie », p. 181).

³ « Les historiens du mouvement gai au Québec s'entendent pour souligner le rôle clé joué par le magazine *Mainmise* dans la constitution du FLH. » (Larose et Rondeau, *La contre-culture au Québec*, p. 461).

⁴ *Op. cit.*, p. 188.

⁵ Warren et Fortin, *Pratiques et discours de la contreculture au Québec*, p. 77.

de la Révolution tranquille —, ce magazine féminin prend son envol. En acquérant *La revue moderne* en 1960¹, *Châtelaine* gagne un nouveau public. La directrice, Fernande Saint-Martin et son équipe de journalistes² essaient de refléter les besoins de la femme québécoise, en proposant des rubriques exclusivement féminines³. Cherchant à revendiquer l'indispensable pour la directrice, l'appel aux droits des femmes, le magazine aborde des sujets telles la contraception, l'éducation et la condition féminine. Pourtant, il y a une section, « Le courrier de Jovette », qui semble contredire toutes ces préoccupations en vue de l'avancement de la femme moderne. Nous voici devant une courriériste⁴ qui conseille les lectrices, à propos de leur vie sentimentale, en exposant clairement une vision conservatrice. Tout en appuyant la prédominance de l'homme dans les relations, cette rubrique se veut discordante par rapport aux intentions féministes de Fernande Saint-Martin. De plus, des sujets tels que l'avortement ou le viol ne sont jamais traités dans cette section⁵. Néanmoins, au fil des ans, les sujets féminins⁶ continuent d'intéresser le magazine et son public, en publiant des récits et des extraits d'œuvres littéraires. Des voix féministes se font entendre : un entretien avec Simone de Beauvoir encourage les femmes à s'émanciper et à trouver leur place dans le monde du travail. Malgré ce type d'appel à

¹ « En octobre 1960, paraît *Châtelaine*, nouveau magazine qui se porte acquérir de *La revue moderne* et de ses 100 000 abonnements, surtout ruraux [...] » (Marie-José Des Rivières, *Châtelaine et la littérature (1960-1975)*, Montréal, L'Hexagone, 1992, p. 23).

² « Gertrude Le Moyne, Michelle Lasnier, Suzanne de Padova » (*Ibid.*, p. 44).

³ « Faut-il s'étonner ? Le courrier du cœur est la rubrique la plus appréciée de *Châtelaine* [...] » (*Ibid.*, p. 63).

⁴ *Ibid.*, p. 133

⁵ « Quant aux sujets brûlants que sont l'avortement, le viol ou les femmes battues, ils sont curieusement absents. La censure de la courriériste aurait-elle joué, en rejetant ces lettres ? Ou est-ce la peur des femmes correspondantes qui expliquent ces silences ? Est-ce aussi leur pressentiment des réponses conservatrices de Jovette ? » (*Ibid.*, p. 142)

⁶ « La planification des naissances sur la seconde grande lutte menée par la revue. Dans un article controversé d'Alice Parizeau, le magazine encourage les Québécoises à discuter de contraception. Enfin, à partir de 1963, *Châtelaine* s'intéresse de près à la réforme du Code civil, à la révision des régimes matrimoniaux et à l'enquête royale sur la situation de la femme, en présentant un mémoire commun des lectrices et en publiant de nombreux articles sur le sujet. » (*Ibid.*, p. 47).

l'émancipation des femmes, on constate que les récits prédominants mettent en avant des personnages mariés et reines du foyer¹. Dès lors, attardons-nous un peu plus sur la section littéraire. Centrée sur la promotion des auteurs québécois², la revue suscite diverses opinions parmi ses lectrices. Les sujets universels, tels que l'amour, l'infidélité, la famille ou la guerre y prédominent. À la recherche de nouvelles voix littéraires, « Nous faisons la chasse aux bons auteurs. »³, la revue donne la voix à des auteurs tels que : Anne Hébert, Gabrielle Roy, Marcel Dubé ou Marie-Claire Blais⁴. Or, le public du magazine se montre de goût divers : la grande majorité préfère la littérature « populaire » en face d'œuvres de Marie-Claire Blais ou de Réjean Ducharme :

Les préférences des lectrices vers de nouvelles semblent davantage vers une littérature « populaire » que dite « savante ». Comment expliquer autrement le fait que la nouvelle intitulée « Sortie clandestine », de facture moyenne, que signe le journaliste et scripteur radiophonique Georges Guy, ait pu plaire à 49 % des lectrices, alors qu'un extrait inédit de *David Sterne* de Marie-Claire Blais n'a été lu, dans la même livraison de septembre 1967, que par 38 % du même groupe de lectrices ? De la même manière, une première publication de la pièce *Inés Pérée et Inat Tendu sur la terre* de Réjean Ducharme (mars 1968) n'a été prise que par 30 % des personnes interrogées, à un moment où les romans de Ducharme étaient pourtant déjà en vogue.⁵

Et comme Micheline Lachance le souligne, Ducharme est mis en avant dans la revue : « C'est ainsi qu'en 1968, *Châtelaine* publiait une bombe. Une entrevue intitulée "J'ai

¹ « L'occupation de ces personnages féminins est utile pour caractériser la situation de la femme dans les récits. Simone de Beauvoir, qu'on a d'ailleurs interviewée à *Châtelaine*, a dit que "c'est le travail qui peut seul garantir à la femme la liberté concrète" (avril 1964). Même si ces nouvelles ont été écrites au temps des grandes luttes ouvrières et étudiantes, alors qu'au Québec près de 50 % des femmes mariées étaient sur le marché au travail en 1971, et que le féminisme remettait en question la condition de vie de la ménagère, les personnages féminins mariés des récits de *Châtelaine* ne travaillent pas à l'extérieur ; [...] » (*Ibid.*, p. 245).

² *Ibid.*, p. 211

³ « [Gertrude Le Moyne, interviewée par Rivières, févr. 1980] Gertrude Le Moyne était à l'époque lectrice consultante à *Châtelaine* et responsable, avec la directrice Fernande Saint-Martin, de la section « Nouvelles ». », *Ibid.*, p. 15, 87.

⁴ *Ibid.*, p. 87

⁵ *Ibid.*, p. 64

rencontré Réjean Ducharme” accompagnait un extrait inédit de sa pièce *Ines Pérée et Inat Tendu sur la terre.* »¹ Présenté comme « un jeune paysan [...] sorti de la terre inculte du Québec »², Réjean Ducharme démontre, une fois de plus, que les sujets qu’il aborde sont délocalisés, mais toujours humaniste, dépassant les frontières du Québec. Introduire le dramaturge néophyte comme attaché au terroir manifeste fort probablement l’essai d’Hermine Beaugard d’attirer plus de lectrices habituées aux sujets locaux. Pourtant, la vision rétrograde de la journaliste sur la littérature québécoise traduit une mentalité vieillotte et passéiste. Ducharme, bien éloigné de ces spectres, nourrit le mystère autour de sa pièce en demeurant silencieux³. Adressé explicitement aux lectrices, cet extrait de la pièce, comme on l’a déjà souligné, ne veut pas dire qu’il corresponde au goût du lectorat de *Châtelaine*. On ne peut que s’interroger quant à la motivation du jeune auteur de publier une partie de sa pièce, jusqu’alors inédite, dans un magazine féminin. Probablement, il a été motivé par les publications de Marie-Claire Blais, parues dans la même revue. Nathalie Collard, journaliste à *Châtelaine* en 2010, commente : « Pendant de nombreuses années, le magazine *Châtelaine*, [...] s’est fait écho des revendications féministes de l’époque » et confirme que « les années 60 et 70 ont été une époque dorée pour *Châtelaine* qui publiait des signatures aussi prestigieuses que Marie-Claire Blais, Alice Parizeau ou Anne

¹ *Ibid.*, préface par Micheline Lachance, p. 13.

² « On sent la même conscience de l’effort, la même insécurité face à l’avenir de la littérature québécoise dans le résumé que trace la journaliste Hermine Beaugard du phénomène Réjean Ducharme : *Qu’un jeune paysan soit sorti de la terre inculte du Québec pour articuler des sons nouveaux et mieux dire le mal de vivre, cela n’a rien de surprenant. Trois cents ans de silence, ce n’est pas long dans un pays aussi froid que le nôtre, où les langues sont lentes à se réchauffer* (mars 1968). » (*Ibid.*, p. 197)

³ « Même les propos de Ducharme incitent à confondre le théâtre et la personnalité de l’écrivain. En réponse à une question lui demandant de définir *Ines Pérée*..., pièce inédite dont un extrait était publié dans *Châtelaine* — pièce à thèse, conflit psychologique, thème patriotique —, Ducharme répond laconiquement : “Si vous me demandiez de me définir et de vous dire qui je suis, je ne pourrais pas le faire. Je n’en peux dire davantage au sujet de ma pièce, les lectrices jugeront” (Hermine Beaugard, mars 1968). », *Ibid.*, p. 194.

Hébert. »¹ Réjean Ducharme serait l'une de ces *signatures prestigieuses*. On peut encore se demander pourquoi il choisit de publier un extrait de la pièce dans une revue féminine au lieu de le lancer dans un magazine de culture alternative, tel que *Mainmise*. Est-il poussé par la rémunération, que proposait la revue féminine, qui avait augmenté de manière significative à cette époque-là²? Le motif de son choix demeurera sans doute un mystère. On peut, toutefois, affirmer que le choix de l'acte pour la publication n'est pas fortuit.

Je propose désormais de passer à l'analyse de cet acte qui met en scène Sœur, Ines et Inat. Les trois personnages occupent le plateau, interrompus à l'occasion par l'Infirmière et par l'apparition fugace de Madame, Escalope et Aidez-Moi à la fin de l'acte. Le plus curieux, c'est que dans cet acte, le personnage que l'on peut appeler « principal » est Sœur — tout tourne autour d'elle et de son interaction avec les autres. Le mystère de ce qui pousse le dramaturge à publier précisément cette partie s'épaissit. La réponse prompte serait pour ne pas dévoiler le début et la fin de la pièce, en publiant le premier ou le dernier acte. Effectivement, dans le deuxième acte, on trouve beaucoup d'éléments qui pourront susciter l'intérêt des lectrices par la force de ce qui est différent et choquant. Une nonne, d'une apparente innocence enfantine, cherche à se libérer en se dévoilant sous un aspect complètement inattendu. Elle montre ses genoux à Inat, essayant de le séduire, ou joue à la ficelle invisible en attestant de l'esprit vivace d'une jeune fille. Sœur, devenue un personnage actif autour duquel l'action se déroule, incarne le rôle de la femme qui cherche à se libérer. Pourtant, elle n'est pas la seule en quête de cette délivrance : Isalaide « armée d'un violon et d'un gant chirurgical, elle continue de courir le guilledou en demandant

¹ Nathalie Collard, « 50 ans de Châtelaine, l'expérience doit servir à quelque chose », *La Presse*, le 6 octobre 2010.

² « À *Châtelaine*, la rémunération des auteurs augmente de 150 \$ à 500 \$ entre 1960 et 1973 : la nouvelle ou le conte doit être inédit et comprendre entre 12 et 16 pages dactylographiées. » (*Op. cit.*, p. 85).

l'hospitalité avec arrogance»¹. Ces personnages de femmes fortes sont à même de provoquer la réflexion des lectrices du magazine, même si, selon l'enquête commentée auparavant, l'intérêt pour la lecture de cet extrait n'est que d'à peine trente pour cent². Les sujets chauds de l'époque y sont globalement envisagés : la libération de la femme, la quête de liberté, le retour à la nature et à la terre accompagnés par l'action fringante. On peut s'imaginer le public de *Châtelaine*, féminin dans sa majorité, voire féministe, n'est pas pour autant si libéré comme aurait pu l'être celui de *Mainmise*. Quoi qu'il en soit, Ducharme publiera encore une fois, quelques années plus tard, un extrait de *Dévadé* dans *Châtelaine*³.

Ines Pérée et Inat Tendu sur la terre a dû s'avérer compliquée pour le public de *Chatelaine*, mais cela ne décourage pas le jeune dramaturge de continuer d'insister à la voir montée. Précédant sa première au festival de Sainte-Agathe, cette publication s'avère un petit clin d'œil à la génération qui vise le changement. D'un esprit jeune, tous les personnages se révèlent extravagants et déjantés, contaminant le public avec leur désir d'être libres et aimés. Ils incarnent la nouvelle génération québécoise, en quête de liberté face aux valeurs oppressantes et au poids de l'Église — des sujets d'actualité qui préoccupent le spectateur du moment.

2.2 Entre deux états : INIT2 et INITC

Pour pouvoir mieux comprendre la volonté de Ducharme de rendre public le deuxième acte de « cette chose pour le théâtre », avant sa première mise en scène, il faut s'attarder sur son

¹ « *Ines Pérée et Inat Tendu sur la terre* », *Châtelaine*, mars 1968, précédé par l'article de Beauregard, Hermine, « J'ai rencontré Réjean Ducharme », p. 64, (11).

² *Ibid.*

³ « Preuve s'il en est que *Châtelaine* n'a jamais abdiqué son rôle, le mystérieux Ducharme vient justement de refaire surface dans les pages du magazine après 14 ans de silence. C'était en octobre 1990. *Châtelaine* fêtait son trentième anniversaire et Réjean Ducharme lui a confié les premières pages inédites de son nouveau roman *Dévadé*. », *Ibid.*, préface par Micheline Lachance, p. 13.

analyse textuelle. Rappelons que la rédaction des deux premières versions a été élaborée *grosso modo* entre 1960 et 1967. La variante publiée dans le magazine a dû être écrite à la même époque. Abordons donc cette version, généralement ignorée, voire méconnue par les chercheurs. Un fait qui a immédiatement éveillé ma curiosité : pourquoi ce texte n'a-t-il jamais été mentionné par les chercheurs jusqu'à présent ? Afin de discerner les similitudes et les écarts entre ce tapuscrit et les deux premiers, je suggère de consacrer du temps à l'analyse de l'énigme de cette publication fragmentaire, en réalisant une comparaison minutieuse entre INIT2 et INITC (*Châtelaine*). De prime abord, on s'apercevra que le deuxième acte publié est quasi identique à celui que l'on trouve dans INIT2. Dès les didascalies introductoires, dans la cellule de Sœur Saint-New-York de Russie, en passant par les répliques des personnages, jusqu'à la dernière phrase de Madame, « Quels beaux faisans ! »¹, on constate que les modifications sont minimales. On exclura alors de l'analyse comparative INIT1 et centrera l'attention sur INIT2 et INITC.

Savoir situer la version publiée chronologiquement, par rapport à INIT2, devient la première cible à atteindre. Après l'analyse comparative d'INIT1 et d'INIT2, nous avons constaté que toutes les modifications, dans les deux variantes, sont faites manuscrites ou dactylographiées a posteriori. Dans INITC, il ne s'agit pas évidemment d'un texte annoté à la main, mais d'une publication. Il faut donc trouver une source possible à partir de laquelle l'analyse chronologique et évolutive du texte pourra s'établir. Notons, le texte publié se trouve dans la *phase-éditoriale*², or INIT2 appartient à une phase qui ne vise pas exclusivement la publication, mais qui n'est pas non plus une ébauche. INITC se veut donc

¹ *Op. Cit.*, p. 64

² De Biasi, Pierre-Marc, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse », dans : Michel Contat éd., *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*. Paris, CNRS Éditions, « Textes et Manuscrits », 1998, p. 16.

un texte achevé qui, par la suite, a été revisité à maintes reprises par le dramaturge, en vue de représentations théâtrales. Cela mettra en parallèle deux phases génétiques différentes, mais qui ne témoignent que de la similitude des textes. Si on entame cette analyse comparative entre INIT2 et INITC, c'est pour trouver des pistes chronologiques de la rédaction de chaque version. Pour ce faire, INIT2 va servir comme axe central de comparaison. L'attention sera portée sur chaque ajout ou omission, ainsi que sur toutes les corrections manuscrites ou dactylographiées, de même que sur la couleur du stylo utilisé. Il faut préciser que les modifications dans cette variante, déjà analysées avec la comparaison à INIT1, feront aussi l'objet de cette deuxième analyse. À la suite, nous procéderons à l'étude du contenu, pour essayer de trouver ce qui aurait pu inciter Ducharme à modifier les deux textes, probablement rédigés simultanément.

Dans INIT2, le dramaturge ajoute et efface des mots et des phrases entières, en marquant les corrections à main. Et il se sert de deux couleurs différentes : le noir et le bleu. Jusque-là, en comparant INIT1 et INIT2, nous n'avons pas prêté attention aux couleurs de stylo, mais en ajoutant la version INITC à l'étude, on déduit qu'elles sont très significatives. Commençons par les modifications faites à l'encre noire et contrastons INIT2 avec INITC. Notre choix, à commencer par les modifications à l'encre noire, se justifiera tout au long de l'analyse, mais à première vue, il ressort qu'elles sont moins nombreuses que celles apportées en bleu.

La première modification textuelle à l'encre noire, dans INIT2, atteste d'un ajout de détail temporel qui témoigne du passage du temps : notamment, le séjour d'Ines et d'Inat dans l'asile de Harvey-Jonction¹. Cet élément est maintenu dans INITC, ce qui indique la

¹ « *il y a un mois* » (f° 22 (1), II, INIT2) ; (p. 56, INITC)

réécriture d'INIT2 en vue de la publication dans *Châtelaine*. À savoir, Ducharme a repris le second dactylogramme pour arriver, fort probablement, à INITC. Il est aussi probable qu'il y ait une autre version entre les deux, mais étant donné que l'on ne dispose pas de telles informations, nous allons nous concentrer bien évidemment sur ces deux variantes. La modification suivante en noir, maintenue dans la version publiée, se trouve dans la scène (6). Elle concerne une correction, dans INIT2, qui remplace une partie de la phrase tapuscrite, mais illisible, car effacée à la main¹. Comme on vient de le souligner, cette partie est présente dans INITC, de même que la modification du pronom « on » remplacé par « ils » dans la scène précédente². Dans cette même réplique, on trouve d'autres ajouts en noir qui substituent le complément d'objet direct : le singulier « l' » passe à la forme du pluriel « les »³, à la suite du changement précédent. On découvre outre une addition qui apporte de la précision, mais pas plus d'informations — elle pourra être prise comme optionnelle, car elle ne change pas le sens de la phrase⁴. Pourtant, Ducharme décide de l'ajouter et de la maintenir dans la version publiée. Une autre modification, toujours en noir, concerne les didascalies où le dramaturge préfère inclure plus de précisions sur le positionnement d'Ines dans l'espace par rapport à l'Infirmière : « (*Se tenant* entre l'infirmière [...]) »⁵. Cette précision, pourtant, faisant partie d'INITC, est un des rares cas dans INIT2 où Ducharme maintient le participe présent. Comme on l'a observé, Ducharme tend constamment à remplacer le participe présent par le présent scénique. On se rend compte aussi des corrections grammaticales détaillées, par exemple le remplacement du

¹ « *pour y suffire* » (f° 30 (6), II, INIT2). (p. 61, INITC)

² « ~~On m'a~~ dit *Ils m'ont dit* » (f° 30 (5), II, INIT2). « *Ils m'ont dit* » (p. 61, INITC)

³ « ~~je l'ai~~ *les ai crus* » (f° 30 (6), II, INIT2) ; « *je les ai crus* » (p. 61, INITC)

⁴ « *une femme qui est* tellement sotté » (f° 31 (7), II, INIT2) ; (p. 62, INITC)

⁵ f° 32 (8), II, INIT2 ; p. 62, INITC

plus-que-parfait par le subjonctif passé¹, afin d'exprimer la probabilité. Parmi les dernières modifications en noir, on observe toute une série d'insertions, dans les répliques d'Aidez-Moi, qui substituent « elle ~~parcours toujours les autres~~ » par « elle *continue de courir le guilledou* », précédées par une flèche qui complète « *et d'un gant de chirurgien* »². Il semble que ces corrections sont respectées dans INITC³, de même que toute une réplique d'Ines qui complète la fin de la scène (12)⁴, apportée à l'encre noire dans INIT2. Les rares modifications manuscrites à l'encre noire dévoilent le processus de réécriture qui se passe dans INIT2 et se matérialise dans INITC. Nous pouvons déduire, par conséquent, que ce type de changements correspondent à une réévaluation de la version archivée juste avant la publication dans *Châtelaine*. À savoir, dans une première lecture, on peut considérer la version d'INIT2 comme précédant celle d'INITC. Toutefois, cela ne suffit pas pour affirmer avec certitude que cette variante devance la version publiée. Il va de soi que le texte d'INIT2 a donné lieu à des changements, reportés sur INITC, celle-ci étant un texte offert au public, et plus particulièrement aux lectrices du magazine.

Il nous faut maintenant aborder les modifications manuscrites les plus nombreuses effectuées à l'encre bleue. Elles suggèrent une perspective différente de la réécriture d'INIT2 et aident à mieux comprendre leur ordre chronologique par rapport à INITC. J'émetts l'hypothèse que les modifications à l'encre bleues ont été effectuées sur la version INIT2 après une relecture de la variante publiée. Rapidement, nous constatons que

¹ « Je suis sûre que le loup aurait aimé qu'une infirmière belle comme une douche froide ~~avait~~ ait mangé la moitié [...] » (f° 32 [8, II, INIT2]) ; (p. 62, INITC)

² f° 39 (11), II, INIT2

³ « Aidez-Moi : — Armée d'un violon bleu et d'un gant de chirurgien, elle continue de courir le guilledou [...] » (p. 64, INITC)

⁴ « Ines : — Espèce de grenouille de bénitier ! Elle lui a montré ses genoux dans un lieu sacré. Que ne lui aurait-elle montré dans un lieu profane ? (Elle ressort en courant) » (p. 64, INITC) ; (f° 36 (12), II, INIT2)

le second dactylogramme a été revisité par le dramaturge, en servant de base et de point de départ à d'autres versions postérieures. Cela étant posé, nous pouvons classer ces corrections en cinq catégories : changement de l'ordonnance, stylistiques, synonymes, effacements, suppressions et ajouts, par rapport à INTC.

Les premières à analyser sont celles qui désignent les changements dans l'ordre des mots, sans pour autant modifier le sens de la phrase. Nous voici devant des corrections presque stylistiques¹ qui témoignent de l'intention de Ducharme d'alléger le texte, tel qu'en atteste INTIC. On déduit qu'elles ne sont pas très nombreuses, cependant elles rendent compte du souci du moindre détail du dramaturge. Elles mènent vers des modifications stylistiques, concernant la façon dont s'expriment les personnages. Par exemple, dans INTIC, Ines s'adresse à Madame en la vouvoyant. En revanche, elle passe au registre familier dans INIT2 où « Vous devez ! » est effacé à la main et remplacé par « Tu dois ! »² Cela veut dire que Ducharme reprend la réplique d'INTIC et la corrige dans INIT2. Toujours dans cette même veine, on peut constater que le discours d'Inat se transforme également. Il devient plus direct et intime s'adressant à Sœur : « ~~C'est très~~ Vous êtes très gentille ~~de votre part~~ »³. C'est-à-dire que, ce que l'on retrouve dans la version publiée de *Châtelaine*, est supprimé d'INIT2. Inat s'adresse directement à Sœur à l'aide du « vous », en le préférant à l'impersonnel « c'est ». De plus, ses répliques subissent un phénomène

¹ INES : — Je te jure que j'ai cru bien faire. (p. 56, INTC) > INES : — ~~Je te jure que~~ j'ai cru bien faire, je te jure. (f° 22 (1), II, INIT2)

INAT : — Je suis sûr que maintenant que vous ne nous attendez pas. (p. 57, INTC) > INAT : — ~~Je suis sûr que maintenant que~~ Vous ne nous attendez pas, je suis sûr maintenant. (f° 25 (3), II, INIT2)

SŒUR : — [...] C'est ce qui rend les jeunes gens d'aujourd'hui fous pourtant. (p. 61, INTC) > SŒUR : — [...] C'est ce qui rend fous les jeunes gens d'aujourd'hui ~~fous~~ pourtant. (f° 30 (5), II, INIT2)

² p. 56, INTC ; f° 22 (1), II, INIT2

³ f° 26 (3), II, INIT2 ; INAT : — C'est très gentil de votre part [...] (p. 58, INTC)

d'épuration. Par exemple, dans INIT2 la forme négative cède sa place à l'affirmative¹. Ou encore, on trouve l'usage d'un seul verbe, au lieu de deux, ce qui simplifie le discours, conservant toutefois la même idée². Revenons alors aux modifications du temps verbal que Ducharme privilégie, une fois reprise INIT2. Il préfère le mode conditionnel face au mode du présent de l'indicatif pour nuancer la probabilité et non plus la sûreté de la phrase³. Ainsi, il efface et corrige le discours du personnage devenu plus poli et soigné. Toujours dans le cadre de la stylistique du discours, une autre remarque attire l'attention — Ines commence à utiliser certaines expressions anglaises (INIT2)⁴, qui remplacent celles en français. En sorte que, sa typique « On là là ! », tel qu'on le trouve toujours dans INITC, devient « On dear, oh my ! ». Il est à noter que la substitution du français par l'anglais réside dans une particularité explicite du style ducharmien. Ce phénomène s'imisce progressivement dans la réécriture de la pièce, y compris toutes les variantes où Ines emploie l'anglais avec une fréquence remarquable.

D'autres modifications apportées en bleu indiquent à nouveau l'intention de substitution, comme dans le cas du remplacement de « faire », répété deux fois⁵, par le mot « force »⁶. À la place de ce verbe dans l'exemple suivant, « me laisser faire », on trouve l'adjectif « tranquille »⁷ qui ne change pas le sens, mais allège la phrase et évite la répétition du verbe. Il est à souligner que la recherche de mots plus concrets et d'une expression plus

¹ « n'aurions-nous pas mieux fait d rester » (p. 56, INITC) > « nous ~~n'aurions-nous pas~~ mieux fait de rester » (f° 22 (1), II, INIT2)

² INAT : — Je ~~n'oserai pas abuser de votre hospitalité~~. n'abuserai pas de vos politesses. (f° 28 (3), II, INIT2); (p. 60, INITC)

³ INES : — [...] Ton âme, ne tombe-t-elle pas dedans comme un rocher [...] (p. 62, INITC)

INES : — [...] Ton âme, ne ~~tombe-t-elle tomberait-elle~~ pas dedans comme un rocher [...] (f° 33 (8), II, INIT2)

⁴ INES : — *Oh là là !* (p. 56, 61, INITC) > INES : — ~~Oh là là !~~ *On dear, oh my ! ...* (f° 23 (1), f° 31 (7), II, INIT2)

⁵ « de gré ou de faire à te faire rien comprendre » (p. 56, INITC)

⁶ « de gré ou de ~~faire~~ force à te faire rien comprendre » (f° 22 (1), II, INIT2)

⁷ « me laisser faire » (p. 56, INITC) > « me laisser ~~faire~~ tranquille » (f° 22 (1), II, INIT2)

précise, mène Ducharme à proposer des synonymes : « exécute trois contorsions »¹ devient « danse trois pas » ; « je t’embrasse » se transforme en « que je t’êtreigne »² ou encore « j’ai fait pousser » est remplacé par « j’ai créées »³. Le verbe « nous ne guêtons⁴ pas » devient « nous ne sommes pas des indigents »⁵, maintenant la même idée, mais présentée d’une manière plus subtile. Il en est de même pour les répliques de Sœur⁶ où l’auteur cherche à simplifier l’élocution. L’allègement des répliques démontre aussi la reconsidération de certaines phrases dont le message cru est atténué. Par exemple, quand Ines décrit Sœur, « ce n’est pas une femme, c’est une sœur », se transforme dans INIT2 à « c’est une religieuse »⁷. On peut se demander auprès de l’intention de Ducharme de présenter ce personnage, dans *Châtelaine*, comme « une sœur » qui n’est pas une femme, une sentence trop dure qui nie la féminité des religieuses. Était-ce pour faire rire le lecteur ou plutôt pour souligner la jalousie d’Ines qui juge Sœur d’avoir essayé de séduire Inat ? Manifestement, le message est subtilement modifié dans la réécriture d’INIT2 et toutes ces suggestions, à propos de la féminité des nonnes, ont disparu. Autre exemple du désir de l’auteur de condenser sa matière, se fait jour lorsqu’Ines mentionne un tapis de « visons vivants », remplacé par un tapis « de vison d’or »⁸. Bien que certains verbes soient remplacés dans l’exemple suivant, « INES : — [...] Toi aussi, tu éprouves cette urgence enivrante de « ~~les meurtrir autant~~ leur tordre le cou. [...] lâche-!, ~~a~~Avoue ! »⁹, l’idée reste la même — le désir

¹ (p. 56, INITC), (f° 23 (2), II, INIT2)

² (p. 56, INITC), (f° 23 (1), II, INIT2)

³ (p. 58, INITC), (f° 27 (3), II, INIT2)

⁴ Je maintiens la même graphie de la forme verbale que l’on trouve dans INITC et INIT2

⁵ (p. 58), (f° 27 (3), II, INIT2)

⁶ SŒUR : — ~~N’a-t-elle~~ N’est-elle pas ~~une grande quantité~~ débordante de sex-appeal ? (f° 29 (4), II, INIT2) ; (p. 60, INITC)

SŒUR : — [...] J’avais les ~~genoux~~ rotules en charpie et en sang. [...] (f° 30 (5), II, INIT2, p. 61, INITC)

⁷ p. 61, INITC ; f° 31 (7), II, INIT2

⁸ p. 57, INITC ; f° 25 (2), II, INIT2

⁹ f° 32 (7), II, INIT2 ; p. 62, INITC

de vengeance d'Ines demeure intangible. Ce que l'on remarque également, c'est la volonté d'atténuer le langage d'Ines, au moment où elle s'adresse à son comparse Inat, en supprimant directement l'épithète « lâche » qu'elle lui attribue dans la version publiée. À part les abréviations des phrases, on observe que Ducharme propose d'apporter plus de détails dans les répliques. Il remplace l'adjectif « rompu » par les synonymes « épaté et tordu »¹ qui enrichissent l'image suggérée. Le dramaturge ne recourt donc pas exclusivement à la réduction lors de la réécriture.

Désormais, il nous faut aborder les modifications les plus nombreuses, notamment l'effacement des certains mots, voire de toute une partie de phrase, tel que l'on observe dans INTI2. Ducharme supprime certaines parties, afin d'alléger les répliques², un phénomène qui reflète probablement la recherche d'un texte conçu pour être mis en scène, mais aussi pour être lu. Il y a quelques exemples d'effacement de mots : « de l'âme », « du monde », « humains »³ ou voire des idées significatives, « Ceux qui ont les mains les plus sales : ~~les enfants.~~ »⁴ À part les suppressions partielles, on constate le retrait de phrases entières d'INITC⁵, ce qui atténue le discours dans INIT2. D'autre part, assez souvent les

¹ SŒUR : — [...] Son nez ne sera plus ~~rompu~~ *épaté et tordu* qu'un nez de boxeur ! [...] (f° 29 (4), II, INIT2) ; (p. 60, INITC)

² INES : — [...] ~~Cependant,~~ combien [...] (f° 26 (3), II, INIT2)

SŒUR : — Te voilà reparti ~~pour la Cimmérie.~~ (f° 28 (3), II, INIT2)

INAT : — Ce n'est pourtant pas malin ~~à comprendre.~~ (f° 26 (3), II, INIT2)

³ INES : — Les yeux ne sont pas les tiroirs de ~~L'âme~~ [...] (f° 25 (3), II, INIT2), (p. 58, INITC)

INES : — [...] j'ai l'impression d'assister ~~à d'être sous une sorte~~ ~~de~~ de première chute de neige ~~du monde.~~ (f° 23 (1), II), (p. 56, INITC)

INAT : — Nous cherchons des êtres ~~humains~~ qui ferons sentir que nous sommes *ici* chez nous ~~sur la terre.~~ (f° 28 (3), II, INIT2) ; (p. 60, INITC)

⁴ f° 25 (3), II, INIT2 ; p. 58, INITC

⁵ INAT : — Une bouchée de pain n'est rien à côté ~~d'un sceptre et~~ d'une couronne. [...] ~~puis on lâche son sceptre quand on ouvre la main pour prendre la même bouchée de pain.~~ (f° 23 (1), II, INIT2), (p. 56, INITC)

INES : — ~~Assez plaisanter.~~ [...] (f° 23 (1), II, INIT2), (p. 56, INITC)

SŒUR : — [...] ~~Tout ceci nous conduit vers cette troublante question à qui appartient la terre qui a été créée par Dieu pour tous les êtres et chacun.~~ [...] (f° 24 (2), II, INIT2), (p. 57, INITC)

effacements sont remplacés par des mots plus concrets, comme dans INIT2¹ où l'ajout à la main du complément indirect « m' » ne figure pas dans INITC². De même que, l'effacement du complément « ~~en moi~~ », toujours présent dans le texte publié. Il est remarquable à quel point la réécriture d'INIT2 s'intéresse aux détails les plus infimes : Ducharme reprend les didascalies et corrige presque chaque participe présent et gérondif, en préférant le présent scénique³. Ce parti-pris de simplification a été déjà observé comme un phénomène distinctif entre INIT1 et INIT2 et on s'aperçoit que ce phénomène différencie également INITC d'INIT2. À part les corrections de mots concrets, on remarque aussi un travail rigoureux concernant la simplification de la syntaxe⁴. En outre, plusieurs substitutions apportent un sens différent à la phrase. Par exemple, le pronom indéfini « rien » est substitué deux fois par des termes qui préfèrent apporter du sens positif à la phrase, « un salaire » ou « des conséquences »⁵. Dans d'autres cas, le dramaturge se sert des remplacements qui fournissent une nouvelle idée à la réplique, « La génération qui bouge. Ah ! » devient « La jeunesse d'aujourd'hui... Les copains... ! Ah ! »⁶ Cela témoigne de la tentative d'Inat à faire partie de cette jeunesse, même si ce n'est que pour marquer son éloignement d'elle. Si

¹ « ce qui m'est revenu ~~en moi~~ avec toi » (f° 22 (1), II, INIT2)

² « ce qui est revenu en moi avec toi » (p. 23, INITC)

³ (l'enlaçant) (p. 23, INITC) > (*Il l'enlaçante*) (f° 22 [1], INIT2)

(juchant) (p. 56, INITC) > (*Il juchante*) (f° 22 [1], INIT2)

(entendant) (p. 56, INITC) > (*On entendant*) (f° 23 [1], INIT2)

(la musique s'arrêtant) (p. 56, INITC) > (*La musique s'arrête*) (f° 23 [2], INIT2)

(désignant le lit) (p. 57, INITC) > (Elle désigne le lit) (f° 25 [2], INIT2)

⁴ INAT : — C'est peut-être la musique de la fanfare ~~envoyée à notre rencontre. Ah ! ah !~~ de notre comité de réception. (f° 23 (1), II, INIT2) ; (p. 56, INITC)

INAT : — [...] Les hommes que nous avons rencontrés [...] qui font pousser le blé, ~~qui font~~ qu'ils moulent, grandir les ~~vœux dont ils se nourrissent~~ bœufs qu'ils débitent et les arbres [...] (f° 27 (3), II, INIT2) ; (p. 58, INITC)

⁵ INAT : — [...] Elle laisse les mots s'enchaîner sans se soucier ~~de rien~~ des conséquences... (f° 26 (13), II, INIT2) ; (p. 58, INITC)

INES : — [...] À plupart des autres : ~~rien~~ un salaire ! [...] La terre est fermée comme un salon de barbier le dimanche, interdite comme ~~un club aux profanes~~ un concert à ceux qui n'ont pas de billet. [...] ~~et cette permission a normalement forme de billet de banque~~ un billet de banque. [...] (f° 30-31 (4), II, INIT2) ; (p. 61, INITC)

⁶ p. 61, INITC ; f° 30 (5), II, INIT2

on n'a presque pas mentionné les modifications concernant les didascalies, c'est parce que Ducharme ne les retravaille guère, sauf pour modifier le gérondif, comme je l'ai déjà souligné. Néanmoins, il y a de rares exemples où il les simplifie pour alléger la phrase¹. Il est capital, pourtant, de souligner que ces didascalies accompagnent une réplique dont le sens change complètement, notamment la « bombe atomique » est remplacée par « les morpions ». Ducharme fait le choix d'enlever, radicalement, la dureté de la phrase, en la réduisant à peu près à l'absurde : une menace des morpions anéantit le sens austère de la réplique primaire dans INITC². À part la tentative d'atténuer le discours, la réécriture d'INIT2 atteste d'un fait singulier : la suppression de toutes les références à Dieu. Le modèle religieux est substitué par le référent de la jeunesse de l'époque — la nature³. Il est clair que dans la version de *Châtelaine*, Ducharme n'a pas encore corrigé les références religieuses : il maintient l'idée de Dieu comme support vers lequel les deux protagonistes reviennent pour réclamer leur droit à la terre comme tout le monde. En revanche, dans INIT2, tous ces référents sont supprimés et remplacés, à l'encre bleue, par des référents à la nature. On s'aperçoit alors que les protagonistes se révèlent complètement différents dans leur approche du monde qui les entoure, en passant d'une version à l'autre. Ils se montrent plutôt religieux dans la version publiée, bien que dans INIT2, ils s'en remettent au pouvoir de la nature. Cela étant posé, ils peuvent être assimilés à des hippies en quelque sorte, deux jeunes de la contre-culture errant à la recherche de l'amour. La nature devient

¹ INAT : — [...] (Attente *vaine* d'une réaction ~~qui ne viendra pas~~.) [...] Apprends ma chère que nous sommes menacés par ~~la bombe atomique~~ les morpions [...] (f° 29 (4), II, INIT2) ; (p. 60, INITC)

² INAT : — [...] Apprends ma chère que nous sommes menacés par la bombe atomique [...] (p. 60, INITC)

³ INAT : — [...] Nous ne sommes pas des indigents. [...] ~~Comme eux, nous sommes nés du néant si notre origine s'appelle Dieu. Donc, nous voulons être reçus comme frère et sœur.~~ [...] *Nous sommes nés de la même source qu'eux, du même soleil, du même firmament. Nous voulons être reçus comme tels, [...], non comme des orphelins* [...] (f° 27 (3), II, INIT2) ; (p. 58, INITC)

INES : — [...] C'est nous, Pauline-Emilienne, que ~~Dieu~~ la nature a faits à son image ! [...] (f° 34 (8), II, INIT2) ; (p. 63, INITC)

l'axe principal pour cette génération qui refuse la religion et le progrès de la machine contre l'humain, c'est ce que disent Ines et Inat à plusieurs reprises. En revanche, la fin d'INIT2 dément drastiquement les attentes et aboutit à la violence — le désespoir les transforme en assassins.

Pour continuer avec les effacements dans INIT2, il est à souligner que Ducharme y modifie les répliques, en supprimant et en ajoutant des phrases entières dont le sens varie. Notamment, Inat s'adresse à Ines en l'appelant « ma lapine »¹, ce qui contraste avec l'usage du simple « tu » dans INITC. On constate que ces additions surgissent après une relecture profonde de la part du dramaturge qui tente de modeler des personnages cohérents et s'adressant à son public choisi. Dans le cas d'INIT2, Ducharme semble penser exclusivement au spectateur du festival de Sainte-Agathe qui comprend des artistes ouverts d'esprit. Alors, ses personnages concordent beaucoup plus avec la révolte des jeunes marginaux qui cherchent la solution des problèmes d'une manière pacifique qui, nonobstant, les affolera et convertira les deux protagonistes en assassins à la fin de la pièce. Pourtant, Ines et Inat semblent légèrement plus modérés, voire religieux, dans la version de *Châtelaine*, évidemment conçus pour être mieux acceptés par le public féminin du magazine. Il ne faut pas cependant oublier que cette publication précède la première de la pièce et, selon notre analyse, cette version diffère de celle représentée à Sainte-Agathe. Je me demande alors si Ducharme vise plutôt le public-lecteur avec la publication ou il considère également le public-spectateur. Il semble qu'il tient plutôt à concorder son texte

¹ INAT : — *Tu n'as pas l'air de trouver grand'chose. En tout cas, si un jour je perds de la musique, ce n'est pas à toi que je m'adresserai pour la retrouver. Reprends tes sens, ma lapine. Je ne sais jamais [...] observer quand tu joues les transportée. Cela me gêne, tu sais.* (p. 56, INITC) ; (f° 23 (1), II, INIT2)

aux lectrices, probablement pour attirer leur attention et ainsi les inviter à la mise en scène bien qu'elle s'avérera modifiée.

Ainsi, les modifications que nous avons divisées en cinq groupes produisent différents effets stylistiques. Ces derniers comprennent la reformulation de l'adresse entre les personnages ; la préférence d'un mode verbal face à un autre, en vue d'une atténuation du discours et des effacements ou des ajouts constants cherchant adoucir la parole. Il s'avère que le travail de réécriture de Ducharme envisage la construction d'un texte dramatique élaboré et adressé au public spécifique du moment : soit le lecteur, soit le spectateur. Après cette analyse textuelle des deux variantes, nous avons pu constater qu'entre INIT2 et INITC, existe un fort lien de réécriture qui métamorphose le texte en plusieurs étapes. Dans une première étape, la version INITC devient un texte-fils d'INIT2, c'est-à-dire qu'elle en est dérivée et composée de modifications marquées à l'encre noire. Dans une deuxième étape, INIT2 est reprise d'INITC, avec les substitutions, les effacements ou les ajouts marqués en noir. Les deux textes, INIT2 et INITC, révèlent ainsi un travail de réécriture motivé par des raisons distinctes : la version INITC semble avoir été conçue davantage pour les lectrices de *Châtelaine*, tandis que la version INIT2 est manifestement adressée aux praticiens et au spectateur, c'est-à-dire à la mise en scène.

On déduit donc que les corrections du dramaturge mènent à la version postérieure qui, à son tour, sera rédigée et corrigée à maintes reprises, tel que le manifestent les variantes INIT3, INIT4, etc., toujours à la quête d'un texte théâtralisé. Pour conclure, le travail de réécriture de la variante INIT2 témoigne d'une recherche minutieuse impliquant plusieurs destinataires, ce qui rend la tâche complexe et chaque remaniement est marqué par les corrections manuscrites en couleur. Or, cette version s'avère un texte retravaillé en

plusieurs étapes qui sert en quelque sorte de guide pour orienter le devenir des versions postérieures.

2.3 Paratexte : dessins vs publicité

À la suite de l'analyse comparative de ces deux versions, il faut rappeler que le texte est toujours accompagné d'un paratexte dont la présence apporte une première impression au lecteur. S'il faut creuser plus en détail dans ce paratexte, il faut étudier les éléments qui le composent et les informations qu'ils apportent, tant dans INIT2 que dans INITC.

Dans les versions archivées, le paratexte se compose non seulement de la dédicace, de la préface ou de l'adresse postale, mais aussi des illustrations. On a déjà remarqué que dans INIT2, la conception de la pièce varie considérablement si on la compare à INIT1 : deux dessins accompagnent le début et la fin du texte de la deuxième version. Sur la couverture de la chemise 4, ou INIT2, on a bien observé le dessin pleine page d'Inat accompagné d'une autre figure plus petite d'Ines. Exécutées à main levée au plomb, ces illustrations témoignent de la conception du dramaturge de cette chose pour le théâtre qu'est *Ines Pérée et Inat Tendu*. Ducharme, artiste multidisciplinaire, décide d'illustrer mieux sa pièce en proposant deux dessins curieux sur la composition desquels je suggère de nous attarder. De prime abord, notons qu'il s'agit d'un collage de l'artiste-dramaturge : des segments découpés et collés sur une feuille jaune. Nous en avons touché quelques mots dans l'introduction, mais précisons que les deux collages tripartites sont entourés de bordures découpées et collées pour créer une manière de cadre. Tout à fait dans un style qui imite la main d'un enfant, les deux figures représentent deux enfants souriants, nimbés de fleurs. Ducharme renvoie-t-il aux *enfants-fleurs* ? Ou reste-t-il plutôt fidèle à ses premiers romans,

concentré exclusivement sur l'univers des enfants ? Il faudra considérer les deux options comme valables si on veut comprendre l'œuvre comme porte-parole de son époque, mais aussi comme sujet emblématique de l'auteur. Les enfants, toujours manifestés dans ses premiers ouvrages, sont l'élément de base du monde ducharmien, du moins de cette époque concrète. Le fait que les dessins d'Inat et d'Ines rappellent des croquis d'un gosse qui, dans son innocence, dessine ses semblables, témoigne d'une recherche esthétique spécifique : la pureté supposée des enfants est rendue visible par la simplicité de ces deux collages. Très simples, en noir et blanc, sans aucune prétention artistique, ils apportent beaucoup sur le plan de la pièce. Ils prédisposent l'allocutaire à une histoire pure et franche, sans pour autant oublier l'esprit espiègle aussi propre aux enfants. Si l'esthétique de ce paratexte peut être définie comme modeste et simple, il n'en va pas de même pour la diégèse de la pièce. En apparence, prédisposé à une histoire humble, le spectateur sera surpris d'emblée par le déroulement imprévu. Or, les dessins invitent les comédiens à garder à l'esprit le modèle de l'enfant éveillé pour créer une histoire macabre, dans laquelle les innocents en apparence deviennent des meurtriers. Cherchant à approcher son texte du destinataire, Ducharme combine le visuel et le textuel avec habileté, révélant ce qu'il avait à l'esprit lors de la conception des deux antihéros. Rappelons que pour Ducharme, la peinture représente un moyen de sauvetage aux moments difficiles parsemant souvent ses feuilles d'ébauches :

2 août 1961 : Il [Ducharme] franchit le cercle polaire en direction du poste radar Resolute Bay [...] Septembre 1962 : De Resolute Bay [...] il est envoyé à la RCAF Station Clinton [...]. La vie sur la base devient insupportable. Une fois de plus, son désintérêt envers les autres lui attire mauvais traitement, insultes et coups. Mais désormais il riposte, multiplie les actes d'insubordination qui lui valent d'être puni. On réussit à casser sa résistance et il s'effondre : alors qu'il est en état de crise nerveuse aiguë, on lui passe la camisole de force. Octobre 1962 : Il est transféré de Clinton à la RCAF Station Infirmary de Saint-Jean, au Québec. [...] Il sympathise avec son médecin traitant et psychiatre, avec qui il discute longuement. [...] Le Dr

Fyfe [...] relève dans les dessins de Ducharme certaines similitudes avec les œuvres de Norval Morrisseau. [...] Ducharme conservera de cette période un ensemble de trente-deux dessins dont l'un porte le titre *L'Océantume*¹

Il est bon de rappeler que certaines versions tapuscrites et manuscrites de *L'Avalée des avalés*, du *Nez qui voque* et de *L'hiver de force* sont également remplies de croquis. Ces dessins, souvent abstraits, accompagnent et complètent son écriture. Assez souvent terrassé par des crises nerveuses, Ducharme cherche à manifester ce qu'il a dans la tête.

Penchons-nous désormais au paratexte de l'acte II dans *Châtelaine*. Dès le premier coup d'œil, on remarque qu'il diffère absolument de celui proposé par le dramaturge. Les deux premières pages du magazine apparaissent de la manière suivante : un dessin qui occupe presque tout l'espace, précédant l'introduction de la journaliste et suivi de l'extrait de la pièce. Ce qui attire l'attention, c'est que l'image, le composant visuel, semble l'élément principal autour duquel le texte, imprimé en petites lettres, se perd. Il est bien évident que le magazine cherche à sensibiliser le lecteur au moyen de la présentation visuelle et de la mise en page. Si on s'attarde sur le dessin, on observe deux figures : un homme et une femme qui sont en train de se séduire ou de danser. À travers l'obscurité, on n'aperçoit que leurs silhouettes dédoublées. Comme à travers un miroir déformant, le blanc et le noir créent un effet visuel presque psychédélique. Les vêtements évoquent ceux proposés par le dramaturge, mais on se rend compte que le style est complètement dénaturé. La figure féminine porte un maillot, des bottes et effectivement des gants, mais dans l'ensemble tout à l'air très moderne, rien de choquant. La description d'Ines proposée par Ducharme se voit absolument atemporelle et relevant du type : des gants en caoutchouc pour faire la vaisselle, des bottes noires et un casque de bain. Cette description provoque le

¹ E. Nardout-Lafarge et coll., *Réjean Ducharme, Romans*, p. 41-42.

rire et la surprise. Or, dans le magazine, l'image choisie nous montre une Ines élégante qui semble séduire l'homme en face d'elle. Cette représentation sexualisée du personnage contredit l'image d'Ines enfant, de même que la surprise que cela produirait chez l'allocutaire. Le lecteur de la revue, prédisposé déjà à une image concrète d'une femme séductrice, n'a plus besoin de s'imaginer le personnage tel que suggéré par le dramaturge. Quant à la figure masculine, elle nous est montrée habillée sans égard pour ce que Ducharme imaginait comme costume pour le personnage : la perception d'Inat s'en trouve donc considérablement « déformée ». En costume élégant, pantalon noir, chemise blanche, cravate sobre et des gants, l'image s'éloigne en tout point de la proposition du dramaturge. Il le décrit vêtu en commis de banque, fripé, qui porte une grande cravate jaune rappelant celle d'un clown. Si on continue avec les images dans la revue, on trouvera à côté de la figure féminine un papillon apparemment multicolore. Si on s'attarde un peu sur ce papillon, on constatera que ses ailes sont maculées de cœurs et de fleurs renvoyant à l'esthétique psychédélique de l'époque. Ce qui attire l'attention aussi est la couleur de cette première page d'introduction : le rose. Et si derrière la figure masculine se trouve des rayures noires, ce n'est que pour créer un contraste avec le fond épuré, derrière la figure féminine, agrémenté d'un papillon. Puisque cette image est divisée en deux parties opposées, elle fait se rencontrer le masculin et le féminin dans un face-à-face. Remarquons que cette image est reproduite en plus petite à la page suivante, accompagnée cette fois d'un sous-titre : « Le couple romantique le plus insolite de notre littérature. » L'adjectif « romantique » détruit complètement l'essence de la pièce : l'idée centrale s'y trouve totalement subvertie, détournée ! Apparemment, le magazine vise à créer de fausses attentes autour d'une histoire d'amour « insolite », qui ne cadre pas au contexte de la pièce. Certes, déguisées de la tête aux pieds, les deux représentations d'Ines et d'Inat s'avèrent

arbitraires par rapport aux deux enfants imaginés par Ducharme. L'abîme entre la proposition du dramaturge et ce que cherchent les éditeurs dans leur publication semble immense. Le lectorat féminin supposé de *Châtelaine* n'aurait, paraît-il, pas accepté un texte dont les protagonistes ne correspondaient pas aux attentes de son époque : un homme et une femme engagés dans une histoire amoureuse. Fort probablement, cette fausse image prédispose les lectrices à un texte qui de fond en comble les éblouira. L'incohérence entre image et texte fait penser à une illustration de type publicitaire¹. Sensationnaliste, occupant deux pages de l'introduction à la pièce, elle rappelle presque une affiche de spectacle. Précisément dans le cadre de la publicité, on déduit qu'à part cette illustration, le texte est placé parmi de nombreuses réclames de produits, presque toujours destinés aux femmes. On trouve annoncés : le déodorant *FDS*, le lait de magnésie *Philips*, des mouchoirs et du papier hygiénique *Lady Scott*, un meuble en *Arborite* pour la machine à coudre, un produit pour le lavage des bébés *Le Bleu à Laver Mrs Stewart*, les tampons *Tampax*, la gaine-culotte *Compensate*. On y rencontre des produits domestiques, des médicaments, tels *Bio-Dyne* pour traiter les hémorroïdes, des revêtements muraux *Sunworthy*, des cigarettes *Exports*, l'huile *3-en-un* pour les appareils domestiques, de la nourriture pour chats *Dr Ballard* ou même les *Bons vins Canadiens de Brights*. Une femme figure presque toujours sur la publicité de ces produits. Dans ces mêmes pages, on fait même l'annonce d'un concours qui offre la rénovation ou la décoration d'une maison. Bien sûr, on ne peut s'offusquer de trouver des réclames à l'intérieur d'un magazine. Il est plus étonnant cependant d'y rencontrer le texte d'une pièce entourée d'images et de textes qui subvertissent, par leur dynamisme, la réception de l'acte à lire. Le lecteur a presque

¹ De Jacques Delisle.

l'impression d'un texte accompagnant la publicité ; le deuxième acte se perd entre les images et les titres distrayant le lecteur. Il paraît que l'objectif consiste davantage à attirer l'attention sur les produits que sur la pièce elle-même. La publication semble ici un véritable prétexte intellectuel où la lecture des « bons auteurs »¹ laisse le pas au placement de produits.

Considérons un instant l'hypothèse suivante : si Ducharme avait décidé de publier l'acte III, dans lequel l'Infirmière joue une vendeuse ambulante de savon, quel aurait été l'effet du texte sur les lectrices ? La publication du dernier acte aurait provoqué une sorte d'oxymore entre texte et paratexte : entouré par des slogans, le texte exploite l'absurdité de la publicité qui l'entoure. Bien évidemment, *Châtelaine* évite la situation équivoque : à l'acte II, les lectrices n'ont pas encore découvert les enjeux burlesques de l'acte III. Trouver une petite partie d'une œuvre dont le sujet varie au fur et à mesure l'action progresse, contredit l'idée de publication d'une œuvre dramatique en tant que telle, à savoir dans son intégralité. Il s'avère que la publication d'un seul acte d'*Ines Pérée et Inat Tendu sur la terre* agit comme une bande-annonce du spectacle, éveillant la curiosité des lectrices, les invitant à le découvrir au festival de Sainte-Agathe-des-Monts.

Contrairement au texte de la pièce, qui regorge de référents publicitaires, le paratexte, c'est-à-dire les slogans, mériterait d'être étudié plus en détail, afin de mieux comprendre le rôle croissant de la publicité, bien reflété dans *Ines Pérée et Inat Tendu*. Développés afin de séduire le consommateur, les slogans reflètent l'usage des outils propres à la rhétorique de la persuasion. Basées sur la comparaison² ou sur l'évocation de la qualité supérieure du

¹ Des Rivières, *Op. Cit.*, p. 15.

² « Un nouveau produit aussi indispensable que votre autre désodorisant. » dans *Châtelaine*, mars 1968, p. 56.

produit¹, les courtes phrases révèlent la motivation de la vente. L'effet que l'on a bien remarqué aussi dans le discours de l'Infirmière qui s'en sert avec habileté. Les réclames se veulent créatives afin de convaincre le consommateur qu'il fera le meilleur choix en achetant le produit suggéré : « La vie en rose », « Les revêtements muraux *Sunworthy* sont le reflet de votre personnalité » ou encore : « D'ACCORD ! Je devrais adopter les tampons *Tampax*... Mais pourquoi ? »² En se servant également d'outils visuels, en soulignant tel ou tel passage, en affectant un mot de majuscules, les réclames attirent le regard du lecteur au premier coup d'œil jeté à la page. De plus, le discours publicitaire se sert de l'impératif³, en devenant plus direct, voire exigeant. En découvrant tout type de produits⁴, la lectrice serait distraite par les slogans insistants qui envahissent le contenu du magazine. Occupant une grosse partie de chaque page, la publicité s'empare de l'espace libre qui entoure le texte « principal ». Les « occupants », car c'est bien ainsi qu'il faut appeler les slogans, deviennent le premier objet que l'on saisit en feuilletant le magazine. Or, le texte censé être le centre de la rubrique passe en arrière-plan lorsqu'il s'agit d'attirer l'attention. L'importance du contenu textuel est presque réduite, car les lecteurs ne le considéreraient probablement pas comme trop important, à moins que la publicité qui le jouxte ne soit attirante. La stratégie commerciale de la revue se dévoile au grand jour : publier des extraits littéraires n'est qu'un prétexte pour attirer un public hétérogène. Néanmoins, le lecteur

¹ « Voilà la MERVEILLEUSE sensation de soulagement que vous obtenez grâce au lait de magnésie PHILLIPS », dans *Châtelaine*, mars 1968, p. 56.

² « Votre machine à coudre mérite ce qu'il y a de mieux — un meuble en *Arborite* », *Ibid.*, p. 58.

³ « GARDE le linge du bébé PLUS BLANC », *Ibid.*, p. 60.

« Ne portez pas un tourniquet ! », *Ibid.*, p. 61.

⁴ « Rétraction et cicatrisation des hémorroïdes... Soulagement de la douleur et des malaises. », *Ibid.*, p. 60.

« Cigarettes "EXPORT" bout uni ou filtre Régulières et King », *Ibid.*, p. 60.

« Les appareils DOMESTIQUES fonctionnent si BIEN avec l'emploi régulier de L'HUILE 3-EN-UNE », *Ibid.*, p. 60.

« Grand concours rénovation \$1 000 pour la meilleure idée », *Ibid.*, p. 63.

« Ma petite chatte si féline... », *Ibid.*, p. 62.

intéressé se perd rapidement dans les réclames qui jonchent le texte. Ce que l'on constate est que la grande majorité d'elles ne s'adresse qu'aux femmes : il va de soi que le magazine vise un public féminin. Des produits considérés comme féminins, voire comme sexistes pour le public actuel, semblent évoquer l'image de la femme moderne qui doit prendre soin de son corps, de son apparence, de la maison et, bien entendu, des enfants. Le seul titre publicitaire, illustré par l'image d'un homme, annonce la vente de vin¹.

Il est manifeste que le paratexte occupe une place plus considérable que l'on pourrait lui accorder à première vue. On comprend que dans la variante non publiée, INIT2, le paratexte englobe toute une série de textes complémentaires et des dessins qui apportent des informations additionnelles soient liés directement au texte, soit mis en relation avec l'auteur ou avec le destinataire. En revanche, le paratexte dans une publication, plus précisément dans un magazine, diffère sensiblement. Les images et la publicité prédominantes envahissent l'espace et leur impact sur le texte publié pourrait être considéré plutôt comme dispersant pour le lecteur. Cette grande différence entre les deux types de paratextes incite à croire que le rôle de tout ce qui entoure le texte dramatique apporte des informations du moins curieuses, voire pittoresques. D'un côté, dans la variante tapuscrite se manifeste la volonté du dramaturge de rajouter de l'information supplémentaire importante pour le texte. De l'autre côté, dans la version de *Châtelaine*, le paratexte demeure hors contrôle de l'auteur : il ne provient que des éditeurs et des rédacteurs du magazine. Un travail, involontairement « collaboratif », dont la publication devient un produit à vendre et à être consommé. On pourrait se demander si cela est vraiment conforme à l'intention de Ducharme au moment de rendre « publique » sa pièce. Si l'on tient compte

¹ « J'utilise ma "cave" pour recevoir ! », *Ibid.*, p. 64.

du résultat final, le deuxième acte d'*Ines Pérée et Inat Tendu sur la terre* est exposé comme un élément de plus qui se perd parmi les slogans publicitaires.

2.4 INITB et INITL

La version INITC est des plus provocantes et sociologiquement intéressante. Flairant bon la fin des années soixante, elle est le parfait reflet de son époque. Cette variante de la pièce donnera naissance à d'autres réécritures et générera d'autres variantes : INIT3, INIT4, INIT5, INITB, INITL. Après avoir effectué l'analyse comparative entre INIT1 et INIT2, et entre INIT2 et INITC, nous tenons à préciser que le reste des versions ne représentent pas autant de différences entre elles. À l'exception de la grande brèche diégétique qui se dévoile entre INIT2 et INIT3. Je n'entrerai pas ici dans l'analyse de ce qui sépare ces deux variantes éloignées de plus d'une dizaine d'années. Le projet théâtral *Ines Pérée Inat Tendu* évolue constamment et la publication officielle chez Leméac/Parti pris s'avère presque identique au contenu des variantes INIT3, INIT4, INIT5 et INITB¹. En revanche, je propose de nous pencher rapidement sur les notes apportées à la main dans la version appartenant à Catherine Bégin, INITB, ainsi que sur certains traits qui différencient INITL des deux premiers dactylogrammes.

La comédienne Catherine Bégin a pris des notes afin de l'aider dans l'interprétation de son personnage Isalaide, mais ce qui nous retiendra ici est moins le paratexte constitué par Bégin que certaines modifications témoignant de la naissance du texte. À la page 40 du script, on découvre une référence temporelle qui s'avère essentielle, « Il ne dort pas

¹ Voir Annexes, Tableau 4_Tableau diégétique

souvent, mais quand il dort, il dort». Elle est ajoutée manuellement dans les répliques d'Ines et complémentée par des notes à côté : « Bombay, il a dormi d'octobre 1962 à octobre 1963 à poings fermés. »¹ Cet ajout qui situe non seulement le moment du déroulement de l'histoire, bien évidemment postérieure à la période de 1962 à 1963, dévoile aussi un fait du moins intrigant. On doit rappeler qu'une telle référence au passage du temps, pendant lequel Inat a dormi, n'existe que dans les deux premières versions, respectivement INIT1 et INIT2. Il faut rappeler que dans ce cas, les dates sont bien antérieures : de 1954 à 1955². De quelle manière donc Bégin a-t-elle pu obtenir ces informations et apporter ces modifications en indiquant une date précise ? Probablement, il existe une autre version entre INIT3, INIT4 et INIT5, dans laquelle on trouve ces données temporelles. Ducharme, avait-il donné plusieurs variantes textuelles à Claude Maher et aux comédiens pour qu'ils choisissent la meilleure pour la mise en scène ? Est-ce un ajout de la part du metteur en scène ou du dramaturge ? Certes, cette version diffère du texte publié, car ces informations manquent. Une autre preuve que cette version se situe avant INIT5 se fait jour dans les répliques de Pierre-Pierre où l'on trouve d'autres ajouts manuscrits : « Qu'ils laissent donc les chiens tranquilles (...) »³. Cependant, ces répliques se trouvent déjà tapuscrites dans INIT5 et dans la version de Leméac/Parti pris. Sans trop entrer dans les détails, l'ordre évolutif du texte témoigne de son caractère protéiforme. Or, tout ce parcours temporel ne fait que confirmer le fait que Ducharme a retravaillé chaque texte à plusieurs reprises à la recherche d'un texte prêt à être adapté au public du moment.

¹ INITB, p. 40

² « à Bombay il a dormi pendant un an, d'octobre 1954 à octobre 1955 », (f° 15 (11), I, INIT1 ; f° 14 (10), I, INIT2).

³ INITB, p. 111

Qu'il y a-t-il des traits distinctifs qui différencient INITL d'INIT1 et d'INIT2 ? En tout cas, le jeu de mots persiste et se manifeste dès la présentation de la structure du texte. En effet, il est divisé en « rake » et en « make », à savoir trois actes disproportionnés dont le premier est le plus long et le troisième le plus court et où la division des scènes manque. On observe d'autres éléments qui différencient cette version des deux premières : deux cercueils à côté d'Ines et d'Inat. En sont-ils sortis afin de jouer leur personnage ? Plus tard, le cercueil réapparaîtra dans les mains d'Escalope qui en vole le onzième¹. Cet objet, digne de l'absurde d'Ionesco, devient un leitmotiv qui unit les personnages d'une façon étrange, mais qui suggère une certaine connivence entre eux. Toujours dans le cadre des objets « abstraits », qui désarçonnent l'allocutaire, on trouve Pauline-Emilienne annonçant l'« entrée » d'un ouvre-boîte électrique, jeté cérémonieusement par Madame sur le plateau². On continue à découvrir d'autres objets introduits dans cette version pour la première fois : une hache de pompier appartenant à Aidez-Moi et dont Ines se sert pour chasser Escalope³. Néanmoins, l'élément le plus singulier demeure un chandelier électrique apporté par Pierre-Pierre juste avant de servir les cailloux à Ines et à Inat⁴. Ce chandelier produit de la fumée qui étourdit et fait tourner la tête des deux protagonistes, en devenant l'un des éléments causant leur mort. Ce qui semble curieux est le fait qu'à plusieurs reprises Ducharme insère des objets électriques : l'ouvre-boîte et le chandelier. Le chandelier remplacerait-il la chaise électrique présente uniquement dans les versions INIT1 et INIT2 ? Toujours engins de meurtre, tels que présentés dans les premières variantes, ainsi que dans INITL, la chaise et le chandelier servent à anéantir ceux qui cherchent la justice et l'amour chez les autres.

¹ INITL, p. 54

² INITL, p. 21

³ INITL, p. 32

⁴ INITL, p. 108-109, 117

Dans le premier cas, Ducharme suggère que c'est le Christ qui pourrait être immolé sur une chaise électrique, s'il revenait dans le contexte des années 60, et dans l'autre cas ce sont Ines et Inat qui meurent asphyxiés à cause de la fumée du chandelier. En déduisant que Ducharme met en relation encore une fois les deux protagonistes et Jésus, il est difficile de ne pas tenir compte de ce fait tout au long de la pièce. Rappelons qu'Inat est comparé à un cadeau provenant de Dieu¹, la même idée est maintenue dans INITL². En plus, dans la version publiée, Sœur lave les mains et les pieds d'Inat : un geste renvoyant à la célèbre scène du Christ lavant les pieds de ses disciples³.

De plus ces modifications dans le texte publié, on découvre un autre élément qui revient constamment : le papillon. Au milieu d'un dialogue entre Sœur et Inat, elle a l'idée prompte de lui proposer de dessiner son « idée » pour ne pas l'oublier⁴. Cette idée se veut le papillon disparu dont se plaint Inat tout au long de la pièce. Une idée abstraite qui relie le caractère éphémère des idées aux papillons qui s'envolent. Et ces idées fugaces deviennent encore plus abstraites lorsqu'Ines découvre qu'Inat accumulait des papillons dans ses poches, papillons qui se décomposent en une poussière colorée. En revenant à la proposition étonnante de Sœur, de dessiner pour ne pas oublier, rappelons que lors de son séjour dans la psychiatrie, le docteur Fyfe recommande à Ducharme de s'exprimer en dessinant. Sans vouloir amalgamer la vie de Ducharme à celle de ses personnages, je ne

¹ « Le cadeau ~~du bon Dieu~~ de N.S.-J.C. à ces dames ! » (f° 3 (1) I, INIT2)

² « *Oh dear oh my !...* Regardez-moi à se trousser et se trémousser. *God's gift to women!* Joli et bien mis ! [...] » (p. 15, INITL)

³ « Lavement des pieds — 3° A la dernière Cène. — Avant d'instituer la sainte Eucharistie, Notre-Seigneur veut bien exercer lui-même l'office de l'esclave en lavant les pieds à ses Apôtres. Il ôte son vêtement de dessus, se ceint d'un linge, met de l'eau dans un bassin, lave les pieds des Apôtres et les essuie avec le linge dont il est ceint. Il ajoute cette remarque, à l'adresse de Pierre, que celui qui a pris un bain !, [...] n'a plus besoin que de se laver les pieds [...] Joa., xm, 4-10. » (Fulcran Vigoureux, *Dictionnaire de la Bible*, t. 4, Letouzey et Ané, Éditeurs, Paris, 1912, p. 134).

⁴ INITL, p. 74

peux pas me soustraire à ces évidences qui nous renseignent à la fois sur le personnage et sur l'auteur : tous deux sont conseillés de s'exprimer par le croquis. Cette méthode s'avère assez curieuse, d'autant plus qu'elle émane de Sœur, qui n'est pas psychiatre, mais qui essaie de trouver un moyen de soulager Inat. Traité comme un enfant, ce personnage est présenté dans sa faiblesse et dans son besoin d'être soigné. D'ailleurs, cette faiblesse caractérise plusieurs personnages. Notamment, Ines devient de plus en plus violente, révélant son besoin urgent d'attirer l'attention des autres. Isalaide dévoile aussi son esprit vulnérable qui sollicite l'amour¹. De même, Pauline-Emilienne, appelée Charlotte Russe par Ines, se transforme étrangement, à la fin du troisième acte, en un être sensible². On constate que dans cette version les personnages sont exploités jusqu'à leurs limites : définis par l'ambiguïté, beaucoup d'entre eux se révèlent fragiles en leur for intérieur. Leur transformation se passe devant les yeux du spectateur et si on compare la première à la dernière variante, on constatera ces changements notables. Il s'agit surtout des deux protagonistes, ainsi que celle de Pauline-Emilienne, qui évoluent d'une façon singulière. Comme déjà soulignés, Ines et Inat passent de l'état des bourreaux, dans INIT1 et INIT2, à celui des victimes affaiblies dans INITL. De même que l'Infirmière, toujours rigide « comme une douche froide », se montre fragile et malade à la fin de la version publiée.

Prêtons une attention toute spéciale à la fin de la pièce, à savoir à la mort des deux protagonistes : un dénouement diégétique tout à fait contraire à celui des versions antérieures. Ines et Inat meurent d'une manière imprévue et surprenante — éniivrés par l'alcool et par la fumée du chandelier — qui renvoie à l'absurdité prônée dans la pièce³. Le

¹ INITL, p. 37, 58

² INITL, p. 110

³ INITL, p. 118

seul personnage à s'en inquiéter est Aidez-Moi qui, dans son ardeur, serre si fort Inat qu'il tombe par terre. De plus, ses pleurs remplacent la musique de Saint-Saëns qui clôture INIT1 et INIT2. La mort d'Ines et d'Inat pourrait être considérée comme la fin symbolique de leurs idéaux, voire comparée aux papillons pulvérisés dans les poches d'Inat. Ils disparaissent, en laissant des disciples qui poursuivront leur quête de l'universel : l'amour de l'autre. Autre différence qu'on constate : INITL s'éloigne complètement des référents et de l'attachement à une époque spécifique. Cette dernière version ne cherche qu'à traiter le sujet universel, la recherche de l'amour exprimée par le biais du symbolique.

Quant au décor et aux didascalies techniques, ils varient considérablement. Dans la version publiée, la description des vêtements d'Ines et d'Inat, que l'on trouve dans INIT1 et INIT2, est omise. À sa place, le violon et le papillon deviennent les éléments primordiaux de leur entourage, ainsi que des détails précis sont ajoutés à propos du lieu où se déroule l'action : « dans la chapelle ardente désaffectée d'une clinique vétérinaire »¹. Au deuxième acte, la disparition du violon et du papillon est bien mentionnée dans les trois versions. D'ailleurs, donner ces précisions démontre la volonté de Ducharme de souligner l'importance de ces deux « idées » abstraites qui devraient toujours accompagner les deux protagonistes. Dans le « troisième acte », les didascalies apportent les mêmes informations que celles des premières variantes, en ajoutant quelques détails sur un autre objet — le chariot d'Aidez-Moi. La diégèse désoriente le public par ses brisures constantes où l'apparition d'objets singuliers, de même que la résolution de la pièce témoignent d'un désir de cultiver l'absurde. Parmi les modifications apportées aux didascalies, on trouve certaines différences à propos de l'ambiance musicale : dans la cellule de Sœur, on entend de la

¹ INITL, p. 9

musique « grégorienne, les voix d'un chœur féminin »¹. Cela contraste le choix musical proposé dans INIT1 et INIT2. La substitution drastique dans INITL propose une ambiance plus en accord avec un couvent, bien qu'elle enlève l'effet-surprise que la « Carnaval des animaux » et « I should have known better » produirait chez le public.

Dans le cadre de ce qui caractérise les traits différentiels du discours des personnages, il faut nous attarder sur un autre phénomène récurrent : l'usage des anglicismes. Rappelons que déjà dans INIT1, Ines s'en sert avec habileté, en empruntant la réplique de Hardy Har Har. Dans la dernière version, Ines en abuse beaucoup plus², notamment « What? What? » vient à remplacer « Quoi ? Quoi ? ». Ines s'adresse à Isalaide à travers un mélange d'anglais-français, « big vache » qui remplace sa caractéristique « grosse vache » des versions antérieures. Ce pêle-mêle parsème ses répliques, « big excuse », « Do-nous une faveur », « du chicken de chien » qui rendent son discours encore plus discordant, mais congru pour elle. La demande d'hospitalité devient une recherche de « The hospitality! » et l'asile Harvey-Jonction est nommé « nuthouse ». En plus, Ines s'appuie constamment sur les expressions figées, « I'll be jiggered! » et « Oh dear, oh my! », maintenus dans INITL, pour exprimer sa surprise, en les convertissant en expression-parasites. Dorénavant, ce type de « tics de langage » rend son discours particulier et reconnaissable pour le spectateur. Et on se demande pourquoi Ducharme décide d'introduire l'anglais ou l'anglo-français dans les répliques de ses personnages. Est-ce pour s'approcher plus du public de son époque ? Ou est-ce pour créer plutôt un effet

¹ INITL, p. 65

² INITL: « What? What? » (9); « On dear, oh my! » (10, 14, 19, 109); « and you » (12); « How du yu du ? » (14); « God's gift to women! [...] Where? » (15); « That's my boy » (16, 111); « I'll be jiggered! » (17, 30, 38); « Oh you you! » (18); « du chicken de chien » (21); « something! » (22); « Do-nous une faveur » (24); « big vache » (25); « big excuse! » (36, 84); « Ah! Never mind! » (44); « The hospitality! » (44); « nuthouse » (46); « Garbage! » (52)

comique ? À mon avis, toutes ces hypothèses sont valables : il semble que Ducharme essaie d'approcher ses personnages de l'époque, en cherchant toujours le rire du public. Il convient de noter que ce phénomène n'est pas l'apanage d'Ines. Isalaide fusionne parfois les deux langues avec la même habileté qu'Ines, de même que Pierre-Pierre, Escalope et même Pauline-Emilienne¹.

Si ces différences découvrent un nouvel aspect de la composition et de la transformation des personnages, il y a d'autres indices différentiels entre les variantes. Si on compare INITL à INIT1 et à INIT2, on constatera que certaines répliques changent d'émetteur. Par exemple, le dialogue entre Inat, Ines et Sœur apporte de nouveaux détails sur des aspects atroces à propos de leur expérience avec des docteurs. Inat avoue qu'Ines a été violée par son docteur à l'hôpital, tout comme Sœur laisse entendre qu'elle connaît cette expérience². Les personnages se révèlent vulnérables et victimes, en même temps qu'ils l'avouent avec une innocence enfantine. La dureté de leur expérience est mentionnée comme un passage, sans importance, d'une réplique à l'autre. Il existe de nombreux exemples où ils se livrent à un monologue intérieur, confessant des atrocités comme si rien ne s'était passé. À d'autres occasions, Ducharme réattribue des répliques d'INIT2 à INITL. Par exemple, Aidez-Moi s'approprie certaines répliques extravagantes d'Escalope : « Je m'amuse comme une petite folle, sinon comme un dentiste enfermé avec sa jeune assistante

¹ Isalaide : « B and E! Breaking and Entrance! » (INITL, p. 13); « nuthouse » (INITL, p. 46); « I am le beau cadeau [...] Young homme » (INITL, p. 97); « On dear oh my! » (INITL, p. 99)
Pierre-Pierre : « What are you? » (INITL, p. 97); « That's good. Is that good enough for you? » (INITL, p. 114)
Pauline-Emilienne : « One électrique open truc — coming up! » (INITL, p. 21)

Escalope : « Topless !... » (INITL, p. 29); « What's your racket? » (INITL, p. 39)
² Inat Tendu — Taisez-vous ! Vous ne connaissez rien là-dedans ! Vous n'étiez-pas pure et vous n'avez pas été violée à l'hôpital pendant votre sommeil pendant que vous étiez malade par votre propre docteur !
 New-York, *du caractère tout à coup* — Qu'est-ce qui te fait croire ça ? Qu'est-ce que tu en sais ? (INITL, p. 80)

en blouse transparente dans un tube de pâte dentifrice. »¹ Ainsi, elle se révèle plus cocasse, voire grotesque, par rapport aux versions antérieures.

Toutes ces différences entre la série des versions d'*Ines Pérée et Inat Tendu* témoignent d'un travail rigoureux du dramaturge qui cherche constamment à améliorer son texte. En modifiant certaines répliques ou formes verbales, il tente de préparer l'exécution de la parole sur scène, le mieux exprimé possible, pour que les comédiens puissent la mettre en pratique. En supprimant des phrases, voire des dialogues et des monologues, il modifie son propre style dramaturgique : il abandonne le narratif en faveur du théâtral. Bien que préparée pour accompagner la mise en scène comme une bande-annonce, la version Leméac/Parti pris restera à jamais intouchable, puisqu'elle a été publiée. Cela pourrait expliquer la volonté de Ducharme d'enlever presque tous les référents de l'époque, afin de rendre le texte atemporel. Apparemment, pensé pour rester dans la postérité, le texte publié doit être « nettoyé » et « libéré » de tous les attachements qui pourraient le lier à une période concrète, même s'il est conçu principalement pour la mise en scène. Il se dévoile éphémère et assujéti au travail des comédiens et des metteurs en scène chaque fois qu'elle renaît sur le plateau. Et on a bien constaté que pour pouvoir parler d'une pièce théâtrale, il faut tenir compte les deux parties composantes et indispensables l'une de l'autre : le texte dramatique et la mise en scène.

¹ INITL, p. 85

CONCLUSION

Dès les années 1960, Ducharme envoie ses écrits pour chercher l'opinion d'amis, avant de les proposer aux professionnels du théâtre. On a constaté que dans ses lettres à Gerald Godin, il confie sa première pièce, *Ines Pérée et Inat Tendu*, afin de lui demander des

conseils. Ce dernier envisage la possibilité de présenter le texte à André Brassard. À la quête de l'approbation des autres, l'écrivain se montre fébrile dans la correction du texte de sa pièce, comme en atteste l'éventail de variantes textuelles. Chaque fois qu'il trouve son texte valable pour la mise en scène, il tente de le faire parvenir aux directeurs artistiques des théâtres reconnus ou à des amis du milieu dramatique. C'est finalement en août 1968 que sa première mise en scène verra le jour : Yvan Canuel organise avec plusieurs d'autres artistes, le festival de Sainte-Agathe. Ducharme deviendra « l'auteur » officiel de cet événement, en présentant ses deux premières pièces, *Ines Pérée et Inat Tendu* et *Le Cid maghané*. Ce sont les seules pièces du festival d'été, jouées devant une multitude d'artistes québécois comme Jean Vilar, Jean Basile, Claude Jasmin, Robert Gurik ou Guy Dufresne. La liste des invités est longue et y figure le nom de Léopold Sédar Senghor invité à faire partie du « Comité d'honneur »¹. Certes, cet événement n'est pas inusité et avec le lancement de ses deux premières pièces, Ducharme entre de plain-pied dans le monde théâtral. Cela démythifie certainement toutes les rumeurs créées par les journalistes sur son image d'écrivain « fantôme ». Plutôt qu'un écrivain caché, ce fait révèle un artiste intégré et socialement impliqué aux côtés de ses collègues. Un fait qui se confirme au fil des années : deux ans après la publication officielle d'*Ines Pérée et Inat Tendu*, les Grands Ballets Canadiens présentent, en 1978, le ballet chanté *Les Sept péchés capitaux des petits bourgeois* de Bertolt Brecht et Kurt Weil, adapté par Réjean Ducharme². Ce dossier m'est parvenu, très récemment, en consultant les fonds d'archives de l'École nationale de théâtre

¹ Fonds Théâtre de la Sablière, UQAM.

² Pauline Julien, *Les sept péchés capitaux des petits bourgeois*, livret de Bertolt Brecht, adaptation de Réjean Ducharme, musique de Kurt Weil, orchestration de Jacques Marchand, Kebec Disc, Montréal, 1978. Archives de l'École nationale de théâtre à Montréal.

J'ai l'intention d'étudier ce livret et mes recherches donneront lieu à la publication.

du Canada. Le livret, qui accompagne le disque vinyle, met en lumière l'aspect dramaturgique du travail de Ducharme qui consiste non seulement à écrire des pièces, mais aussi à préparer des adaptations. Et c'est là que se pose la question de l'adaptation d'une œuvre connue, empruntée pour être rejouée dans une nouvelle perspective. Cette adaptation ne traduit-elle pas précisément l'aspect de Ducharme en tant qu'artiste du collage, un artiste qui revisite et adapte une œuvre pour qu'elle soit montée ? Ce spectacle est interprété par les Grands Ballets Canadiens, dans une chorégraphie de Fernand Nault¹, et il n'est pas à négliger : la première aura lieu au Centre national des arts à Ottawa. Le spectacle sera également présenté à la salle Wilfrid-Pelletier, Place des arts². On apprend que Pauline Julien a été invitée par les Grands Ballets Canadiens (GBC) à l'interpréter, accompagnée de la ballerine Sylvie Kinal-Chevalier³. Nous constatons que cette adaptation du ballet, jouée au théâtre, s'avère une pièce largement conçue par Ducharme. On peut donc l'inclure dans le répertoire du dramaturge. Et qui sait si d'autres documents attestant de la productivité artistique de Ducharme n'apparaîtront pas dans les boîtes d'archives. Il est essentiel de rendre justice à sa contribution dramatique à l'histoire du théâtre québécois, ne serait-ce qu'en exhumant les dossiers contenant ses œuvres dans divers états.

¹ Marc Samson, « De la danse sous toutes ses formes (ou presque) et un seul spectacle lyrique », *Le Soleil*, le 16 septembre 1978, p. E 7.

² Christian Rioux et Betty Nygaard King, « Pauline Julien », *l'Encyclopédie canadienne, Historica Canada* ; « Les sept péchés capitaux, saison 1978-1979 », *La Presse*, le 9 septembre 1978, p. D 9.

³ « [...] les chansons tirées du ballet chanté les *Sept Péchés capitaux des petits bourgeois*, que les Grands Ballets canadiens lui avaient demandé d'interpréter à l'automne 1978. Elle tenait absolument à faire ce disque, même contre l'avis de certains de ses collaborateurs qui ne le trouvaient pas assez commercial, Mais vous savez comme elle est entêtée ! Elle a décidé de financer elle-même la production en grande partie. Comme il s'agissait d'une version québécoise de cette œuvre dans laquelle l'adaptation était de Réjean Ducharme, les arrangements d'orchestre de Jacques Marchand, et que jamais cette œuvre n'avait été enregistrée en français où que ce soit dans le monde, elle ne voulait pas que ce soit perdu. » (Raymonde Bergeron, « Le nouveau virage de Pauline Julien », *La Presse*, le 12 janvier 1980, p. 6).

Pour revenir à la « chose pour le théâtre », il faut souligner qu'un examen plus approfondi de tous ses états offre une vision renouvelée non seulement de la pièce elle-même, mais aussi de Ducharme en tant que dramaturge. Tous les documents du dossier *Ines Pérée et Inat Tendu* révèlent des liens insoupçonnés : entre le dramaturge et les artistes qui l'entouraient ; entre chaque version textuelle et la suivante ; voire entre le dramaturge et son texte. La présence de Ducharme dans la création de chaque spectacle se manifeste depuis le texte, minutieusement conçu pour émouvoir le spectateur et provoquer le rire, jusqu'à son implication comme scénographe, perceptible dans certaines indications scéniques. Pourtant, analyser ce dossier s'est avéré une tâche complexe : d'une part, on a dû se pencher sur le texte et d'une autre sur la présentation scénique. Or, le texte se voit aussi éphémère qu'une mise en scène. Notre étude des cinq mises en scène, entre 1968 et 2012, basée sur des entrevues avec les praticiens scéniques a montré le caractère protéiforme de la pièce, tant au niveau textuel que de la mise en scène. Les voix de Sophie Clément, Claude Maher, Francine Vernac, Marc Grégoire, Lorraine Pintal, Évelyne Rompré, Frédéric Dubois et Catherine Larochelle ont réveillé la mémoire de chaque spectacle. Pour la première fois, nous pouvons compter sur leur témoignage et, grâce à leur collaboration, nous avons pu comparer ce que chaque mise en scène apporte à l'œuvre au fil des ans. L'opinion et les points de vue des participants varient et fournissent un retour d'information précieux sur le travail en équipe, le montage, les costumes, l'atmosphère et l'importance de la mise en scène par rapport au texte. Par ailleurs, cette étude détaillée des témoignages a dévoilé l'urgence de mettre en lumière et de dépoussiérer le travail imminent de chaque équipe qui a rendu la mise en scène unique. Remémorer une pièce, ce n'est pas seulement analyser le texte, c'est aussi entrer en contact avec l'aspect le plus éphémère de l'œuvre qui suscite le goût incessant pour le théâtre : la mise en scène. De surcroît, comme

chaque entrevue l'a démontré, tout montage a été qualifié par les praticiens de singulier, d'extravagant et de passionnant. Des costumes frappants, colorés, entourés des décors surprenants, voire inimaginables, créent une esthétique « déjantée » dans toutes les mises en scène. Cependant, l'esprit de la pièce se manifeste sous des aspects différents, en fonction de chaque montage, qui s'adresse à un public concret. Pas toujours comprise ou bien acceptée, la pièce demeure un défi non seulement pour les exécutants de ce travail gigantesque, mais aussi pour le spectateur. Transmettre toute la folie qui définit les personnages n'est pas une tâche facile, mais elle ne se veut pas non plus infranchissable, selon les comédiens. La collaboration entre eux et le metteur en scène réside dans la faculté à combiner le texte et la performance scénique de manière que la pièce prenne vie devant le public. Les documents qui constituent le dossier de la pièce attestent de son caractère mobile non seulement entre les mains du dramaturge, mais aussi entre celles des metteurs en scène. La version appartenant à la comédienne Catherine Bégin témoigne de la volonté de Claude Maher, dans ce cas, de modifier, voire de supprimer certaines parties du texte pour mieux l'adapter à la mise en scène. Tout récemment, un autre document a retenu mon attention : le dossier de travaux préparatoires à la mise en scène de Jean-Pierre Ronfard. Ce dossier exige une étude détaillée, que j'ai l'intention d'entreprendre à l'avenir. Il semble que le champ documentaire de la « chose pour le théâtre », *Ines Pérée et Inat Tendu*, soit loin d'être clos. En sorte que, le texte dramatique ne suffira jamais à saisir la totalité de cette œuvre dramatique. Comme l'ont bien souligné les comédiens et les metteurs en scène lors des entrevues, la magie d'une pièce se crée sur scène. Le texte a besoin de la mise en scène pour que ses personnages parlent au public, car « c'était le même texte qui était dit, interprété, mais ça n'avait rien à voir avec ce qu'on avait imaginé à la lecture : c'était le

jour et la nuit. »¹ La beauté de chaque pièce réside précisément dans cet espace qui s'ouvre entre le texte et la représentation scénique : découvrir l'esprit éphémère que la mise en scène lui apporte. Si on a compris que Ducharme a essayé à maintes reprises de rendre publique *Ines Pérée et Inat Tendu*, à partir de 1967, on a découvert que ses tentatives concernaient avant tout la mise en scène. Toujours déçu par son texte, perfectionniste dans le détail, il rigole de ses propres pièces : « L.G. — Votre œuvre théâtrale est encore inédite. Est-ce là un choix de votre part ? R.D. — Oui. Elle est inédite comme elle le mérite : elle est incoutable. Mais vous n'avez encore rien vu : attendez les pièces invisibles. »² En révélant son esprit perspicace, capable de dédramatiser son œuvre, il la rend plus curieuse et mystérieuse pour le public. Quelles sont les pièces « invisibles » ? Se réfère-t-il à ses œuvres non publiées ? Si c'est le cas, *Ines Pérée et Inat Tendu* n'en ferait pas partie, car, quelques mois après son dernier entretien avec Lise Gauvin, elle a été publiée chez Leméac/Parti pris, accompagnant la mise en scène de Maher. Les pièces « invisibles », seraient-elles celles qu'il avait en tête, mais que nous ne connaissons jamais ? Autre énigme à poursuivre. Et que dire de son œuvre théâtrale qui « mérite », selon lui, de demeurer inédite ? De toute évidence, pour Ducharme, ses pièces sont conçues pour être écoutées, ce qui nous fait contester son idée de publication. S'il considère ses œuvres comme « incoutables », donc inédites, la publication englobera la mise en scène qui donne à entendre la pièce. Cet enjeu entre la publication, autrement dit la lecture, et l'écoute d'une pièce se comprend aisément par le fait qu'il considère ses pièces comme des « objets » pour le théâtre qui doivent être écoutés pour être compris. Malgré l'apparent autosabotage de ses

¹ Entrevue Francine Vernac

² Dernière entrevue de Ducharme avec Lise Gauvin, le 31 juillet 1976, *Cahiers de la Nouvelle Compagnie théâtrale*, tirée de E. Nardout-Lafarge et coll., *Réjean Ducharme, Romans*, p. 1920.

pièces, Ducharme accorde plusieurs mises en scène d'*Ines Pérée et Inat Tendu* au fil des années, affirmant que sa pièce est destinée à être écoutée plutôt que lue.

Basé sur une analyse historiographique et une approche génétique comparative, le travail sur les deux premières versions a permis d'ouvrir une nouvelle voie pour l'étude de ce dossier. Plusieurs chercheurs ont déjà évoqué l'urgence de s'engager dans une nouvelle orientation dans l'analyse des fonds d'archives d'écrivains :

Les différentes contributions de cet ouvrage montrent néanmoins qu'au-delà des interrogations sur l'avenir des archives et les transformations dans les modalités de diffusion et de conservation des manuscrits et des dossiers génétiques, il reste encore beaucoup de documents inexplorés dans les fonds d'archives d'écrivains francophones canadiens, à la fois dans la perspective d'en organiser le contenu, de les étudier de manière à ce que « se constitue une autre forme de savoir » et d'en assurer ainsi l'accès et la compréhension à la postérité.¹

L'analyse que nous avons amorcée confirme la nécessité de rendre accessibles les manuscrits et les tapuscrits, dans ce cas d'une œuvre dramatique, afin de conserver le caractère éphémère de chaque version, qui devient néanmoins un témoin lyrique de son époque. Rappelons que, jusqu'à présent, les cinq états textuels d'*Ines Pérée et Inat Tendu* ont été considérés comme un ensemble soudé par des thèmes communs, semblables à ceux des romans de Ducharme : onomastique, personnages-enfants, jeux de mots ou anglicismes². Pour nous, l'urgence d'entamer une étude des éléments qui ont été modifiés, ou disparus, d'une version à l'autre, a surgi après avoir constaté le caractère protéiforme de chaque texte. Bien que les enjeux langagiers enrichissent une grande partie des répliques, nous avons détecté que leur rôle va au-delà de la marque stylistique de l'auteur. Les

¹ Sophie Marcotte, « Introduction », dans Marcotte, Sophie ; Bernier, Marc André et coll., *Regards sur les archives d'écrivains francophones au Canada (Archives des lettres canadiennes)*, University of Ottawa Press, 2019, p. 15.

² Claire Jaubert, *De l'emprunt à l'empreinte : les dramaturgies ducharmiennes*, 2013.

dialogues se dévoilent des structures complexes qui jouent avec la sonorité et le rythme en vue de l'effet visant le public. Après avoir établi l'ordre chronologique des variantes, il était indispensable d'analyser les deux premières, afin de jeter les bases d'une approche historiographique. En nous penchant sur les deux textes, nous avons trouvé des modifications très spécifiques, riches en calembours et en contrepèterie. L'avènement de chaque personnage s'est déclaré à travers les paris entre l'oralité et l'écrit, en utilisant toute une gamme de figures de style : personnification, comparaison, répétition, énumération, concaténation, gradation, métaphore, explétion, palinodie, oxymore. Les jeux de sonorités et l'usage abondant d'adjectifs, de rimes, de synonymes ou de néologismes ne sont que quelques-uns des outils rhétoriques utilisés pour véhiculer l'état émotionnel de chaque personnage. À l'instar de Jaubert, « 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. »¹, nous pouvons affirmer que le raccourcissement textuel de chaque version subséquente semble refléter la nécessité de trouver un moyen de théâtraliser le texte, sans pour autant perdre les enjeux sonores qui subsistent dans toutes les versions. Dans cette recherche d'un texte dramatique prêt pour la scène, Ducharme souligne un aspect qui distingue chaque version : l'appel à des traits culturels. Truffées de références contemporaines, les deux premières variantes s'avèrent proches du public. La présence de la publicité, à son apogée au Québec en 1960, laisse anticiper l'ironie avec laquelle elle est abordée dans la pièce. Réincarnant les rouages de la consommation et les slogans publicitaires, le personnage de l'Infirmière illustre parfaitement cette entité omniprésente

¹ *Ibid.*, p. 168

qui s'attaque aux consommateurs. La forte assiduité de la culture américaine, qui s'infiltré dans la culture québécoise, se reflète, par exemple, dans les références télévisuelles familières à l'époque. On retrouve notamment le personnage des dessins animés, Hardy Hardy, dont la réplique emblématique « Oh dear, oh my ! » est assimilée par Ines. En adoptant un discours emprunté, le personnage ducharmien se révèle influencé par la culture anglophone qui envahit progressivement le petit écran des Québécois. Plusieurs référents introduisent une sorte d'intertextualité dans la pièce : la mention des collages musicaux, tels que *Le carnaval des animaux*, ou l'évocation de personnages littéraires, tels que Dracula ou Frankenstein, s'avèrent complètement détachées de leur contexte originel. En outre, on découvre des références d'actualité à la religion, à l'homosexualité et aux droits de la femme, qui soulèvent de ferventes questions concernant le public du moment. Les traits culturels, abordés dans les deux versions, offrent donc un espace interdiscursif qui permet de comprendre l'intérêt du dramaturge à toucher à tout. Par ailleurs, les sujets littéraires, il invite le spectateur à se plonger dans le monde de l'art, de la musique, du cinéma, de la politique, voire de la philosophie et de la religion. L'immense curiosité de Ducharme l'a certainement amené à chercher l'inspiration dans tous ces domaines, tel que le témoigne l'ouverture de sa bibliothèque¹. Cette approche de l'univers créatif et inspirateur de Ducharme confirme que derrière chaque mot se cache une recherche méticuleuse de la vertu de la langue. Quoiqu'il en soit, pour profiter pleinement de la pièce, il faut un public averti, voire érudit, capable non seulement de savourer les situations comiques de chaque scène, mais aussi de saisir rapidement les référents qui surgissent à toute allure. Parmi les références les plus remarquables, on trouve le classique *Cid*, introduit

¹ Jacinthe Martel, Monique Bernard, Monique Jean, *AI.1. La bibliothèque de Réjean Ducharme*, 2020.

dans les répliques de Madame qui, tout excitée, le cite à tort et à travers. L'effet polyphonique, créé par ce centon, dévoile la maîtrise du dramaturge à contrôler en détail l'intertextualité et ses enjeux. Dans le discours d'Isalaide émerge toute une série de voix qui frappe par leur présence et par la pondération avec laquelle elles sont introduites. En créant un contexte complètement « déjanté », ces référents mettent à jour la danse des voix qui s'entremêlent et interagissent entre les répliques. Cela a, bien entendu, exigé une étude de l'intertextualité polyphonique et des renvois non seulement au classique français, mais aussi au *Cid maghané*. Tout au long de l'analyse, nous avons pris conscience d'un autre phénomène : le dialogisme. Le dialogue entre la voix du personnage et la voix introduite par le personnage lui-même crée un curieux jeu sonore. Rappelons qu'Ines et Madame utilisent souvent ce type d'effet polyphonique pour mieux illustrer leurs propos. Ainsi, des situations totalement illusoires prennent vie dans leurs dialogues. Ce dialogisme compose cependant des conversations plutôt quotidiennes, ce qui leur confère une plus grande spontanéité. Qui plus est, le dialogisme illusoire se veut hors contexte et reflète le déséquilibre des personnages, ce qui devrait déconcerter le public. Le caractère hallucinatoire de la pièce se manifeste peu à peu grâce à ce type de phénomènes linguistiques qui agrémentent les dialogues. Ces derniers regorgent de figures rhétoriques et de références dans lesquelles l'interdiscursivité cherche également un dialogue avec le public.

La présence « invisible » de Ducharme se manifeste dans certaines indications scéniques qu'il introduit judicieusement. Ces didascalies, que nous avons nommées *ducharmiennes*, soulignent sa participation à la conception de la scénographie et à la mise en scène de la parole des personnages. Nous avons constaté qu'à d'autres occasions, les

didascalies insinuent une sorte de communication entre l'auteur et le comédien, en suggérant une prononciation spécifique basée sur des contrepèteries. Cependant, ce type d'indication emblématique dans la première version disparaît peu à peu dans la seconde, ce qui incite à croire que Ducharme accorde plus de liberté aux praticiens scéniques. S'il décide d'omettre ces didascalies spécifiques, ce n'est pas un choix arbitraire : il cherche à rendre son texte le moins littéraire possible, en supprimant ce type de « commentaires » plutôt narratif.

À la quête d'un texte théâtralisé, Ducharme poursuit la réécriture d'*Ines Pérée et Inat Tendu*. Dans les versions qui suivent les deux premières, nous avons constaté que les modifications s'avèrent de moins en moins perceptibles, progressant d'INIT3 à INIT5 ; les répliques et les didascalies n'altèrent guère la diégèse. Néanmoins, certains changements nous ont poussés à comparer INIT2 et INITC plus en détail, afin de découvrir comment les deux textes se complètent et lequel des deux a pu donner naissance à l'autre. Cette tâche s'est avérée plus complexe que prévu : après avoir analysé les couleurs des stylos utilisés par Ducharme dans INIT2, on s'est aperçu que le texte avait été retravaillé avant et après la rédaction de la version de *Châtelaine*. Le caractère éphémère du texte, dans tous ses états, se confirme encore et encore. La découverte d'autres versions, comme le script appartenant à Catherine Bégin (INITB), confirme le caractère protéiforme de la pièce, qui change non seulement sous la main de l'auteur, mais aussi sous celle des praticiens qui lui ont insufflé la vie sur scène.

Pour clore ce parcours du dossier protéiforme appelé *Ines Pérée et Inat Tendu*, retenons que le dramaturge se montre hésitant face à son texte, qui doit être joué sur scène, mais aussi publié. Chaque modification, omission ou substitution en témoigne : Ducharme

craint d'échouer devant son public. Le spectateur, ou le lecteur, a déjà en tête l'image de l'auteur prodigieux dont chaque œuvre surprend non seulement par les imprévus de l'histoire racontée, mais surtout par la forte personnalité de chaque personnage. Des personnages dont Ducharme refuse de parler en tant qu'auteur, les laissant se défendre par leur propre existence devant les questions des curieux :

L.G. : Ines et Inat sont des personnages très proches de ceux que vous avez créés dans vos romans. Comment les voyez-vous par rapport aux autres couples solitaires et inséparables de votre œuvre ?

R. D. : Je ne comprends pas le sens de cette question. Mettez-moi à zéro, ça ne fait rien.¹

Des personnages qui se créent au fil des répliques, révélant des êtres particuliers qui, tels des phénix, renaissent à chaque fois sur scène. Qui plus est, l'effet comique produit par chaque représentation scénique s'avère inespéré et inattendu, ce qui vaut bien le titre de cette « chose pour le théâtre » qui nous intrigue toujours.

BIBLIOGRAPHIE

FONDS D'ARCHIVES

Fonds André Le Coz, 1976, P964, S2, SS1, D24, « Ines Pérée et Inat Tendu » de Réjean Ducharme, Bibliothèque et archives nationales du Québec (BAnQ).

¹ *Ibid.*

Fonds Gérald Godin, MSS464, Archives nationales, (BAnQ).

Fonds Gérald Godin, MSS464, Bibliothèque et archives nationales du Québec
(BAnQ).

Fonds Jean-Pierre Ronfard, P863, Bibliothèque et archives nationales du Québec
(BAnQ).

Fonds Réjean Ducharme (1^{er} versement) — 1982, R — 11 725, anciennement LMS —
0130 1986-05, Ines Pérée et Inat Tendu, boîte 12, ch. 1 — ch. 5, Bibliothèque
et archives Canada (BAC).

Fonds Réjean Ducharme (1^{er} versement) — 1982, R — 11 725, anciennement LMS —
0130 1986-05, *Le Cid maghané*, boîte 11, ch. 1, Bibliothèque et archives
Canada (BAC).

Fonds Théâtre de la Sablière, 96P-900:01/37, Programme du festival Sainte-Agathe,
Archives de l'Université du Québec à Montréal (UQAM).

Fonds Théâtre Denise-Pelletier, deux bandes magnétiques, Ines Pérée et Inat Tendu de
Réjean Ducharme, P108, S3, Bibliothèque et archives nationales du Québec
(BAnQ).

PUBLICATIONS D'INES PÉRÉE ET INAT TENDU

Ducharme, Réjean, « *Ines Pérée et Inat Tendu sur la terre* », *Châtelaine*, mars 1968,
p. 23, 56-64, précédé par l'article de Beauregard, Hermine, « J'ai rencontré
Réjean Ducharme », p. 23, Bibliothèque et archives nationales du Québec
(BAnQ).

---, *Ines Pérée et Inat Tendu*, (1968), Ottawa, Éditions Leméac/Parti Pris, 1976.

ÉTUDES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE RÉJEAN DUCHARME

Beaudet, Marie-Andrée, Haghebaert, Élisabeth, Nardout-Lafarge, Élisabeth (dir.),
Présences de Ducharme, Montréal, Éditions Nota bene, Collections de BAnQ,
2009.

Bornstein, Josiane, « Antagonisme ethnique ou le Complexe de Caïn dans l'œuvre de
Réjean Ducharme », *Études canadiennes*, n° 4, 1978, p. 11-18.

Boucher, Jean-Pierre, « Réjean *Ducharme* parolier », *Littératures* (Université McGill),
n° 3, 1989, p. 95-113.

Boucher, Marie-Élaine, *L'hyperthéâtralité du personnage dans la dramaturgie de
Réjean Ducharme*, Mémoire de maîtrise, David, Gilbert, dir., Université de
Montréal, 2006.

Boudreault, Lolita, « Sens et non-sens dans le théâtre de Réjean Ducharme », mémoire
de maîtrise, Montréal, Université de McGill, 1994.

Chabot, Jean-Baptiste, « Portrait de Réjean Ducharme en messie des lettres
québécoises », *Voix et Images*, 38(2), 2013, p. 93–109.

Deschamps, Nicole, Legendre, Ghislaine, Melançon Charlotte, et coll., « Ducharme
par lui-même », *Études françaises*, 11(3-4), 1975, p. 193–226.

---, « Histoire d'E : lecture politique de *la Fille de Christophe Colomb* » *Études
françaises*, volume 11, n° 3-4, octobre 1975, p. 325 –354.

Faucher, Martin (adaptation et collage), *À quelle heure on meurt ?*, d'après l'œuvre de Réjean Ducharme, mise en scène de Guy Allouche, Montréal, Les arts du Maurier, 1999.

Gasquy-Resch, Yannick, « Le brouillage du lisible : lecture du paratexte de *L'hiver de force* », *Études françaises*, vol. 29, n° 1, 1993, p. 37-46.

Gauvin, Lise, « La place du marché romanesque : le ducharmien », *Études françaises*, vol. 28, n° 2-3, 1992, p. 105-120.

Gervais, André, « Morceaux du littoral détruit, vue sur l'*Océantume* », *Avez-vous relu Ducharme ? Études françaises*, vol. 11, n° 3-4, octobre 1975.

Gervais, André, *L'hiver de force*, *Études françaises*, vol. 10, n° 2, 1974, p. 183-191.

Godin, Jean-Cléo, compte-rendu de *L'Avalée des avalés*, *Études françaises*, vol. 3, n° 1, 1967, p. 94-101.

---, compte-rendu de *L'Océantume*, *Études françaises*, vol. 5, n° 1, 1969, p. 100-102.

---, compte-rendu de *Le Nez qui voque*, *Études françaises*, vol. 3, n° 4, 1967, p. 447-449.

Haghebaert, Élisabeth, « Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale », Thèse de PhD, Université Laval, 2007,

Hotte-Pilon, Lucie, « Le jeu des noms dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme », *les écritures masculines, Voix et Images*, vol. 18, n° 1 (52), automne 1992.

Inkel, Stéphane, « L'écriture et la mémoire de l'histoire des deux messianismes de Réjean Ducharme », *Société Roman 20-50*, vol. 1, n° 41, 2006, p. 93 -105.

Jaubert, Claire, « Archives et institutionnalisation : le “cas Ducharme” », dans Marcotte, Sophie ; Bernier, Marc André et coll., *Regards sur les archives d'écrivains francophones au Canada (Archives des lettres canadiennes)*, University of Ottawa Press., 2019.

---, « Du “maghanage” : la re(-)présentation de l'Histoire dans *Le marquis qui perdit* de Réjean Ducharme », *L'Annuaire théâtral*, (50-51), 2011, p. 103–11.

---, *De l'emprunt à l'empreinte : les dramaturgies ducharmiennes*, Littératures. Université Michel de Montaigne — Bordeaux III ; Université de Montréal, 2013.

Kègle, Christiane, « Plaisir et subversion chez Réjean Ducharme. », *Études littéraires*, volume 28, numéro 1, été 1995, p. 49–60.

Lamonde, Yvan, *Histoire sociale des idées au Québec, 1896-1929* v 2.

Lapointe, Martine-Emmanuelle, « Héritier du bordel dans toute sa splendeur. Économies de l'héritage dans *Va savoir* de Réjean Ducharme », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 77-93.

---, « Réjean Ducharme, le tiers inclus, Relecture de *L'Avalée des avalés* », *Canadian Literature/Littérature canadienne, A Quarterly of Criticism and Review*, n° 195, 2007.

- Larochelle, Marie-Hélène, « Fuites et invectives dans les romans de Réjean Ducharme », *Études françaises*, vol. 44, n° 1, 2008, p. 25-36.
- Leduc-Park, René ; Chamberland, Roger ; Girard, Gilles ; Pavlovic, Diane ; Julien, Jacques et Boivin, Aurélien, « Dossier : Réjean Ducharme », *Québec français*, n° 52, 1983, p. 40-53.
- Mailhot, Laurent, « Le théâtre de Réjean Ducharme », *Études françaises*, 6(2), 1970, p. 131–157.
- Marcotte, Gilles, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *Études françaises*, 11(3-4), 1975, p. 247–284.
- , « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont. » *Études françaises*, vol. 26, n° 1, 1990, p. 87–127.
- Meadwell, Kenneth, *L'Avalée des avalés, L'hiver de force et Les Enfantômes de Réjean Ducharme : une fiction mot à mot et sa littéralité*, (thèse), University of Manitoba, mai 1986.
- Nardout-Lafarge, Élisabeth, « Gilles Marcotte, lecteur de Réjean Ducharme », *Études françaises*, 53(1), 2017, p. 133–141.
- , « L'insaisissable Réjean Ducharme », *Roman 20-50*, vol. 41, no. 1, 2006, p. 3-14.
- , « L'usure du rire chez Réjean Ducharme », *Études françaises*, vol. 47, n° 2, 2011, p. 121-129.
- , « Les “ratures du vittérateur imaginaire”, sur les brouillons de Réjean Ducharme », *Société Roman 20-50*, « Roman 20-50 », vol.1 n° 41, 2006, p. 83 - 92.

---, «Réjean Ducharme et l'héritage Français : Détours et Détournements.»

Littérature, no. 113, Armand Colin, 1999, pp. 82–94.

Nardout-Lafarge, Elisabeth ; Bernard, Monique ; Jean, Monique (coll.), *Réjean*

Ducharme, Romans, Paris, Quarto Gallimard, 2022.

Paveau, Marie-Anne, « Quand Marie-Chantal dit merde : sentiment linguistique et

normes perceptives dans la haute société. », *Sentiment linguistique et discours spontanés sur le lexique*, Université Paul Verlaine Metz, 2009,

Pavlovic, Maryanne, « L'affaire Ducharme », *Voix et images*, vol. 6, n° 1,

automne 1980, p. 75-95.

Plamondon, Jean-François, « Quand la parodie réclame une révolution le projet

manifestaire du “Cid maghané », *Francofonia*, no. 56, Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., Francofonia. Studi ricerche sulle letterature di lingua francese, 2009, p. 83–96.

---, « Quand la parodie réclame une révolution, le projet manifestaire du “Cid

maghané », *Francofonia*, no. 56, 2009, pp. 83–96.

Schendel, Michel Van, « Ducharme l'inquiétant, Conférences J. A. de Sève,

l'Université de Montréal, mai 1967.

Seyfrid, Brigitte, “Rhétorique et argumentation chez Réjean Ducharme. Les

polémiques béréniennes”, *Voix et Images*, 18(2), 1993, p. 334–350.

Vachon, G.-André, “Note sur Réjean Ducharme et Paul-Marie Lapointe (Fragment d’un Traité du vide)”, *Avez-vous relu Ducharme ? Études françaises*, vol. 11, numéro 3-4, octobre 1975.

Vaillancourt, Pierre-Louis (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994.

Vigeant, Louise, « De la métonymie à la métaphore, la didascalie comme piste », *Jeu*, n° 62, 1992.

---, « Ducharme revisité *Le Cid maghané* et *l’Hiver de force* », *Oser, Jeu*, n° 103 (2), 2002, p. 44-50.

Vurm, Petr, *La création et la créativité de Réjean Ducharme*, thèse de doctorat, Université de Masaryk de Brno, 2008.

THÉORIES ET ÉTUDES CRITIQUES

Bacry, Patrick, *Les figures de style*, Paris, Belin, 1992.

Banu, Georges, « L’écrit et l’oral ou l’entre-deux du théâtre », *Jeu*, (82), 1997.

Barrientos, Garcia José-Luis, *Comment analyser une pièce de théâtre*, Paris, Garnier, 2017.

Bernard, Roger, *Le Canada français : entre mythe et utopie*, Ottawa-Carleton, Essai/Le Nordir, 1998.

Biasi, Pierre-Marc de, « Qu’est-ce qu’un brouillon ? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse », *Pourquoi la critique*

génétiq ue ? , Méthodes, théories (éd. Michel Contat et Daniel Ferrer), Paris, CNRS Éditions, coll. « Textes et manuscrits », 1998, p. 31-60.

---, *La génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000.

Busque, Marie-Christine, Compte-rendu de Chénetier-Alev, Marion, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, Saarbrücken, Allemagne, Éditions universitaires européennes, 2010, p. 576, dans *L'Annuaire théâtral*, (49), 2011, p. 210.

Cauchie, Maurice, « La Version authentique de La Romance "Plaisir d'amour" », *Revue de Musicologie*, vol. 18, no. 61, 1937, pp. 12–14.

Chénetier-Alev, Marion, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herber Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, thèse de doctorat, Paris, ANRT, 2004.

Chevalier, Jean et Gheerbrandt, Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombre*, Paris, Éditions Jupiter, (1969), 1982.

Collard, Nathalie, « 50 ans de Châtelaine, l'expérience doit servir à quelque chose », *La Presse*, le 6 octobre 2010.

Contat, Michel, éd., *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, « Textes et Manuscrits », Paris, CNRS Éditions, 1998.

David, Gilbert, *et coll.*, *Le théâtre contemporain au Québec de 1945-2015*, Université de Montréal, 2020.

Des Rivières, Marie-José, *Châtelaine et la littérature (1960-1975)*, Montréal, L'Hexagone, 1992.

Duchastel, Jules, « Culture et contre-culture : idéologie et contre-idéologie », *Idéologie au Canada français, 1940-1976, t. III, Les Mouvements sociaux — Les Syndicats*, Les Presses de l'Université de Laval, Québec, 1981, p. 188.

Entretien avec Albert Einstein “Nationalism is an infantile disease. It is measles of mankind.” dans *The Saturday Evening Post*, October 26, 1929.

Féral, Josette, *Mise en scène et Jeu de l'acteur, Entretiens*, t. 1, Éditions Jeu, Éditions Lansman, Montréal, 1997.

Filion, Michel, *Le problème de l'américanisation et la radiodiffusion québécoise depuis ses origines jusqu'à la réglementation du contenu canadien (1922-1959)*, thèse de PhD, Université Laval, 1992.

Gallèpe, Thierry, *Didascalies, Les mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Genette, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

---, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

Grésillon, Almuth, Thomasseau, Jean-Marie, « Scènes de genèses théâtrales », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 26, 2005 (19-34), 27.

Hugo, Victor, « XII. Dix-septième siècle, Les Mercenaires (Le régiment du baron Madruce) », *La légende des siècles*, 1855-1876.

Imbert, Geneviève, « L'entretien semi-directif : à la frontière de la santé publique et de l'anthropologie », *Recherche en soins infirmiers*, vol. 102, no. 3, 2010.

Issacharoff, Michael, *Le spectacle du discours*, Paris, Librairie José Corti, 1985.

Kowzan, Tadeusz, *Spectacle et signification*, Québec, Les Éditions Balzac, 1992.

Kristeva, Julia, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, Paris, Minuit, t. 236, 1967

La Bédollière, Émile de (1812-1883), *Histoire de la mère Michel et de son chat*, J. Hetzel, Paris, 1853. (BNF Gallica)

Larochelle, Samuel, « Ines Pérée et Inat Tendu au Théâtre d'Aujourd'hui : la révolte gronde et subjugué ! », *Sage Gamin*, le 24 février 2012.

Larose, Karim et Rondeau, Frédéric, *La contre-culture au Québec*, Les Presses de L'université de Montréal, 2016.

Latraverse, Guy et Lemay, Daniel, *Guy Latraverse, 50 ans de showbiz québécois*, Montréal, Éditions La Presse, 2013.

Lefebvre, Paul, *TNM programme 1991-1992*, « Ines Pérée et Inat Tendu, mise en scène Lorraine Pintal », du 24 sept. au 19 octobre 1991.

Legault, Yannick, « Entrevue avec Frédéric Dubois », *Programme du Théâtre du Trident*, avril 1999.

Lévesque, Robert, *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard, suivi de La leçon de musique*, Liber, Montréal, 1993.

Marcotte, Sophie ; Bernier, Marc André et coll., *Regards sur les archives d'écrivains francophones au Canada (Archives des lettres canadiennes)*, University of Ottawa Press., 2019.

Matthews-Grieco, Sara F., "Picart's Browbeaten Husbands in 17th-Century France: Cuckoldry in Context" (ed.), *Cuckoldry, Impotence and Adultery in Europe (15th–17th century)*, published by Ashgate Publishing, 2014.

Meschonnic, Henri, *Critique du rythme*, p. 280 dans Chénétier-Alev, Marion, Chénétier-Alev, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herber Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, thèse de doctorat, Paris, ANRT, 2004.

Mézan, Laure, « Le Carnaval des animaux de Saint-Saëns : le Festival de Cannes y a puisé sa musique officielle », Radio Classique, le 25 décembre 2020.

Mongeau, Serge, « L'homosexualité féminine et masculine », *Québec-Presse*, le 7 décembre 1969.

Niderst, Alain (éd. critique), *Pierre Corneille, Théâtre complet*, t. 1, Université de Rouen, 1984.

Palard, Jacques, « Les religieuses québécoises en reconversion dans la mouvance de la Révolution tranquille », *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 88, 2020, p. 132.

Paveau, Marie-Anne, “Quand Marie-Chantal dit merde : sentiment linguistique et normes perceptives dans la haute société.”, *Sentiment linguistique et discours spontanés sur le lexique*, Université Paul Verlaine Metz, 2009, p. 41-63.

Peltzman, Daniel, « Hollywood et le crime organisé : lorsque la fiction rejoint la réalité, l’affaire Bioff-Browne, 1936-1941 », *Le crime organisé à la ville et à l’écran aux États-Unis, 1929-1951*, Trevor Harris and Dominique Daniel (ed.), 2002.

Penot-Lacassagne, Olivier, “Qu’est-ce qu’une contre-culture”, dans Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Contre-cultures !*, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 5 citée dans Larose, Karin et Rondeau, Frédéric, *La contre-culture au Québec*, Les Presses de L’université de Montréal, 2016.

Perrin, Michel, *Dictionnaire de la conversation II, Le Crapouillot*, Paris, 1956, p. 16 dans Marie-Anne Paveau, « Quand Marie-Chantal dit merde : sentiment linguistique et normes perceptives dans la haute société. », *Sentiment linguistique et discours spontanés sur le lexique*, Université Paul Verlaine Metz, 2009, p. 6.

Postras-Lefebvre, Isabelle, *Évolution des traits culturels québécois dans la publicité par la cohorte socio-démographique*, mémoire ès arts, Université de Laval, 2009.

Ricard, François, *La génération lyrique, Essai sur la vie et l’œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992.

- Ritz, Olivier, « Les épigraphes latines des premiers historiens de la Révolution française. 1789 - 1814 », *Dix-huitième siècle*, vol. 44, no. 1, 2012, p. 581-599.
- Roy, Maurice, « Un ministre jeune (46 ans) dépoussière le Code pénal », *Le petit Montréal*, le 21 décembre 1967.
- Thériault, Joseph Yvon, *Critique de l'américanité, Mémoire et démocratie au Québec*, Québec, Éditions Québec Amérique, 2005.
- Todorov, Tsvetan, *Mikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique (Suivi de : Ecrits du Cercle Bakhtine)*, Eds. Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- Vigoureux, Fulcran, *Dictionnaire de la Bible*, t. 4, Letouzey et Ané, Éditeurs, Paris, 1912.
- Warren, Jean-Philippe et Fortin, Andrée, *Pratiques et discours de la contreculture au Québec*, Québec, Septentrion, 2015.
- Widor, Charles-Marie (1844-1937), *Vieilles Chansons pour les petits enfants, avec accompagnements de Ch.-M. Widor*, E. Plon Nourrit et Ci.e, Paris, 1883 (BNF Gallica)
- Woolery, George W., *Children's Television: the first thirty-five years, 1946-1981, Part I, Animated Cartoon Series*, The Scarecrow Press, Inc., Metuchen, N.J. & London, 1983.
- Young, Samuel, *Commentaires bibliques Le Phare*, tome IV, « L'Évangile de Jean 13 : 34 », Éditions Foi et Santé, Kansas, 1979.

LA PRESSE

Presse québécoise

La Presse :

Anonyme, « La Flibuste de J. Ethier-Blais », *La Presse*, le 29 avril 1967, p. 24.

Anonyme, « Hier Réjean Ducharme a eu 27 ans : “Je me sens déjà vieux”, dit-il », *Le Devoir*, le 14 août 1968, p. 8.

Anonyme, « Le phénomène Ducharme », *Le Soleil*, le 19 novembre 1966, p. 22.

Basile, Jean, « Ducharme, candidat au prix Goncourt », *Le Devoir*, le 9 novembre 1966, p. 1, 10.

Beaunoyer, Jean, « Gaston Lepage : Il me manque 150 ans de vie... », *La Presse*, Arts et spectacles, le 20 janvier 1990, p. 1 et 6.

Bernatchez, Reymond, « La victoire sur les mots », « Ducharme, les cinq conditions de l’oiseau solitaire », *La Presse*, le 15 mars 1986, p. 1-2.

C.D., « Réjean Ducharme existerait réellement », *Le Soleil*, le 21 janvier 1967, p. 21.

Cocke, Emmanuel, « Un écrivain en quête d’un éditeur », *La Presse*, Cahier C, Arts et Lettres, 19 décembre 1970, p. C 15.

Dassylva, Martial, « Ducharme, son génie, ses lubies et ses scories », *La Presse*, Cahier A, le 15 novembre 1976.

Dostie, Bruno, « Le mystère Ducharme », *La Presse*, Arts et spectacles, le 20 janvier 1990, p. 1 et 4.

J. B. [Jean Basile], « Et comment *Les Nouvelles littéraires* ont “démasqué” Réjean Ducharme... », *Le Devoir*, le 21 janvier 1967, p. 1 et 8.

L. P. [Luc Perrault], « “Ducharme s’est immunisé contre la stérilité” — un de ses amis », *La Presse*, le 14 janvier, 1967, p. 2.

Lavallée, Constant, « Ducharme n’a rien d’un fantôme », *La Presse*, le 14 janvier, 1967, p. 2.

Le Devoir :

Lepage, Jocelyne, « Réjean Ducharme et Roch Plante », *La Presse*, le 15 mars 1986, p. 3E.

Martel, Réginald, « Non critique... pieux vœux », *La Presse*, Cahier C, Arts et Lettres, le 19 décembre 1970, p. C 2.

Martel, Réginald, « Réjean Ducharme 20 ans après », « Une influence souterraine », Martel, Réginald, *La Presse*, le 15 mars 1986, p. 1-3.

Perrault, Luc, « Je peux vous affirmer que Réjean est mon fils », entrevue exclusive avec la mère de l’écrivain Réjean Ducharme, *La Presse*, le 14 janvier, 1967, p. 1-2.

Soulié, Jean-Paul, « Un gars bien solitaire à la taverne... », *La Presse*, le 15 mars 1986, p. 1.

Tremblay, Odile, « Jean-Philippe Duval, film sur un absent », *Le Devoir*, le 8 février 1992, p. C 4.

Critique sur les pièces de Réjean Ducharme

Anonyme, « Au TNM à compter du 16 janvier, *Le marquis qui perdit* de Réjean Ducharme dans une mise en scène d'André Brassard », *L'Action populaire*, le 7 janvier 1970, p. 5.

Anonyme, « Le Festival Ste-Agathe », *L'Avenir du Nord*, le 13 juin 1968, p. 5.

Anonyme, « Radio-Canada enregistre une autre émission au Centre culturel », *Le Nouvelliste*, le 18 octobre 1968, p. 3.

Anonyme, « Roger Garand de Tit-coq au Cid maghané », *La Patrie*, le 7 juillet 1968, p. 26.

Bélair, Michel, « Réjean Ducharme au TNM, Est-ce bien le marquis qui perdit ? », *Le Devoir*, le 20 janvier 1970, p. 10.

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

Dassylva, Martial, « Ducharme, son génie, ses lubies et ses scories », *La Presse*, le 15 novembre 1976, p. A 12.

---, « Quand on “maghane” tout sauf le Cid », *La Presse*, le 2 juillet 1968, p. 10.

J.-C. G., « L'histoire du *Cid maghané* a commencé par une claque suivie d'un coup de poing », *Le Petit journal*, le 28 juillet 1968, p. 26.

Presse française

Anonyme, « Hubert Aquin : retrouver le passé », anonyme, *Le Monde*, le 5 avril 1967.

Anonyme, « La plume d'or du *Figaro* à Paul-André Lesort », *Le Monde*, le 17 décembre 1966.

Anonyme, « Prix Fémina et Médicis », *Le Monde*, le 26 novembre 1966.

Anonyme, « R. Ducharme : refuser la société des humains », *Le Monde*, le 5 avril 1967.

Berger, Yves, « Comment concilier langage et réalité », *Le Monde*, le 5 avril 1967.

Bosquet, Alain, « *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme », *Le Monde*, le 1er octobre 1966.

Bosquet, Alain, « *L'Océantume* de Réjean Ducharme », *Le Monde*, le 28 septembre 1968.

Bosquet, Alain, « *La jument des Mongols*, de Jean Basile et *Prochain épisode* d'Hubert Aquin », *Le Monde*, le 15 octobre 1966.

Bosquet, Alain, « Le second roman de Réjean Ducharme, *Le nez qui voque* », *Le Monde*, le 26 avril 1967.

J. T., « Le mystère Ducharme », *Le Monde*, le 21 janvier 1967.

J. P., « Un "coup" canadien : le leurre Ducharme », *Le Monde*, le 20 janvier 1967.

J. P., « Goncourt : Edmond Charles-Roux », *Le Monde*, le 22 novembre 1966.

J.-P. G., « Que lira-t-on en 1967 ? », *Le Monde*, le 13 janvier 1967.

Le Clézio, J.-M.-G., « La tactique de la guerre apache appliquée à la littérature », *Le Monde*, le 4 janvier 1969.

Rosset, Clément, « Réjean Ducharme authentifié », *Le Monde*, le 27 janvier 1967.

Saint-Phalle, Thérèse de, « Le Pape et John Kennedy font recette », *Le Monde*, le 1er octobre 1966.

Presse et société

Anonyme, « Hamlet, prince du Québec, la politique sur les planches », *L'écho de Louiseville*, le 28 avril 1968.

Anonyme, « Le Festival Ste-Agathe », *L'Avenir du Nord*, le 13 juin 1968, p. 5.

Anonyme, « Les sept péchés capitaux, saison 1978-1979 », *La Presse*, le 9 septembre 1978, p. D 9.

Anonyme, « Que devint Noëlle Noblecourt, la jolie speakerine virée à cause de ses genoux », *Planet*, le 2 août 2006.

Bergeron, Raymonde, « Le nouveau virage de Pauline Julien », *La Presse*, le 12 janvier 1980, p. 6.

Bernatchez, Reymond, « La victoire sur les mots », « Ducharme, les cinq conditions de l'oiseau solitaire », *La Presse*, le 15 mars 1986.

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

D'Auteuil, Georges-Henri, « Le bon, le pire et le meilleur », « Ines Pérée et Inat Tendu », *Relations*, décembre 1976, p. 345.

Dassylva, Martial, *La Presse*, « Ducharme, son génie, ses lubies et ses scories », le 15 novembre 1976, Cahier A.

Legault, Yannick, « Entrevue avec Jean-Pierre Ronfard », *Théâtre du Trident*, 1999, p. 11.

Samson, Marc, « De la danse sous toutes ses formes (ou presque) et un seul spectacle lyrique », *Le Soleil*, le 16 septembre 1978, p. E 7.

Tremblay, Odile, *Le Devoir*, le 8 février 1992, « Jean-Philippe Duval, film sur un absent », p. C 4.

COMPLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

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

Amossy, Ruth, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009.

Andrès, Bernard, « Notes sur l'expérimentation théâtrale au Québec », *Études littéraires*, 18 (3), 1985, p. 5–51.

Angenot, Marc, *Dialogues de sourds*, Pairs, Mille et une nuits dép. de Fayard, 2008.

Angenot, Marc, *La parole pamphlétaire*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1982.

Aristote, *Poétique*, Hardy, Joseph (éd. et trad.), Paris, Les belles lettres, 1932.

Aristote, *Rhétorique*, Dufour, Médéric (éd. et trad.), Paris, Les belles lettres, 1960.

Arthaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.

- Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- Barbérís, Isabelle, *Théâtres contemporains : mythes et idéologies*, Paris, Presses universitaires, 2010.
- Barthes, Roland, « La mort de l'auteur », *Mantéïa*, n° 5, 1968, p. 61-67.
- , *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964.
- Batranu, Raluca, *L'écrivain et la société : le discours social dans la littérature française du XVIIIe siècle à aujourd'hui*, thèse doctorale, Littératures, Université Grenoble Alpes, 2017.
- Baudrillard, Jean, *La société de la consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, 2011.
- Bénichou, Paul, *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830, essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Librairie Josée Corti, 1985.
- Bertron, Juliette, *De la parodie dans l'art des années 1960 à nos jours*, thèse doctorale, Art et histoire de l'art, Université de Bourgogne, 2014.
- Biasi, Pierre-Marc de, et Herschberg P., Anne, *L'œuvre comme processus*, Paris, CNRS Éditions, 2007.
- Biet, Christian et Triaut, Christopher, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.

Biron, Michel, Dumont, François, Nardout-Lafarge, Élisabeth, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.

Bokobza Kahan, Michèle; Amossy, Ruth (dir.), *Argumentation et Analyse du Discours*, 3 | 2009, « Ethos discursif et image d'auteur » [En ligne], mis en ligne le 15 octobre 2009.

Borduas, Paul-Émile, 1905-1960 ; Gauvreau, Claude, 1925-1971, *Le refus global*, 1972.

Bouchard, Gérard, *Raison et déraison du mythe, au cœur des imaginaires collectifs*, Montréal, Boréal, 2014.

Breuil, Eddie, *Méthodes et pratiques de l'édition critique, des textes et documents modernes*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

Burke, Séan, *The Death and Return of the Author, Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, 1992.

Busby, Keith, *Essays on the New Philology*, Amsterdam-Atlante, Rodopi, 1993.

Caillois, Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938.

Cambron, Michelin, *Une société, un récit : discours culturel au Québec, 1967-1976*, Montréal, L'Hexagone, 1989.

Carbonell, Charles-Olivier, *L'historiographie*, Paris, PUF, 1981.

Chantal, Hébert, *Le burlesque au Québec. Un divertissement populaire*, La Salle, Hurtubise HMH, 1981.

Charaudeau, Patrick, and Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

Charbonneau, Robert, *Connaissance du personnage*, Paris, Éditions de l'Arbre, 1944.

Chartier, Roger, *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur XVIe-XVIIIe s.*, Paris, Gallimard/Folio, 2015.

Conférence « What is an Author? » (« Qu'est — ce qu'un auteur ? »), in Harari (J. V.), éd., *Textual Strategies*, Ithaca, Cornell University Press, 1979, pp. 141---160. (Conférence donnée à l'université de Buffalo, État de New York, en 1970.)

Deshais, Denise et Vincent, Diane (dir.), *Discours et constructions identitaires*, Les Presses d'Université de Laval, 2004.

Dion, Robert, and Frédéric Regard, ed. *Les nouvelles écritures biographiques : La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines*. Lyon : ENS Éditions, 2013

Ducharme, Réjean, *Ha ha !...*, Paris, Édition Gallimard, 1982.

Durand, Pascal, « Homme de lettres, écrivain, auteur, déclinaison sociale d'une fonction symbolique » (71-92), dans Luneau, Marie-Pier et Vincent, Josée (dir.), *La fabrication de l'auteur*, Montréal, Éditions Nota bene, 2010.

Duvignaud, Jean, *Les ombres collectives ; sociologie du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France, 1973.

Féral, Josette, et coll., *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montréal, Hurtubise HMH, 1985.

---, *Théorie et pratique du théâtre*, Montpellier, Entretemps, 2011.

Fortier, Marc, *Theory/Theatre, An Introduction*, London and New York, Second Edition, Routledge, 1997.

Francoeur, Louise, *Le théâtre brèche*, Montréal, Triptyque, 2002.

Gardes-Tamine, Joëlle, *La rhétorique*, Paris, Armand Colin, 1996.

Gerson, Carole et Michon, Jacques, *Histoire du livre et de l'imprimerie au Canada, de 1918 à 1980*, vol. 3, La presse de l'Université de Montréal, 2007.

Giguère, Richard, *Réception critique de textes littéraires québécois*, Département d'études françaises, Faculté des arts, Université de Sherbrooke, 1982.

Godin, Jean Cléo et Laurent, Mailhot, *Le théâtre québécois*, v. 1 et v. 2, Montréal, Nouvelle édition, BQ, 1988.

Guay, Hervé (dir.), « Théâtre et médias », *Voix et images*, n° 115, 2013.

Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, (1985), Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000.

Kahan, Michèle Bokobza, « Introduction », *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], 3 | 2009.

Krappe, Alexander Haggerty, *La genèse des mythes*, Paris, Payot, 1938.

Lafon, Dominique (dir.), « De la conservation à l'analyse : la leçon des archives », *L'Annuaire théâtral*, n° 17, 1995.

- Lapointe, Claude, *André Brassard, Stratégies de mise en scène*, Montréal, VLB éditeur, 1990.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic theatre*, Abingdon and New York Routledge, 2006.
- Lejeune, Philippe, « L'image de l'auteur dans les médias », dans *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 27, *L'écrivain aujourd'hui*, 1980, p. 31-40.
- Lemire, Maurice (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984.
- Léonard, Martine et Nardout-Lafarge (dir.), *Le texte et le nom*, Montréal, XYZ, 1996.
- Lépine, Jean-François, *Janine Sutto*, Montréal, Libre Expression, 2017.
- Mailhot, Laurent, *La littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal, TYPO, 2003.
- Maingueneau, Dominique, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3, 2009.
- Marcotte, Gilles et Nepveu, Pierre (dir.), *Montréal imaginaire, Ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992.
- , *Écrire à Montréal*, Montréal, Boréal, 1997.
- Mercier, Michel, « Rhétorique et mise en scène théâtrale », *L'Annuaire théâtral*, (24), 1998, pp. 155–167.

Meyer, Michel, *Le comique et le tragique, Penser le théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 2003.

---, *Questions de rhétorique, langage, raison et séduction*, Paris, Librairies générales françaises, 1993.

Michel, Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

Nédélec, Claudine, « Burlesque et interprétation », *Les Dossiers du Grihl* [en ligne], Les dossiers de Claudine Nédélec, Le XVII^e siècle, 2007.

Noujaim, Marianne, *Le théâtre de Michel Vinaver, Du dialogisme à la polyphonie*, Paris, L'Harmattan, 2012.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

---, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Presses de l'Université du Québec, 1976.

---, *Voix et images de la scène, essais de sémiologie théâtrale*, Presse universitaire de Lille, 1982.

Popovic, Pierre, 2011, « La sociocritique, Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, 2011, vol. 151/152, p. 7-388.

---, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2008.

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

Reboul, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presse universitaire de France, 1991.

Roberge, Martine, *De la rumeur à la légende urbaine*, Presses de l'Université Laval, 2009.

Roubine, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990.

Sarkonak, Ralph, *La réception critique*, Paris, Lettres modernes Minard, 2011.

Schryburt, Sylvain, *De l'acteur vedette au théâtre de festival : Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011.

Sternberg-Greiner, Véronique, *Le comique*, Paris, GF, Flammarion, 2003.

Ubersfeld, Anne, *Le roi et le bouffon*, Paris, Librairie José Corti, 1974.

---, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Mémo », 1996.

---, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977.

Van Riet, Georges, « Mythe et vérité », *Revue Philosophique de Louvain*, troisième série, t. 58, n° 57, 1960, p. 15-87.

Vigeant, Louise, *La Lecture du spectacle théâtral*, Saint-Jérôme, Mondia, 1989.

Wolton, Dominique (dir.) et Carrilho, Manuel Maria (coor.), *La Rhétorique*, Paris, CNRS, 2012.

Zumthor, Paul, *Langue, texte, énigme*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

---, *Performance, réception, lecture*, Longueil, Les éditions du Préambule, 1990.

LIENS

[https://www.assnat.qc.ca/en/deputes/johnson-\(pere\) --- daniel-3725/biographie.html](https://www.assnat.qc.ca/en/deputes/johnson-(pere)---daniel-3725/biographie.html)

<https://www.petulaclark.net/pages/biography.html>

<https://memoirechante.wordpress.com/2012/01/20/au-clair-de-la-lune-chanson-coquine/>

http://www.dutempsdeserisesauxfeuillesmortes.net/paroles/legende_des_flots_bleus.htm

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/yvonne-printemps/>

<https://www.imdb.com/name/nm0571938/>

<https://www.museedelhistoire.ca/musee-virtuel-de-la-nouvelle-france/les-explorateurs/etienne-brule-1615-1621/>

<https://books.openedition.org/pufr/3981?lang=en>

[https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/womens-movements-in-canada-196085\)](https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/womens-movements-in-canada-196085)

<http://eurojournalist.eu/gibraltar-le-caillou-de-la-discorde/>

<https://ec.gc.ca/meteo-weather/default.asp?lang=Fr&n=333B8E6A-1#t5>

<https://ijc.org/en/losrb/drought-conditions-great-lakes-st-lawrence-river-system-prompt-international-lake-ontario-st>

<https://nvdatabase.swarthmore.edu/content/indians-march-goan-liberation-1954-1955>

<https://histoire-du-quebec.ca/lac-aux-sables/>

Cantique de Noël, Placide Cappeau, XIXe siècle :

https://hymnary.org/text/minuit_chretiens_cest_lheure_solennelle

Chanson française populaire, paroles et musique Henri Christiné et Fragson, une valse créée en 1910 :

<http://www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/paroles/reviens.htm>

Krazem, Mustapha, « La grammaire originale des didascalies », p. 5 :

<https://aidenum-production.u>

bourgogne.fr/ress/uoh/TexteDeTheatre/res/transcription_grammaire-originale_didascalies.pdf

Premier ministre de la province de Québec et président du Conseil exécutif du 16 juin 1966 au 26 septembre 1968 :

[https://www.assnat.qc.ca/en/deputes/johnson-\(père\)—daniel-3725/biographie.html](https://www.assnat.qc.ca/en/deputes/johnson-(père)—daniel-3725/biographie.html)

Rioux, Christian et King, Betty Nygaard, « Pauline Julien », *L'Encyclopédie canadienne, Historica Canada* :

<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/pauline-julien>

<https://www.assnat.qc.ca/fr/travaux-parlementaires/assemblee-nationale/26-1/introduction-historique.html?retourVersHistoire=oui>

<https://www.denise-pelletier.qc.ca/a-propos/>

<https://www.bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/20013.html>

<https://tnm.qc.ca/traces?histoire=les-jeunes-comediens-du-tnm>

<https://rappels.ca/fr/ines-p%C3%A9r%C3%A9e-et-inat-tendu-0>

ANNEXES

TABLEAUX

Tableau 3_Tableau diégétique

INIT 1	INIT 2
<p>Premier acte :</p> <p>(1) : Ines et Inat apparaissent sur scène ; ils voient la plaque de cuivre « Hôpital l'Eussiez-Vous-Cru pour les chiens et pour les chats ».</p> <p>(2) : Madame fait son apparition sur scène ; Ines et Inat essaient de savoir si c'est elle qui les attendait.</p> <p>(3) : L'infirmière entre faisant la vamp ; elle apporte 20 boîtes de conserve de nourriture pour chiens et chats.</p> <p>(4) : Ines et Inat seuls ; Madame les épie et Ines la frappe au front, sans le savoir, avec l'une des boîtes qu'elle jette aux draps.</p> <p>(5) : Ines, Inat et Madame qui est blessée ; Ines et Inat commencent à discuter ; ils entendent quelqu'un arriver et Inat veut partir.</p> <p>(6) : L'infirmière rentre, elle regarde tout droit ; Ines lui donne des coups de violons sur les fesses.</p> <p>(7) : Escalope apparaît ; Ines est derrière les coulisses et se fâche contre lui, car il prend son archet ; dialogue entre Madame et Escalope, elle lui lit son poème.</p> <p>(8) : Ayant entendu quelqu'un arriver, Escalope jette Madame par terre et la</p>	<p>Premier acte :</p> <p>1) : Ines et Inat apparaissent sur scène ; ils voient la plaque de cuivre « Hôpital l'Eussiez-Vous-Cru pour les chiens et pour les chats ».</p> <p>(2) : Isalaide fait son apparition sur scène ; Ines et Inat essaient de savoir si c'est elle qui les attendait.</p> <p>(3) : L'infirmière entre faisant la vamp ; elle apporte 20 boîtes de conserve de nourriture pour chiens et chats ; Isalaide les épie et Ines la frappe au front, sans le savoir, avec l'une des boîtes qu'elle jette aux draps.</p> <p>(4) : Ines et Inat seuls ; Ines, Inat et Isalaide qui est blessée ; Ines et Inat commencent à discuter ; ils entendent quelqu'un arriver et Inat veut partir.</p> <p>(5) : L'infirmière rentre, elle regarde tout droit ; Ines lui donne des coups de violons sur les fesses.</p> <p>(6) : Escalope apparaît ; Ines est derrière les coulisses et se fâche contre lui, car il prend son archet ; dialogue entre Isalaide et Escalope, elle lui lit son poème ; ayant entendu quelqu'un arriver, Escalope jette Isalaide par terre et la couvre avec le matelas.</p>

<p>couvre avec le matelas ; l'infirmière repasse et Escalope la suit et quitte la scène ; Ines court après lui en demandant son archet.</p> <p>(9) : Ines essaie son archet ; Isalaide parle avec Ines : conversation autour de : la guerre, des nationalistes, l'amour entre femmes ; Inat ronfle, Madame croyait qu'Ines l'avait tué ; Madame veut savoir s'ils sont amoureux l'un de l'autre ; Ines veut ligoter Inat. Les deux sortent.</p> <p>(10) : Escalope et Sœur — conversation sur le chat.</p> <p>(11) : Ines et Madame porte Inat ; Ines raconte leur expérience dans la prison de Bombay où Inat a dormi pendant un an — ils avaient volé une pâte dentifrice ; Madame rassure Ines que dans l'asile de Harvey Jonction il y a des dentistes, des barbiers, etc.</p> <p>(12) : Inat prononce « maman » ; Ines et Madame parlent du casque d'Ines ; de la mode de l'époque ; la chaînette de Madame — elle raconte l'histoire de la chaînette et de son mari, elle cite des vers de Victor Hugo ; Madame avoue d'aimer Ines, alors Ines la demande de les garder, mais Madame en refuse.</p> <p>(13) : Madame et Escalope ; Escalope sort en cherchant les cabinets, Madame pleure.</p> <p>(14) : Ines retrouve Madame qui pleure ; elles attendent l'ambulance pour les amener à l'asile ; deux ambulanciers arrivent — ils apportent Ines et Inat sur une civière.</p> <p>(15) : Madame — un long monologue ; Escalope entre et va droit au papillon ; elle cherche l'amour d'Escalope, il la refuse.</p>	<p>(7) : L'infirmière repasse et Escalope la suit et quitte la scène ; Ines court après lui en demandant son archet.</p> <p>(8) : Ines essaie son archet ; Isalaide parle avec Ines : conversation autour de : la guerre, des nationalistes, l'amour entre femmes ; Inat ronfle, Madame croyait qu'Ines l'avait tué ; Madame veut savoir s'ils sont amoureux l'un de l'autre ; Ines veut ligoter Inat. Les deux sortent.</p> <p>(9) : Escalope et Sœur — conversation sur le chat.</p> <p>(10) : Ines et Madame portent Inat ; Ines raconte leur expérience dans la prison de Bombay où Inat a dormi pendant un an — ils avaient volé une pâte dentifrice ; Madame rassure Ines que dans l'asile de Harvey Jonction il y a des dentistes, des barbiers, etc.</p> <p>(11) : Inat prononce « gnagnan » ; Ines et Madame parlent du casque d'Ines, de son gant, de la mode de la masse de l'époque qu'Ines refuse ; la chaînette de Madame — elle raconte l'histoire de la chaînette et de son mari, elle cite des vers de Victor Hugo ; Madame avoue d'aimer Ines, alors Ines la demande de les garder, mais Madame en refuse.</p> <p>(12) : Madame et Escalope ; Escalope sort en cherchant les cabinets, Madame pleure.</p> <p>(13) : Ines retrouve Isalaide qui pleure ; Ines dit que l'ambulance est arrivée — c'est elle-même qui porte la civière ; Ines et Isalaide portent Inat.</p> <p>(14) : Isalaide — un long monologue ; Escalope entre et va droit au papillon ; elle cherche l'amour d'Escalope, il la refuse.</p> <p>(15) : Isalaide et L'infirmière — Madame demande de lui porter un violon et un archet.</p>
--	---

<p>(16) : Madame et L'infirmière — Madame demande de lui porter un violon et un archet.</p> <p>Deuxième acte :</p> <p>(1) : Ines et Inat dans la cellule de Sœur ; Inat parle de la liberté ; Inat reproche à Ines de les avoir fait passer un mois dans l'asile ; Ines est fatiguée d'errer, elle demande à Inat de faire des enfants ; ils entendent de la musique, ils dansent.</p> <p>(2) : Ils dansent toujours ; Sœur entre – un long monologue ; Elle leur offre de rester chez elle ; Ines s'évanouit.</p> <p>(3) : Sœur et Inat — conversation sur leur vie, travail, etc.</p> <p>(4) : L'infirmière passe sans regarder Inat, il essaie de lui parler ; Sœur précise qu'elles sont nées dans la même rue ; Sœur veut mettre une ficelle invisible pour faire tomber l'infirmière.</p> <p>(5) : L'infirmière rentre ; Inat et Sœur qui se rendent compte que l'infirmière est passée sans le moindre embarras.</p> <p>(6) : Inat et Sœur — elle lui montre ses genoux ; elle dit que ses cheveux sont verts ; ils commencent à jouer du violon.</p> <p>(7) : Ines se réveille ; Sœur veut chercher de la nourriture.</p> <p>(8) : Ines et Inat — elle parle de son rêve avec la libellule de Terre-Neuve ; elle parle de Sœur qui a essayé de séduire Inat en lui montrant ses genoux ; Ines est affolée et veut se venger de tout le monde ; Inat essaie de la convaincre que la haine n'est pas une solution.</p> <p>(9) : Sœur entre –, elle dit que ses consœurs ne lui permettent pas de garder Ines et Inat ; Ines lui reproche d'avoir</p>	<p>Deuxième acte :</p> <p>(1) : Ines et Inat dans la cellule de Sœur ; Inat parle de la liberté ; Inat reproche à Ines de les avoir fait passer un mois dans l'asile ; Ines est fatiguée d'errer, elle demande à Inat de faire des enfants ; ils entendent de la musique, ils dansent.</p> <p>(2) : Ils dansent toujours ; Sœur entre – un long monologue ; Elle leur offre de rester chez elle ; Ines s'évanouit.</p> <p>(3) : Sœur et Inat — conversation sur leur vie, travail, etc.</p> <p>(4) : L'infirmière passe sans regarder Inat, il essaie de lui parler ; Sœur veut mettre une ficelle invisible pour faire tomber l'infirmière — elle repasse comme si de rien n'était — Sœur et Inat rient.</p> <p>(5) : Sœur et Inat ; elle lui demande s'il trouve belle l'infirmière ; Sœur lui montre ses genoux ; il joue du violon.</p> <p>(6) : Ines se réveille ; Sœur veut chercher de la nourriture ;</p> <p>(7) : Ines et Inat — Ines est fâchée contre Sœur qui a montré ses genoux à Inat en essayant de le séduire ; Ines est affolée et ne veut plus rester chez Sœur, elle accuse Inat de lâche, car il veut rester.</p> <p>(8) : L'infirmière entre portant du coca-cola et un sac de chips — Ines et Inat en mangent ; Ines convainc Inat d'attaquer l'infirmière, de la manger — cependant celle-là reste indifférente et sort.</p> <p>(9) : Ines et Inat continuent de manger.</p> <p>(10) : Sœur rentre — Ines lui reproche d'avoir montré ses genoux à Inat ; Sœur sort.</p>
---	---

<p>montré ses genoux à Inat ; ils parlent de Québec, de leur expérience là-bas, du moineau, d'un assassin (sans préciser), de Pérou.</p> <p>(10) : L'infirmière secoue une cloche d'école dès la porte ; Sœur est faible et demande qu'Ines et Inat la porte ; Ines précise que sa main goûte la menthe ; Sœur arrive à sortir seule et leur promet du Coca-cola et des chips</p> <p>(11) : Ines et Inat — Inat chante un refrain canadien ; ils parlent de calembours.</p> <p>(12) : Aidez-Moi apparaît sur scène, Ines et Inat aussi.</p> <p>(13) : L'infirmière entre en portant du Coca-cola et un sac de chips ; Ines propose à Inat de lui sauter au-dessus, de la manger — elle reste indifférente, ennuyée.</p> <p>(14) : Ines et Inat mangent.</p> <p>(15) : Sœur, Ines et Inat — Sœur a été accusée et jugée coupable ; elle leur suggère de partir — ils aimeraient la kidnapper — ils sortent en la portant sur leur bras.</p> <p>(16) : Ines prend les violons, les archets et le fusil qu'elle trouve sur le coffre-fort.</p> <p>Troisième acte :</p> <p>(1) : Le décor reste le même, sauf le coffre-fort qui est remplacé par une baignoire ; Pierre-Pierre apparaît sur scène en parlant au téléphone.</p> <p>(2) : Aidez-Moi entre – ils parlent de calembours, topinambours ; ils s'embrassent.</p> <p>(3) : Madame entre, Pierre la reconnaît.</p> <p>(4) : Aidez-Moi entre ; Madame et Pierre se giflent ; Aidez-Moi se fâche contre lui qui insulte sa mère ; quelqu'un appelle</p>	<p>(11) : Ines et Inat disparaissent de la scène ; Aidez-Moi Pierre-Pierre, Escalope apparaissent ; Aidez-Moi explique que sa mère cherche de l'hospitalité et qu'elle est suivie par des apôtres.</p> <p>(12) : Sœur rentre en portant deux faisans ; le coffre-fort est volé — une sirène commence à hurler — Sœur tire par la main Inat, à moitié inconscient, Ines court, sort, mais retourne rapidement pour chercher son fusil.</p> <p>(13) : L'alarme continue à hurler — Sœur entre avec une valise ; elle se rend compte qu'Ines et Inat l'ont abandonnée ; Madame apparaît à la coulisse parlant à ses disciples.</p> <p>Troisième acte :</p> <p>(1) : Le décor reste le même, sauf le coffre-fort qui est remplacé par une baignoire ; Pierre-Pierre apparaît sur scène en parlant au téléphone.</p> <p>(2) : Aidez-Moi entre – ils parlent de calembours, topinambours ; ils s'embrassent.</p> <p>(3) : Madame entre, Pierre la reconnaît ; ils se disputent et se giflent.</p> <p>(4) : Aidez-Moi et Pierre-Pierre ; quelqu'un appelle Pierre — il annonce la mort du secrétaire du ministre des Travaux publics ; ils prient en silence.</p> <p>(5) : Ines et Inat, Aidez-Moi et Pierre-Pierre ; Ines et Inat interrompent la prière ; Ines est surprise d'être retombée dans l'asile ; elle et Inat veulent manger et menacent les autres — Pierre sort pour chercher de la nourriture.</p> <p>(6) : Inat et Ines parlent de la mort.</p> <p>(7) : Ines, Inat et Aidez-Moi — elle leur demande leurs noms, elle porte une table.</p>
--	--

<p>Pierre — il annonce la mort du secrétaire du ministre des Travaux publics ; ils prient en silence.</p> <p>(5) : Ines et Inat interrompent la prière ; Aidez-Moi sort et Pierre-Pierre la suit.</p> <p>(6) : Inat, Ines, Sœur et Madame [ou Sœur ?] — ils parlent de la mort, Ines aurait aimé avoir des enfants avec Inat.</p> <p>(7) : Pierre-Pierre, Ines, Inat, Sœur, Madame, Aidez-Moi — Pierre au téléphone, il leur sert des cailloux ; Ines le saisit par le cou, Inat l'étrangle ; Sœur essaie de calmer Inat.</p> <p>(8) : Madame et Sœur — conversation, jeux de mots ; elles parlent à propos d'Ines et d'Inat ; Madame parle du <i>Cid</i> ; Sœur récite un poème.</p> <p>(9) : L'infirmière entre, Ines, Inat, Sœur, Madame, elle vend du savon ; Ines cherche de l'argent dans son gant, mais ce sont des billets d'autres pays ; l'infirmière ne veut pas lui vendre du savon — Ines le fusil.</p> <p>(10) : Ines vide les boîtes de savons sur sa tête ; Inat ne parle presque pas.</p> <p>(11) : Madame et Ines ; Madame annonce la mort de l'infirmière.</p> <p>(12) : Ines, Aidez-Moi — elle apporte un poignard et un casse-noisettes de la part de Pierre ; Ines menace de casser le visage d'Aidez-Moi.</p> <p>(13) : Madame et Ines ; Madame annonce que Sœur s'est évadée ; Ines raconte une drôle d'histoire inventée ; Madame sort en cherchant Sœur — elle aimerait qu'elle s'attache à elle.</p> <p>(14) : Ines et Inat ; Ines trouve un poignard ; elle veut qu'il lui montre ce qu'il cache — des cartes à jouer ; Ines se perce la paume avec le poignard — elle</p>	<p>(8) : L'infirmière entre, Ines, Inat et Aidez-Moi — l'infirmière vend du savon ; Ines veut du savon, mais n'a pas de l'argent — l'infirmière ne veut pas lui vendre du savon — Inat l'étrangle ;</p> <p>Pierre au téléphone, il leur sert des cailloux ; Ines le saisit par le cou, Inat l'étrangle ; Sœur essaie de calmer Inat.</p> <p>(9) : Inat rit et boit, Ines vide les boîtes de savons sur sa tête.</p> <p>(10) : Aidez-Moi annonce la mort de l'infirmière ; Ines propose de chercher un embaumeur.</p> <p>(11) : Pierre entre en portant une caisse d'œufs, Aidez-Moi, Ines, Inat — quelqu'un appelle Pierre par téléphone ; Aidez-Moi lui annonce que les deux autres ont assassiné l'infirmière ; Pierre leur sert des cailloux ; Inat l'étrangle.</p> <p>(12) : Ines et Inat — ils veulent partir</p> <p>(13) : Aidez-Moi annonce que Pierre-Pierre est mort — elle apporte un poignard et un casse-noisettes pour ouvrir les cailloux ; elle sort.</p> <p>(14) : Inat et Ines — elle veut voir les cartes qu'il cache ; Ines propose de tuer tout le monde dans la prochaine maison ; ils sortent, elle retourne pour chercher le fusil.</p> <p>(15) : Les disciples qui évoquent Madame ; ils ont faim et soif ; on entend des coups de fusil ; la chanson d'Henri Salvador s'entend très fort.</p>
--	--

fait Inat boire son sang ; la pièce se termine par une voix qui annonce que ce n'est pas encore fini — on entend toujours la chanson de Henri Salvador, des cailloux tombent sur la scène.	
--	--

Tableau 4_ Tableau diégétique

INIT3 ; INIT 4	INIT 5 ; INITL ; INITB
<p>Premier acte :</p> <p>1) : Ines et Inat apparaissent sur scène ; un papillon est accroché derrière eux ; ils voient la plaque de cuivre « Hôpital l'Eussiez-Vous-Cru pour les chiens et pour les chats ».</p> <p>(2) : Isalaide fait son apparition sur scène ; Ines et Inat essaient de savoir si c'est elle qui les attendait.</p> <p>(3) : L'infirmière entre faisant la vamp ; elle apporte 20 boîtes de conserve de nourriture pour chiens et chats ; Isalaide les épie et Ines la frappe au front, sans le savoir, avec l'une des boîtes qu'elle jette aux draps.</p> <p>(4) : Ines et Inat seuls ; Ines, Inat et Isalaide qui est blessée ; Ines et Inat commencent à discuter ; ils entendent quelqu'un arriver et Inat veut partir.</p> <p>(5) : L'infirmière rentre, elle regarde tout droit ; Ines lui donne des coups de violons sur les fesses.</p> <p>(6) : Escalope apparaît ; Ines se trouve derrière les coulisses et se fâche contre lui, car il prend son archet ; dialogue entre Isalaide et Escalope, elle lui lit son poème ; ayant entendu quelqu'un arriver, Escalope</p>	<p>Premier acte :</p> <p>Ines et Inat apparaissent sur scène dans « une chapelle ardente désaffectée d'une clinique vétérinaire » ; deux petits cercueils ; un papillon est accroché au fond ; Inat demande à Ines de jouer du violon.</p> <p>Isalaide apparaît, elle les chasse de son hôpital ;</p> <p>Ines et Inat essaient de savoir si c'est elle qui les attendait.</p> <p>Pauline-Emilienne entre en faisant la vamp ; elle apporte 10 boîtes de conserve, elle les distribue entre Ines et Inat ; Elle explique comment ouvrir la boîte ; elle sort et Inat la suit — elle propose de leur donner un « ouvre-truc » électrique ; elle en apporte, Ines se fâche que de la nourriture en boîte et en enlevant l'une des boîtes de la main de l'Infirmière, frappe involontairement au front Isalaide qui les épiait.</p> <p>Ines et Inat seuls ; Ines, Inat et Isalaide qui est blessée ; Inat a de la peine pour elle, bien qu'Ines lui souhaite la mort.</p> <p>Isalaide reprend la conscience, les trois parlent, elle a de la peine pour eux.</p>

<p>jette Isalaide par terre et la couvre avec le matelas.</p> <p>(7) : L'infirmière repasse et Escalope la suit en lui sifflant ; Ines court après lui avec une hache, en lui demandant son archet.</p> <p>(8) : Ines essaie son archet ; Isalaide parle avec Ines : conversation autour de : la guerre, des nationalistes, l'amour entre femmes ; Inat ronfle, Madame croyait qu'Ines l'avait tué ; Madame veut savoir s'ils sont amoureux l'un de l'autre ; Ines veut ligoter Inat. Les deux sortent.</p> <p>(9) : Escalope et Sœur — conversation sur le chat de Sœur.</p> <p>(10) : Ines et Madame portent Inat ; Ines raconte leur expérience dans la prison de Bombay où Inat a dormi pendant un an — ils avaient volé une pâte dentifrice ; Madame rassure Ines que dans l'asile de Harvey Jonction il y a des dentistes, des barbiers, etc.</p> <p>(11) : Inat prononce « gnagnan » ; Ines et Madame parlent du casque d'Ines, de son gant, de la mode de la masse de l'époque qu'Ines refuse ; la chaînette de Madame — elle raconte l'histoire de la chaînette et de son mari, elle cite des vers de Victor Hugo ; Madame avoue d'aimer Ines, alors Ines la demande de les garder, mais Madame en refuse. Elle sort à chercher Escalope pour enfermer Ines et Inat dans son asile.</p> <p>(12) : Madame et Escalope ; Escalope sort en cherchant les cabinets, Madame pleure.</p> <p>(13) : Ines retrouve Isalaide qui pleure ; Ines dit que l'ambulance est arrivée — c'est elle-même qui porte la civière ; Ines et Isalaide portent Inat.</p> <p>(14) : Isalaide — débute par un monologue ; Escalope entre et va droit au papillon ; elle cherche l'amour d'Escalope, il la refuse.</p>	<p>Ines et Inat se disputent ; ils croient que le docteur arrive, mais c'est l'infirmière qui entre.</p> <p>Ines donne des coups de violons sur les fesses de l'Infirmière, cette dernière en sort Isalaide va chercher Escalope ; Inat traîne Ines hors scène, mais elle se plaint et veut chercher son archet et le papillon.</p> <p>Dialogue entre Isalaide et Escalope, elle lui dit qu'Ines est topless ; Isalaide sort.</p> <p>Isalaide et Escalope, elle lui lit ses poèmes ; elle se jette dans ses bras en pleurant.</p> <p>L'infirmière repasse et Escalope la suit en lui sifflant ; il laisse tomber Isalaide « comme un sac ». Il sort en suivant l'Infirmière.</p> <p>Ines court après Escalope avec une hache, en lui demandant son archet.</p> <p>Ines essaie son archet ; Isalaide parle avec Ines : conversation autour des Grands Lacs, les journaux et les nouvelles ; Madame parle de sa fille ; veux savoir s'ils sont amoureux l'un de l'autre ; Inat ronfle ; Ines demande Isalaide si elle l'aime ; les deux sortent.</p> <p>Escalope et New-York — conversation sur le chat de Sœur ; Escalope sort.</p> <p>Ines et Madame portent Inat et le déposent ; Ines raconte leur expérience dans la prison à Hambourg ; Isalaide incite à savoir si les deux n'ont jamais couché ensemble ; elle demande à Ines où elle a appris ce langage ! (l'anglais), elle répond qu'à Bombay.</p> <p>Pauline-Emilienne demande de passer ; Ines propose à Isalaide de faire semblant de danser pour distraire l'Infirmière. Elle sort.</p> <p>Isalaide lui pose des questions à propos de leur parcours à la recherche d'hospitalité, elle lui suggère de refuser d'entrer à la « nuthouse » ; Ines raconte le vol de la pâte</p>
---	---

(15) : Isalaide et L'infirmière — Madame demande de lui porter un violon et un archet.

Deuxième acte :

(1) : Ines et Inat dans la cellule de Sœur ; Inat parle de la liberté ; Inat reproche à Ines de les avoir fait passer un mois dans l'asile ; Ines est fatiguée d'errer, elle demande à Inat de faire des enfants ; ils entendent de la musique, ils dansent.

(2) : Ils dansent toujours ; Sœur entre — un long monologue ; Elle leur offre de rester chez elle ; Ines s'évanouit. [une longue partie de la fin de sa tirade est enlevée]

(3) : Sœur et Inat — conversation sur leur vie, travail, etc.

(4) : L'infirmière entre, Inat essaie de lui parler, mais elle sort ; Sœur veut mettre une ficelle invisible pour faire tomber l'infirmière — elle repasse comme si de rien n'était — Sœur et Inat rient.

(5) : Sœur et Inat ; elle lui demande s'il trouve belle l'infirmière ; elle lui offre des cigarettes et il accepte ; elle lui montre ses genoux ; il joue du violon.

(6) : Ines se réveille — une longue tirade ; Sœur veut chercher de la nourriture.

(7) : Ines et Inat — Ines est fâchée contre Sœur qui a montré ses genoux à Inat en essayant de le séduire ; Ines est affolée, veut se venger contre tous, et accuse Inat de lâche, car il n'a pas l'air d'oser se venger.

(8) : L'infirmière entre portant du coca-cola et un sac de chips — Ines et Inat en mangent ; Ines convainc Inat d'attaquer l'infirmière, de la manger — cependant celle-là reste indifférente, Ines et Inat la

dentifrice ; Madame rassure Ines que dans l'asile de Harvey Jonction il y a des dentistes, des barbiers, etc.

Inat prononce « gnagnan » ; Ines et Madame parlent du casque d'Ines, de son gant, de la mode de la masse de l'époque qu'Ines refuse ; la chaînette de Madame — elle raconte l'histoire de la chaînette, du tuyau et de son mari qui s'appelle André Saint-Martin, en 1950 ; Isalaide cite des vers ; elle refuse de garde Ines et Inat.

Elle sort et se croise avec Pauline-Emilienne ; l'infirmière et Ines sortent.

Escalope entre en cachant le petit cercueil qu'il a volé ; Isalaide entre.

On entend Pauline-Emilienne dans l'intercom qui annonce le vol du onzième cercueil par Escalope.

Madame et Escalope ; ils parlent d'Ines ; Isalaide ment que l'histoire du tuyau a été racontée par Ines ; Escalope sort en cherchant les cabinets, Madame pleure.

Ines retrouve Isalaide qui pleure ; Ines dit que l'ambulance est arrivée — c'est elle-même qui porte la civière ; Ines, Isalaide et l'Infirmière portent Inat. Ines a de la peine pour lui.

Isalaide — débute par un monologue ; Pauline-Emilienne est au téléphone, dans l'intercom, mais n'arrive pas à communiquer avec Madame.

Noir.

Deuxième acte :

Ines et Inat dans la cellule de Sœur ; Inat parle de la liberté ; ils discutent leur parcours jusqu'à là ; on entend de la musique grégorienne, ils essaient de danser.

conduise à la sortie en lui donnant des coups de fesses avec les archets.

(9) : Ines et Inat continuent de manger.

(10) : Sœur rentre — Ines lui reproche d'avoir montré ses genoux à Inat ; Sœur sort.

(11) : Ines et Inat disparaissent de la scène ; Aidez-Moi, Pierre-Pierre et Escalope apparaissent ; Aidez-Moi explique que sa mère cherche de l'hospitalité et qu'elle est suivie par des apôtres.

(12) : Sœur rentre en portant deux faisans ; le coffre-fort est volé — une sirène commence à hurler — Sœur tire par la main Inat, à moitié inconscient, Ines court, sort, mais retourne rapidement pour chercher les archets et le fusil.

(13) : L'alarme continue à hurler — Sœur entre avec une valise ; elle se rend compte qu'Ines et Inat l'ont abandonnée ; Madame apparaît parlant vers la coulisse [à ses disciples ?]

Troisième acte :

(1) : Le décor reste le même, sauf le coffre-fort qui est remplacé par une baignoire ; Pierre-Pierre apparaît sur scène en parlant au téléphone.

(2) : Aidez-Moi entre — ils parlent de calembours, topinambours ; ils s'embrassent.

(3) : Madame entre, Pierre la reconnaît ; ils se disputent et se giflent.

(4) : Aidez-Moi et Pierre-Pierre ; quelqu'un appelle Pierre — il annonce la mort du secrétaire du ministre des Travaux publics ; ils prient en silence.

(5) : Ines et Inat, Aidez-Moi et Pierre-Pierre ; Ines et Inat interrompent la prière ;

Ils dansent toujours ; Sœur entre (une longue tirade) ; Elle leur offre de rester chez elle ; Ines crie et s'évanouit, Sœur crie aussi. Sœur et Inat — conversation sur leur vie, travail, etc.

L'infirmière entre, Inat essaie de lui parler, mais elle sort ; Sœur entre apportant de l'eau ; elle offre une cigarette à Inat, il la refuse ; elle lui montre ses genoux ; elle dit qu'elle porter un maillot et juste au moment de le montrer à Inat, Ines reprend conscience.

Ines se querelle avec Sœur en reprochant à Inat de lui avoir tout raconté sur eux ; Ines veut fumer la cigarette ; elle est toujours fâchée contre les deux.

L'infirmière entre, Ines la poursuit ; Inat et New-York parlent du viol d'Ines dans l'hôpital, Isalaide laisse comprendre qu'elle sait de quoi s'agit-il [elle en a aussi souffert].

New-York apporte un sac de chips et de coke ; Ines et Inat en mangent ; Ines est toujours fâchée.

New-York sort chercher plus de chips ; elle sort.

Isalaide rentre, suivie par Aidez-Moi, Pierre-Pierre et Escalope ; Pierre-Pierre s'est emparé du revolver de Sœur, elle en est déçue ;

Aidez-Moi charge le coffre-fort sur le diable (chariot) ; New-York déçue qu'Ines et Inat n'aillent pas rester avec elle, laisse que les cambrioleurs enlèvent tout ;

Aidez-Moi et Pierre-Pierre sortent ; L'Infirmière sort avec les chevilles déliées, New-York, Ines et Inat : Sœur pleure, elle veut qu'ils restent, elle dit les aimer ; Ines lui reproche d'avoir montré ses genoux à Inat ;

<p>Ines est surprise d'être retombée dans l'asile ; elle et Inat veulent manger et menacent les autres : Inat plante son fusil dans le ventre de Pierre-Pierre, ce dernier sort chercher de la nourriture.</p> <p>(6) : Inat et Ines parlent de la mort.</p> <p>7) : Ines, Inat et Aidez-Moi — elle leur demande leurs noms, elle porte une table.</p> <p>(8) : L'infirmière entre, Ines, Inat et Aidez-Moi — l'infirmière vend du savon ; Ines veut du savon, mais n'a pas de l'argent — l'infirmière ne veut pas lui vendre du savon — Inat l'étrangle ; Aidez-Moi met l'Infirmière dans sa brouette et quitte la scène, elle croit que l'autre vit toujours.</p> <p>(9) : Inat rit et boit, Ines vide les boîtes de savons sur sa tête.</p> <p>(10) : Aidez-Moi annonce la mort de l'infirmière ; Ines propose de chercher un embaumeur.</p> <p>(11) : Pierre entre en portant une caisse d'œufs, Aidez-Moi, Ines, Inat — quelqu'un appelle Pierre par téléphone ; Aidez-Moi lui annonce que les deux autres ont assassiné l'infirmière ; Pierre leur sert des cailloux ; Inat l'étrangle.</p> <p>(12) : Ines et Inat — ils veulent partir</p> <p>(13) : Aidez-Moi annonce que Pierre-Pierre est mort — elle apporte un poignard et un casse-noisettes pour ouvrir les cailloux ; elle sort.</p> <p>(14) : Inat et Ines — elle veut voir les cartes qu'il cache ; Ines propose de tuer tout le monde dans la prochaine maison ; ils sortent, elle retourne pour chercher le fusil.</p> <p>(15) : Les disciples qui évoquent Madame ; ils ont faim et soif ; on entend des coups de fusil ; la chanson d'Henri Salvador s'entend très fort.</p>	<p>Ines et Inat sortent.</p> <p>Isalaide entre vêtue en maillot rose, elle porte un gant et la veste papillon d'Inat ; elle parle de ses disciples ; des hommes qui doivent l'attendre.</p> <p>Troisième acte :</p> <p>Le décor reste le même, sauf le coffre-fort qui est remplacé par une baignoire ; Pierre-Pierre apparaît sur scène en parlant au téléphone.</p> <p>Aidez-Moi, entre ; ils s'embrassent.</p> <p>Madame sonne à la porte, Pierre la reconnaît ; ils se disputent et se giflent.</p> <p>Pauline-Emilienne demande de passer ; Quelqu'un appelle Pierre — il annonce la mort du président ; ils prient en silence.</p> <p>Ines et Inat rentrent ; ils reconnaissent les autres et sont déçus d'être retournés sur le même endroit ; ils veulent manger et menacent les autres : Ines menace avec le revolver ;</p> <p>Pierre-Pierre, ce dernier sort chercher de la nourriture ; Aidez-Moi et Pierre-Pierre sortent.</p> <p>Inat et Ines parlent de la mort.</p> <p>Ines, Inat et Aidez-Moi ; Ines attrape Aidez-Moi, elle avoue que Pierre-Pierre ne va pas emporter de la nourriture, mais d'autres choses ; Ines lui demande de l'apprendre à danser ;</p> <p>Pierre-Pierre entre en portant un chandelier qu'il dépose sur la table ; une fumée en sort, Ines et Inat toussent, Aidez-Moi entre avec une mâchoire sur le nez à cause de la fumée ;</p> <p>Pauline-Emilienne demande d'entrer en annonçant qu'elle est malade et blessée ;</p> <p>Ines et Inat, elle récite un poème ;</p>
---	--

	<p>Aidez-Moi annonce l'entrée de Pierre-Pierre, elle a peur de ce qui va se passer; Il entre et sert les cailloux, en riant ; Ines se fâche contre lui et le menace de le tuer ; Aidez-Moi la supplie de ne pas le faire ; Inat, fatigué et soûl tombe, Ines essaie de le lever, mais elle aussi tombe inconsciente. Aidez-Moi se couche sur eux en pleurant.</p> <p>FIN</p>
--	---

Tableau 5_Didascalies

Didascalies	Exemple	INIT1 ou INIT2
<i>Explicatives</i>	<p>Ines se remet à jouer. Madame L'Eussiez-Vous-Cru entre, sur la pointe des pieds, derrière eux. (Elle porte une blouse de médecin. D'une poche de sa blouse dépasse un stéthoscope. Elle est d'âge mûr, élégante et n'est pas désagréable à regarder.)</p> <p>(Ines joue. Madame L'Eussiez-Vous-Cru entre, derrière eux. D'âge mûr, jolie, elle porte une blouse d'une poche de laquelle un sthét[h]oscope dépasse.)</p>	<p>(f° 2 [2], I, INIT1)</p> <p>(f° 2 [2], I, INIT2)</p>
<i>Opératives</i>	Ines (rassise, lisant l'enveloppe d'une boîte)	(f° 5 [4], I, INIT1)

<i>Répétitives</i>	(la tête dans les mains)	(f° 9 [7], I, INIT1) ; (f° 21 [13], I, INIT1) ; (f° 73 (14), III, INIT1)
<i>D'emplacement</i>	L'infirmière (de l'autre côté des draps) L'infirmière (de De la coulisse)	(f° 23 [16], I, INIT1) (f° 20 [16] [15], I, INIT2)
<i>Techniques</i>	(Air Refrain connu par tous les Canadiens)	(f° 41 (11), II, INIT1)
<i>Phatiques</i>	(Aucune réaction obtenue)	(f° 8 [6], I, INIT1)
<i>Ducharmiennes</i>	(Prenant la voix de saint Pierre) (Elle prend une voix Marie-Chantale.)	(f° 47 (9), III, INIT2) (f° 7-8 (5), I, INIT2)

ENTREVUES

Entrevue avec Sophie Clément :

L.B. : Tout d'abord, parlons de la mise en scène d'Yvan Canuel. Quelle a été votre première impression du texte ? Étiez-vous déjà familière avec le travail dramatique de Réjean Ducharme ?

S. C. : J'étais allée voir *Le Cid maghané* qui se jouait au théâtre et le metteur en scène cherchait quelqu'un pour remplacer la comédienne qui allait jouer le rôle de l'Infirmière. Je me suis beaucoup amusée avec *Le Cid maghané*, je ne savais pas du tout dans quoi je m'embarquais avec *Ines Pérée et Inat Tendu*, mais le personnage était spécial : ce n'était qu'une publicité au fond. C'était un long monologue publicitaire avec des passages sur scène. J'étais habillée d'un uniforme d'infirmière transparent et des sous-vêtements noirs.

L.B. : Quelles traces ce rôle a-t-il laissées en vous ? Quel souvenir gardez-vous de ce personnage qui vous accompagne toujours ?

S. C. Je ne peux pas le dire. La seule chose que je peux dire, c'est que la comédienne qui jouait Ines me frappait sur les fesses avec son violon, et elle le faisait si fort que quand on a fini les présentations, j'avais les fesses bleues. Et je ne lui ai jamais pardonné cela parce que tous les soirs je lui disais : « S'il te plaît, ne fais pas ça, ça me fait mal ! Ne frappe pas fort ! ». Je m'en souviens très bien. Plus tard, j'ai beaucoup apprécié cette femme. Quant aux personnages, ils étaient très particuliers, et j'ai développé une amitié très spéciale avec Kim Yaroshevskaya, Louise Rémy et ensuite François Tassé. C'était une belle rencontre avec les comédiens, c'était une grande famille d'acteurs. Évidemment, quand on joue

Réjean Ducharme, on a toujours le sentiment d'être à cheval sur deux ou trois niveaux de langage. Et aussi sur deux ou trois niveaux de l'esprit, parce qu'il y a une espèce de folie et une douleur en même temps dans les textes de Réjean. Il y a donc cette double douleur et aussi la douleur physique.

L.B. : Venons-en à la mise en scène. Yvan Canuel, metteur en scène très ambitieux à relever le défi de mettre en scène un dramaturge néophyte, comme Ducharme l'était à l'époque.

Quelle était l'ambiance sur le plateau ? Pourriez-vous nous parler du processus du travail ?

S.C. : La personne qui devait jouer le rôle de Pauline-Emilienne, d'ailleurs elle ne s'appelait pas Pauline-Emilienne, mais Réjean a changé son nom. Le metteur en scène a décidé que la fille qui devait jouer le rôle ne fonctionnait pas, qu'elle n'arrivait pas à le faire et il m'a demandé de la remplacer. Je n'ai donc jamais répété avec les acteurs, j'ai juste reçu des renseignements avant la Première.

Je crois qu'Yvan Canuel a demandé à Réjean Ducharme d'écrire des comédies pour l'été et, si je ne me trompe pas, *L'Avalée des avalés* est sorti juste avant. Alors Réjean a écrit les deux comédies pour le théâtre d'été : *Le Cid maghané* et *Ines Pérée et Inat Tendu*. Parce qu'à l'époque, ici au Québec, on jouait deux spectacles par été dans le même théâtre. Mais je n'ai pas du tout travaillé avec Yvan Canuel. J'ai reçu les places : « Tu vas à droite, tu vas à gauche, tu traverses... », c'est tout. Ensuite, il m'a rapidement fait confiance pour trouver une voix au personnage. J'étais une toute jeune comédienne et j'avais une certaine affinité avec l'improvisation. Il considérait que je serais capable de trouver le personnage rapidement.

L.B. : Passons, si vous le voulez bien, au rôle d'Isalaide. Quelle a été votre première réaction quand Mme Pintal vous a proposé de reprendre la pièce, mais cette fois-ci pour jouer le rôle d'Isalaide ?

S.C. : J'étais tout à fait emballée : rejoué dans *Ines Pérée et Inat Tendu*, j'étais ravie ! Et puis Isalaide, j'avais des souvenirs de la comédienne qui l'a jouée, Madeleine [Langlois]. Je savais que j'aurais beaucoup de plaisir à jouer ce personnage incroyable : cette femme à la recherche d'un amour inconditionnel et qui souffre beaucoup. Et j'ai vraiment pris du plaisir à la jouer.

L.B. : Quelle a été la différence dans la façon dont vous avez assumé ce rôle, ayant déjà joué un autre rôle dans la même pièce ?

S.C. : Je n'avais pas beaucoup de résonance ou d'expérience en 1968, autant que pour *Ines Pérée et Inat Tendu* avec Lorraine Pintal, dans les années 1990. J'ai donc fait beaucoup de recherches sur le personnage pour trouver une façon de l'exprimer de façon extravagante et très intense. Alors que la fois précédente, je ne pouvais que m'appuyer sur mes compétences déjà acquises, c'était très différent. Et puis, avec Lorraine, on jouait sur une scène qui était une piscine. On avait un réservoir d'eau sur scène et on circulait autour, toujours en danger de se péter la gueule, parce que le plancher, dès qu'il était mouillé, glissait. Mais, en règle générale, si on me demandait de jouer Réjean Ducharme, je dirais oui, n'importe quand ! Pour une comédienne comme moi, c'était une idée irrésistible !

L.B. : En tant que chercheuse sur la fabrique du texte dramatique, je m'intéresse à la relation entre le texte et la représentation scénique. Selon vous, qu'est-ce qu'une mise en scène apporte au texte et devient-elle unique ?

S.C. : Ce qui change, c'est la vision personnelle que le metteur en scène a du texte. Finalement, c'est cette incarnation, c'est tout à coup la dimension vivante comparée à la lecture. Ces personnages qui sont conçus dans la tête d'un auteur, revisités dans la tête d'un metteur en scène, revisités dans la tête d'un acteur, revisités dans un groupe, il y a un long chemin à parcourir avant que la scène ne soit allumée.

L.B. : Vous êtes vous-même metteuse en scène, quel texte choisiriez-vous si vous deviez mettre en scène *Ines Pérée et Inat Tendu* aujourd'hui (le texte de 1968 ou celui de 1976) ?

S.C. : C'est en 1976 que le texte a changé et ensuite, dans les années 1990, on a joué ce texte-là. Au départ, par exemple, il y avait Sœur, qui s'appelait Saint-New-York de Russie, puis Saint-New-York-des-Ronds-d'eaux. C'est dans les années 1970, j'imagine que la présence du communisme était plus intense... Mais je ne sais pas vraiment quel texte je choisirais. Si on me demandait de monter *Ines Pérée et Inat Tendu*, j'aurais dit oui, si on me demandait de monter *Ha ha !*, je dirais probablement oui.

Entrevue avec Claude Maher :

L.B. : En 1976, vous décidez de mettre en scène *Ines Pérée et Inat Tendu* de Réjean Ducharme, pièce qui vient d'être publiée chez Leméac. Qu'est-ce qui vous a incité à proposer ce projet à la Nouvelle Compagnie théâtrale ? Étiez-vous familier de la mise en scène d'Yvan Canuel de 1968 ?

C.M. : J'ai gradué de l'École nationale de théâtre en 1970 en interprétation. J'étais d'abord comédien. Très tôt, je me suis intéressé à la mise en scène. (73-74). Ce sont les directeurs de la NCT, Gilles Pelletier et Françoise Gratton, qui m'ont contacté. Peut-être avaient-ils vu mon travail et cherchaient-ils un « jeune » metteur en scène pour raconter l'histoire d'*Ines* et d'*Inat* ?

Je n'avais pas vu le spectacle de M. Canuel.

L.B. : En tant que chercheuse sur la fabrique du texte, je m'intéresse aux répliques des personnages, mais aussi très largement aux indications scéniques. J'aimerais donc savoir

comment vous avez abordé ce sujet : avez-vous suivi toutes les indications scéniques, à savoir les didascalies, lors de la préparation de la mise en scène ?

C.M. : Les didascalies sont de bons indices pour découvrir l'intention que l'auteur souhaite voir projeter par le personnage à ce moment précis. Il ne faut pas nécessairement les suivre à la lettre. Il faut savoir les décoder et les intégrer au type de jeu que l'on développe dans notre vision de mise en scène.

L. B. : On peut dire que le metteur en scène est le ré-écrivain du texte dramatique : quelles modifications avez-vous apportées au texte et pourquoi ?

C.M. : Ré-écrivain ? Je préférerais la mise en œuvre, plutôt. Je ne me souviens pas d'avoir apporté des changements au texte original. Toutefois, je m'interrogeais sur le dédoublement de certaines parties de répliques. Était-ce un tic d'écriture de l'auteur, ou un réel désir de faire dire deux fois la même chose ? Élément de réponse : dans une dédicace manuscrite d'un livre que Réjean Ducharme m'a fait parvenir à la fin des représentations, il utilise deux fois un article (« le ») en fin de ligne et au début de la suivante. J'en ai conclu que c'était possiblement un tic d'écriture et non une volonté significative.

L.B. : En ce qui concerne ces modifications : avez-vous eu des rétroactions de la part de Réjean Ducharme ? Plus précisément, étiez-vous le seul à prendre des décisions concernant la production du spectacle ou en a-t-il toujours fait partie, même de manière « invisible » ?

C.M. : Je n'ai eu aucun contact avec Réjean Ducharme. J'ai su que sa conjointe Claire Richard était venue voir le spectacle et semblait l'avoir hautement apprécié. J'avais fait parvenir une affiche évocatrice de ma vision de la pièce à l'auteur. Qui m'a fait parvenir par l'entremise de Claire Richard le livre évoqué dans ma réponse précédente, sur le surréalisme belge, avec sa dédicace.

J'étais le maître à bord. Avec, bien sûr, mes collaborateurs. Et principalement à cet effet, un important apport créatif revient au décorateur Michel Demers qui a imaginé un décor étonnant qui se transformait au gré des manipulations des comédiens.

L.B. : En ce qui concerne la préparation de ce spectacle : quelle a été la partie la plus difficile, voire le défi devant vous ?

C.M. : Comme toujours, j'ai la grande préoccupation de m'adresser au public qui assiste au spectacle. Vous me direz que c'est logique, mais parfois, ou trop souvent, les créateurs travaillent trop pour eux-mêmes. Je veux faire vibrer le public aux propos de l'auteur. Donc, mon défi est de bien décortiquer l'œuvre et de la transmettre émotionnellement au public.

L.B. : J'ai eu l'occasion d'écouter un enregistrement sonore de la mise en scène, conservé dans les archives de BAnQ. Les voix des comédiens donnent l'impression d'une pièce onirique avec un goût pour le classique. Comme vous l'avez dit, vous travaillez pour le public. Avez-vous abordé ce projet en vue du public — les spectateurs adolescents du Théâtre du Gesù — et comment cela a-t-il influencé la mise en scène ?

C.M. : Nous n'avons pas poussé le côté qui vous apparaît classique. C'est l'écriture et la force des dialogues qui nous a emportés, nous et les comédiens, vers un jeu parfois à l'emporte-pièce.

Le côté onirique était également bien présent dans ces décors imaginatifs.

Et j'étais bien conscient que le public, adolescent, serait captivé par le parcours de ces jeunes écorchés que sont les deux héros de la pièce. C'étaient nos guides et la mise en scène était créée en conséquence. Ce n'était pas un spectacle méditatif. C'était un parcours, un rêve éveillé, une aventure parsemée de péripéties où nous voulions que nos héros triomphent.

L.B. : Vous avez dit une fois que mettre en scène, c'est « partir d'un texte et chercher à élaborer de nouvelles façons de l'exprimer pour faire des spectacles qui soient étonnants ». Quel est, selon vous, l'élément le plus marquant qui a rendu votre mise en scène d'un spectacle étonnant ?

C.M. : Hum... La fougue et l'émotion à fleur de peau d'Inès et d'Inat ont certainement été un élément important de l'adhésion du jeune public. Les personnages antagonistes plus gros que nature aussi. Et leur interprétation par une équipe de comédiens virtuoses. Il y avait parfois dans la salle de fortes réactions sonores. La présentation visuelle très éclatée a également été très remarquée.

Entrevue avec Francine Vernac :

L.B. : En 1976-1977, Claude Maher se lance dans la mise en scène d'Ines Pérée et Inat. Tendue une dizaine d'années après la première présentation d'Yvan Canuel en 1968. Le texte et les personnages ont subi de nombreuses modifications pendant ces années, sans doute à la recherche d'une meilleure adaptation en fonction du public du moment. Quelle a été votre première impression du texte ? Étiez-vous déjà familière avec l'œuvre dramatique de Réjean Ducharme ?

F.V. : Oui, j'étais familière avec l'œuvre de Réjean Ducharme. Quand il a publié ses premiers romans, je me suis précipité pour les lire, comme plusieurs de mes ami(e)s de l'époque. Nous étions avides de ce nouveau style littéraire, de cette imagination foisonnante. La déconstruction des mots, du texte, des personnages, de l'intrigue nous interpellait. Tout dans l'écriture de Ducharme s'éloignait des textes qu'on avait l'habitude de lire. Donc, oui Réjean Ducharme, je connaissais. Par contre, je ne me rappelle pas avoir

vu Ines Pérée et Inat Tendu mis en scène par Yvan Canuel. Ce dont je me souviens, c'est qu'au Conservatoire, j'avais travaillé avec Yvan Canuel, mais sur une autre pièce (j'ai oublié laquelle). Je n'avais pas lu le texte d'Ines Pérée et Inat Tendu avant que Claude Maher vienne me le porter. La version qu'il m'a remise était une version typique de l'époque : une grosse brique boudinée de 145 pages dactylographiées. J'ai encore ce texte !

L.B. : Cette pièce est assez souvent considérée comme un défi pour le metteur en scène, mais aussi pour les comédiens, en raison de la complexité des personnages, de la profondeur des émotions et des différents états qu'ils traversent. Comment avez-vous abordé le texte et réincarné le rôle de l'Infirmière ? Quelle a été la fonction de Pauline-Emilienne dans la pièce ? Quels étaient les défis à relever pour la jouer ?

F.V. : Pauline-Emilienne, c'est peut-être le personnage le plus facile à interpréter de toute la pièce, un personnage secondaire, mais qui est présent du début à la fin. Après, sur sa symbolique, on peut élaborer beaucoup : est-ce que Pauline-Émilienne représente le temps qui passe, est-ce qu'elle est le témoin des deux personnages principaux ? Quand Pauline-Emilienne se blesse au pied à la fin de la pièce, est-ce la vie qu'elle représente ? La vie qui devient fragile, boiteuse... De manière générale, ma mémoire est beaucoup plus instinctive ou émotive que factuelle : je retiens les impressions, mais j'oublie les dates, les répétitions, les lieux de rencontre, etc. Pourtant, ce que je retiens de ma participation à cette pièce, ce qui m'en reste, c'est une excellente impression. Le souvenir d'un beau moment. Cette pièce a engendré, je pense que ça été la même chose pour tout le monde, du début des répétitions à la dernière représentation, une grande complicité entre les comédiens et entre les différents collaborateurs. Autant Françoise Gratton, qui était la directrice de la Nouvelle Compagnie théâtrale à ce moment-là, que celles et ceux qui ont travaillé sur la pièce, tous nous accueillaient toujours avec le sourire. Non seulement l'accueil était chaleureux, le

soutien professionnel l'était tout autant. On se sentait supporté et apprécié. Même moi, qui avait un tout petit rôle. Claude est quelqu'un qui a un esprit rassembleur et qui est capable de laisser le talent de chaque personne, de chaque individu, se déployer et s'approfondir. C'était quand même une pièce qui n'était pas évidente à jouer, qui n'était pas facile à interpréter. Pour personne. Chaque personnage posait des défis importants aux comédiens que nous étions, même si nos formations et nos expériences nous avaient déjà confrontés à d'autres grands défis. Par exemple, les personnages habituels joués par Catherine Bégin ou Benoît Girard étaient en général de beaux personnages, des gens qui avaient fière allure, des personnages plus classiques, disons, alors que dans la pièce c'est totalement le contraire. C'est l'inverse qui se passait. Catherine et Benoît ont interprété avec brio, des personnages totalement déstabilisés et déstabilisants par rapport à ce qu'ils avaient l'habitude de jouer, par rapport à ce qui était généralement présenté au public à l'époque. Claude nous a beaucoup fait confiance, il nous a beaucoup poussés à aller au-delà de nos limites, de nos contraintes ou des préjugés qu'on pouvait avoir. Il ne fallait pas avoir peur, il fallait sans cesse oser, avancer, se dépasser. Pour Pauline-Emilienne, par exemple : je suis très grande, et à l'époque j'étais relativement mince. Même si j'étais plus grande que la majorité des femmes (et des hommes), Claude m'avait juchée sur de très hauts talons. Si hauts que j'ai dû pratiquer beaucoup, m'exercer à marcher ! Je me souviens de cette anecdote quand on a choisi ces souliers : j'ai dit « Non ! Je ne pourrai jamais marcher avec ça ! Je vais me blesser ! » Voilà un exemple d'un des petits défis que nous devions relever, avant même d'aborder l'interprétation de nos personnages. Claude nous poussait à caricaturer nos personnages, tout en leur gardant un esprit humain. Pauline-Emilienne était une caricature incroyable : une grande femme mince sur ses hauts talons, en mini mini-jupe blanche et haute coiffe d'infirmière. Pendant toute la pièce, je montais et je descendais des

escaliers. J'arrivais d'une trappe du plancher et je disparaissais par une autre trappe. Souvent, je ne faisais que passer, sans un mot, à peine un regard. Je devais monter les escaliers dans le noir et descendre d'autres escaliers toujours dans le noir. J'allais d'une trappe à l'autre. Et il me fallait, en même temps, avoir une présence très forte sur scène, être complètement habitée par le personnage. Je vous avoue que le costume a beaucoup aidé, il était vraiment excessif : ces hauts souliers, la jupe très très très très courte. Mon maquillage était incroyable, exagéré ! De sorte que ceux qui me connaissaient ne me reconnaissaient pas du tout ! Donc, les costumes, la mise en scène faisaient en sorte que oui, on entrait plus facilement dans la peau de personnages très différents ou à l'opposé de ce qu'on était. C'a été un des beaux défis à relever, même si en principe, c'est un défi normal pour un comédien : jouer un personnage très loin de lui. La froideur de Pauline-Émilienne, il fallait que je la fasse passer dans ma voix alors que je ne disais pratiquement rien dans toute la pièce, quatre, cinq répliques, dix au maximum, souvent prononcer des coulisses. Je me rappelle que Claude m'a beaucoup fait travailler pour trouver « la » voix de Pauline-Émilienne. J'ai oublié cette voix. Il y avait une grande collaboration entre lui et les comédiens : il nous demandait beaucoup, on lui donnait beaucoup. Il arrivait qu'on lui fasse des propositions qu'il acceptait. Il y avait entre nous une synergie très stimulante et très intéressante. Je n'ai que de bons souvenirs de ce spectacle, depuis les premières lectures, assez nombreuses, jusqu'aux représentations en passant par les répétitions. Tout le monde se soutenait et se supportait.

L.B. : Dans cette mise en scène, avec Louise Gamache, Paul Savoie, Catherine Bégin, pour ne citer qu'eux, vous avez formé une équipe de comédiens expérimentés. Quelle a été votre approche de la pièce en tant que groupe de comédiens ? Quelle était l'ambiance sur le plateau ? Pourriez-vous nous parler du processus du travail ?

F.V. : Nous étions quelques comédiens qui nous connaissions déjà. Louise Gamache et moi étions dans la même classe au Conservatoire d'art dramatique. Si je ne me trompe pas, Paul Savoie, tout comme Claude Maher, étudiait à l'École nationale en même temps qu'on étudiait au Conservatoire. C'étaient les premières années où il y avait des comédiens au Conservatoire et à l'École nationale qui avaient complété un baccalauréat ès arts, ce qu'on appelait à l'époque, le cours classique. Pour la première fois, dans les écoles professionnelles de théâtre, il y avait plusieurs étudiants qui avaient une formation scolaire solide, une grande culture générale. Ces années-là, pendant qu'on étudiait au Conservatoire ou à l'École nationale, il s'est créé de belles et grandes amitiés entre les étudiants des deux écoles. Soit, on se connaissait déjà depuis nos études au Collège, soit on découvrait des ami(e)s et complices. Nouveaux contacts ou amitiés déjà établies, on se rencontrait, on échangeait régulièrement. Même si on avait de l'expérience comme comédiens professionnels, les deux comédiens qui en avaient le plus c'était Benoît Girard et Catherine Bégin. Ils nous ont ouvert les bras tout grands dès les premières rencontres. Il n'y avait ensuite aucune distinction entre ceux qui avaient plus d'expériences et ceux qui en avaient moins : on a vite formé une équipe bien soudée. Claude en a sûrement été le principal responsable. Le déroulement préparatoire s'est fait d'une manière assez traditionnelle : on a fait plusieurs lectures. Il y a eu des coupures dans le texte qu'on nous avait remis, puis on a commencé à travailler scène par scène. Le reste du processus s'est passé de la manière habituelle : une fois les scènes bien travaillées, on se retrouvait à plusieurs pour des enchaînements, bloc par bloc. On avait tous hâte de se retrouver ensemble en répétition : ça nous permettait de voir comment la pièce progressait. Si quelqu'un se trompait, dans son texte ou ses déplacements, les autres l'encourageaient, le supportaient, le soutenaient. Le

souvenir que j'en ai, qui perdure, est un excellent souvenir. L'atmosphère de travail a été idéale.

L.B. : En tant que chercheuse sur la fabrique du texte dramatique, je m'intéresse à la relation entre le texte et la représentation scénique. Selon vous, qu'est-ce qu'une mise en scène apporte au texte et devient-elle unique ?

F.V. : Texte et représentation scénique, ah ! cela n'a rien à voir, ou presque. Il y a tout un monde entre un texte dramatique et sa représentation. Comme l'émergence d'un autre monde, qui, même basé sur le texte initial, s'enrichit de la mise en scène et de l'apport de chacun des intervenants : comédiens, scénographes, musiciens, éclairagistes, costumiers, maquilleurs, etc. La nouvelle représentation devient unique, une création à part entière. La représentation théâtrale propose toujours une compréhension et une perception du texte initial différente de celle du lecteur. Ou de celle d'un autre metteur en scène. Claude était capable de nous faire comprendre l'émotion que le personnage devait ressentir à chaque scène. À chaque répétition, on voyait le comédien se transformer, devenir vraiment le personnage. Claude soulignait une phrase en proposant tel ou tel déplacement, telle ou telle émotion. La lecture initiale du texte qu'on avait faite chacun pour soi n'avait rien à voir avec la pièce qu'on a jouée. C'était le même texte qui était dit, interprété, mais ça n'avait rien à voir avec ce qu'on avait imaginé à la lecture : c'était le jour et la nuit. Et je pense que c'est souvent comme ça. Le comédien et le metteur en scène, les gens qui sont responsables du décor, de la musique, des costumes, vont tous ajouter un ou des éléments qui font que le spectateur va recevoir bien plus qu'il ne reçoit à la seule lecture du texte, même si son imaginaire est très riche. La magie de la représentation opère finalement quand le spectateur se laisse entraîner par le spectacle : les mouvements, les interactions des comédiens, les décors, les costumes, les effets sonores, l'éclairage, la mise en scène, toute chose qui relève

du metteur en scène. Il entre alors en symbiose avec les imaginaires multiples des différents artisans du spectacle. Le spectateur entrait dans l'absurde et l'extravagance de Ines Pérée et Inat Tendu. Cette pièce, c'était une folie, une pièce complètement hors norme. Inhabituelle. Vertigineuse.

L.B. : En ce qui concerne le public et la réception de la pièce, nous savons qu'elle n'a pas été très bien accueillie ou plutôt comprise en 1968 (selon la presse). Qu'en est-il de la réception du public en 1976-1977, compte tenu du fait que la pièce venait d'être publiée chez Leméac ?

F.V. : On a joué cette pièce à la Nouvelle Compagnie théâtrale qui présentait ses spectacles au Gesù à ce moment-là. La mission principale de la NCT était de faire connaître le théâtre québécois à des étudiants. Donc, la salle était vendue d'avance à des groupes d'étudiants de différents niveaux, et elle était presque toujours pleine. Les deux personnages principaux dont les réactions se rapprochent beaucoup de celles des adolescents qui remettent le monde en question rejoignaient totalement le public qui était dans la salle. C'était complètement délirant, le texte n'avait aucun sens comparé à une quête linéaire, c'était surréaliste, je n'avais jamais vu ça, je n'avais jamais rien connu de semblable ! On ne voyait pas beaucoup de pièces de théâtre de ce type-là, même le théâtre surréaliste était présenté de façon plus réaliste, avec des propositions assez claires. Mais là, c'était complètement fou, débridé, les costumes, les décors ! On se serait cru dans une bande dessinée. Je me souviens de Michèle Deslauriers qui arrivait avec son casque de pompier ; moi, avec ma petite jupe courte (je pense que j'étais tout en blanc), ma grosse perruque, mon truc d'infirmière, mes talons hauts. Il y avait des contrastes incroyables, le spectateur était toujours, ou souvent, conduit de surprise en surprise, d'étonnement en étonnement. Paul et Louise, vus de la coulisse où j'étais, réussissaient à passer cette espèce de révolte de l'adolescence face au monde que le

jeune découvre et auquel il est confronté. Quand j'ai relu le texte, dernièrement, j'ai trouvé qu'il y a encore des moments très actuels. Par exemple, tous les noms insultants que se lançaient Ines Pérée et Ina Tendu à la figure l'un de l'autre étaient l'expression de leur grande complicité, de l'attachement qu'ils avaient l'un pour l'autre. Le public dans la salle le sentait. C'était leur manière à eux, les deux personnages principaux, d'exprimer leur amour, bien loin des expressions amoureuses habituelles. Je pense que, pour les ados qui assistaient au spectacle, c'était très étonnant, mais ça correspondait probablement à des élans intérieurs profonds. Je me souviens des applaudissements. Y a-t-il eu des salles moins enthousiastes, plus froides ? Probablement. J'ai occulté ces moments. Je n'ai aucun mauvais souvenir de la réception de la salle. Pas du tout. Tout était coulant, neuf, on cassait des habitudes, en préservant les traditions théâtrales : côté cour, côté jardin, ça restait côté cour, côté jardin, l'éclairage restait l'éclairage, les loges étaient les loges. Mais sur scène, on devenait complètement cinglé, on se laissait emporter par l'esprit éclaté de Réjean Ducharme et de Claude Maher, ce qui fait que le public était réceptif. Il se laissait porter par le spectacle. Instinctivement, les spectateurs écoutaient, étaient attentifs parce que cela les étonnait, j'imagine. Est-ce que le temps a modifié ma mémoire ? Peut-être... qui sait ? Je préfère me raccrocher aux images qui me restent de ce morceau de ma vie.

Entrevue avec Marc Grégoire :

L.B. : En 1976, Claude Maher se lance dans la mise en scène d'*Ines Pérée et Inat Tendu*, une dizaine d'années après la première représentation d'Yvan Canuel en 1968. Le texte et les personnages ont subi de nombreuses modifications au fil des années, sans doute à la recherche d'une meilleure adaptation en fonction du public du moment. Quelle a été votre

première impression du texte ? Étiez-vous déjà familier avec l'œuvre dramatique de Réjean Ducharme ?

M.G. : Permettez-moi de vous replacer dans le contexte politique de l'époque. Nous sommes en 1976 et le Parti québécois s'apprête à prendre le pouvoir en novembre. À cette époque, on représentait *Ines Pérée et Inat Tendu* depuis un certain temps. On était une petite gang de jeunes, qui se connaissaient de l'école, très indépendantiste. Lors de l'élection du Parti Québécois, le 15 novembre, on jouait sur scène. La première réflexion qui est venue à tout le monde c'était : « Écoutez, c'est inespéré et inattendu. ». Pour nous, la politique et l'art venaient de fusionner, comme si le titre soutenait nos aspirations politiques. Claude Maher, le metteur en scène, et d'autres personnes, Paul Savoie, qui jouait Inat Tendu, Louise Gamache, qui jouait Ines Pérée, et moi-même, étaient tous de la même promotion de l'École nationale de théâtre en 1970. Nous nous connaissions donc bien et c'était un groupe assez soudé, nous étions amis, Louise Gamache était la partenaire de Claude. Les autres acteurs, vous avez mentionné Benoît Girard et Catherine Bégin, étaient des acteurs plus expérimentés, mais ils aimaient être avec des acteurs plus jeunes et nous avions l'habitude d'aller prendre une bière ensemble. Il y avait donc une très belle harmonie dans la troupe et on a joué à la Nouvelle Compagnie théâtrale, qui s'adressait au jeune public. Il y avait une sorte de fable intéressante pour les jeunes, mais il y avait aussi des soirées pour le grand public. C'était plus au moins notre univers à l'époque.

L.B. : Est-ce que vous connaissiez l'œuvre dramatique de Réjean Ducharme à ce moment-là ?

M.G. : Non, c'était quelque chose de nouveau. Yvan Canuel l'avait déjà montée, il avait été notre professeur à l'École Nationale de théâtre, mais nous n'en avons pas parlé. Je ne connaissais pas du tout l'œuvre dramatique de Ducharme, je connaissais un peu son œuvre

romanesque. En tant qu'acteurs, on prend souvent le texte et nous nous disons : « c'est la bonne pièce » et ensuite on regarde notre texte pour voir ce qu'on va devoir faire, on est un peu égocentrique. Je me souviens de la première lecture et y avoir pensé : « Oh boy, qu'est-ce que c'est ça ! » Nous sommes en 1976, à une époque psychédélique, il y a beaucoup de fumée, beaucoup de choses, mais c'est une pièce qui à la première lecture n'avait ni queue ni tête. On s'est dit : « C'est quoi, cette bibitte-là, cet animal-là ?! ». C'était intéressant, et c'était un défi, mais on ne s'est pas dit « Oh, je ne peux pas faire ça », mais « Je vais la faire ! »

L.B. : Cette pièce est assez souvent considérée comme un défi pour le metteur en scène, mais aussi pour les comédiens, en raison de la complexité des personnages, de la profondeur des émotions et des différents états qu'ils traversent. Vous interprétez l'un des personnages les plus extravagants : Pierre-Pierre Pierre. Comment avez-vous abordé le texte et réincarné ce personnage ? Quels étaient les défis à relever pour le jouer ?

M.G. : Tout d'abord, dans la mise en scène de Claude Maher, le personnage de Pierre-Pierre Pierre entre dans la deuxième partie de la pièce. Et il arrive, comme on dit « un cheveu sur la soupe », on ne le connaît pas, il n'y a pas de véhicule, il n'y a pas de passé, on ne le connaît pas. Au début de la deuxième partie, Claude avait décidé que Pierre-Pierre Pierre, en gentleman-cambrioleur, entrerait sur scène avec tous ses biens. Il y avait un chariot avec toute sorte de choses : la boîte téléphonique, une baignoire, des trucs. Je les sortais avec une corde et je m'installais, j'allais à la boîte téléphonique et je commençais une sorte de monologue complètement absurde. Au moment des répétitions, à l'École de théâtre — on avait fait trois ans d'études, on est stanislavskien — on s'est dit : « Il faut trouver les motivations du personnage, etc. » Alors, pendant deux ou trois semaines, Claude et moi, on a cherché comment le faire, mais je ne le trouvais pas, et puis je lui ai dit :

« Claude, je ne sais pas du tout ce que je peux faire avec ça. Je ne sais pas quoi en faire. Je ne sais même pas à quoi sert le personnage : il est cruel, ce qu'est ce type, pourquoi l'auteur l'a écrit pour cette pièce. » Ensuite, environ deux semaines avant la première, Claude et moi, nous nous sommes soudain assis et je lui ai dit : « Je crois que j'ai quelque chose ». Ce personnage, en fait, c'est comme celui de Riopelle : c'est une toile complètement éclatée, il n'y a pas de sens à trouver directement. J'ai donc dit à Claude : « Ce que je vais faire, c'est jouer les couleurs. Je ne poserai pas de questions pour essayer d'établir des liens, je vais jouer les couleurs. Si c'est rouge, c'est rouge, si c'est bleu, c'est bleu, je ne ferai pas d'amalgame dans ma tête. » Je l'ai essayé et instantanément le personnage a pris son envergure. Et je me souviens que mes camarades, pendant les répétitions, ont dit « Ah, yeah ! », puis tout s'est mis en place. Ce personnage est devenu, sans que je le comprenne, ce qu'il était : un personnage extravagant, atteint d'une force incroyable. Je ne pourrais pas dire à quoi il ressemblait de l'extérieur, mais je savais que c'était cela le personnage et c'était un grand succès.

Le défi consistait donc à pousser le personnage, qui était une figure surréaliste, jusqu'à ses limites, sans en faire trop ou essayer de surjouer. Je finissais de téléphoner et j'entrais dans la baignoire qui était pleine d'eau. On était en novembre et il faisait froid. Puis, je me mettais au lit avec Michèle Deslauriers, qui était elle aussi gelée. C'était complètement surréaliste, avec des personnages un peu fous, à qui il manquait des morceaux. Tout cela nous a permis de jouer en ayant confiance dans le texte, dans le metteur en scène et dans la pièce. Le défi était de garder ce feu sacré à l'intérieur, ce que Réjean Ducharme nous a donné, ce que la pièce nous a donné : faire confiance, se laisser aller, s'immerger. Et c'est ce que la troupe a fait, sans exception. Tous ont finalement adhéré à cette manière fragile de voir et de faire les choses.

L.B. : Est-ce que la pièce était pensée pour le jeune public ?

M.G. : À l'époque, la Nouvelle Compagnie théâtrale était dirigée par Gilles Pelletier et Françoise Gratton. C'était une compagnie qui s'adressait au jeune, mais aussi au grand public. Il y avait sans doute un côté didactique, car il y avait souvent des livrets qui expliquaient les démarches. Dans le cas d'*Ines Pérée et Inat Tendu*, certainement c'était une pièce adressée aux adolescents de 13, 14, 15 ans, c'était extraordinaire. Elle était à l'encontre de l'établissement, des conventions, elle était parfaite pour eux et elle a été bien reçue. Ils ont dû être profondément émus par ces deux personnages de leur génération, des gens perdus, pauvres, mais qui avaient un idéal. *Inès Pérée et Inat Tendu*, c'est le Québec d'une époque. On dit souvent du Québec, à l'époque où nous sortions de la Révolution tranquille de 1960, que « le Québec, ce n'est pas un peuple », « on est né pour un petit pain », « on n'a pas d'avenir », « on a tout raté, dans le fond », « on n'a pas notre pays ». C'était ce type de révolution qui a conduit les gens à dire : « non, ce n'est pas vrai, on va s'exprimer » et c'est ce qu'on a fait et ça a fonctionné. Il ne faut pas oublier non plus que les jeux Olympiques venaient de commencer en juin 1976. Tout le monde avait donc les yeux rivés sur le Québec, sur Montréal. C'était en quelque sorte le portrait du Québec en devenir, c'était l'éclatement de l'ancien Québec, ou du petit québécois canadien-français, au profit des aspirations d'un Québec beaucoup plus moderne, plus ouvert sur le monde et moins *looser* dans ce sens-là.

L.B. : Dans cette mise en scène, avec Benoît Girard, Catherine Bégin, pour ne citer qu'eux, vous avez formé une équipe de comédiens expérimentés. Quelle a été votre approche de la pièce en tant que groupe de comédiens ? Quelle était l'ambiance sur le plateau ? Pourriez-vous nous parler du processus du travail ?

M.G. : Il y avait une très bonne ambiance : dès le début, nous étions des gens qui se connaissaient depuis des années et nous étions amis. Benoît Girard était proche de nous, il était comme un vieux monsieur proche des jeunes, Catherine Bégin aussi, donc l'ambiance était bonne. Pendant les répétitions, nous étions à l'aise et tout le monde était très heureux de voir que nous nous dirigeons peut-être vers quelque chose qui ne serait pas un échec. Et lorsque nous avons reçu les premières critiques et la réaction du public, nous avons su que nous faisons quelque chose, que nous faisons notre travail et avec joie, parce que nous avons quelque chose à dire et à donner, et que cela a été bien reçu.

L.B. : En tant que chercheuse sur la fabrique du texte dramatique, je m'intéresse à la relation entre le texte et la représentation scénique. Selon vous, qu'est-ce qu'une mise en scène apporte au texte et devient-elle unique ?

M.G. : Bien sûr, un texte commence par une partition. Si je fais une sorte d'amalgame avec la musique : chaque metteur en scène trouvera une manière de donner vie à la partition en fonction de ce qu'il ressent pour concrétiser la pièce, qu'il s'agisse de théâtre ou de musique. Le chef d'orchestre, en tant que chef d'orchestre, donne cette couleur. Il y a eu d'autres interprétations, *Ines Pérée et Inat Tendu* ont été jouées dans d'autres circonstances et pas du tout de la même manière. Donc chacun a sa vision : Claude avait une vision très *Sgt Peppers* des Beatles, c'était l'époque. C'était du pop-corn et c'est ce qu'il nous a inculqué. Il cherchait et c'était son intuition d'avoir une sorte de côté très psychédélique, plutôt *cartoonesque* dans le sens d'un dessin animé avec de grandes couleurs, beaucoup de rouge, beaucoup de jaune. Les décors étaient pastel, mais il y avait des couleurs primaires, et c'était aussi un décor très, très naïf. Les costumes étaient psychédéliques, je me souviens que Pierre-Pierre Pierre était habillé comme un baigneur, mais avec des rayures blanches, brunes et noires, de haut en bas. En travaillant avec le scénographe Demers, il avait déjà

cette vision des costumes et du décor. On s'en va vers quelque chose où ce n'est pas la raison qui va aider connaître le texte, mais le cœur et les émotions brutes. Je prendrai un autre exemple musical : le *Boléro* de Ravel. Quand il l'a écrit, c'était un défi : « Je vais écrire l'œuvre la plus insignifiante et puis on verra bien. ». Et certains ont pensé : « Mais c'est une horreur ! Cela n'a aucun sens. » Mais c'est précisément ce côté ésotérique qui a fait qu'on le joue encore. Je pense qu'il y avait une part de cela chez Maher. C'était un grand fan des Beatles, il savait tout, il avait tous les disques, il jouait de la guitare. J'ai l'impression que le côté psychédélique de *Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band* était influence, et c'était aussi l'influence de l'époque.

Entrevue avec Lorraine Pintal :

L.B. : Si vous voulez bien, on peut commencer directement par la pièce d'*Ines Pérée et Inat Tendu*, c'est en 1991 que vous la mettez en scène. J'aimerais qu'on parle un peu du choix de la version (textuelle) que vous avez fait. Quelle a été votre première impression du texte ? Quelle version avez-vous choisie à suivre : celle de 1968 ou celle de 1976 ? Et pourquoi ?

L.P. : Je suis partie de la version de Leméac. J'ai choisi la version éditée parce que c'est celle que j'ai vue dans la mise en scène de Claude Maher au Théâtre de Denise-Pelletier, dans laquelle jouaient Sophie Clément et Paul Savoie. Je venais de faire *Ha ha !...* , je l'avais montée au Théâtre du Nouveau Monde — c'est une pièce parfaite. C'est un huis clos entre quatre personnages, c'est vraiment une structure dramatique qui est presque infernale. Ses autres pièces, par exemple, *Le marquis qui perdit*, est un exercice de style incroyable en vers dont le thème est la colonisation, une période où, malheureusement, le

Québec a été cédé aux Anglais. Alors que, dans le cas du *Cid maghané*, cela me faisait beaucoup, pensez à *Ines Pérée et Inat Tendu*. Ce sont des œuvres géniales, écrites par Réjean Ducharme. Dans le cas d'*Ines Pérée et Inat Tendu*, c'est une espèce de facture très éclatée qui commence avec Ines et Inat tombant sur une île. En fait, il y a souvent une île dans les romans de Ducharme. Je pense entre autres à *L'Océantume*. Cela donne l'impression que les personnages émergent sans que l'on sache vraiment d'où ils viennent. Je trouvais que ces deux personnages sont finalement les mêmes, les deux côtés féminin et masculin de Réjean Ducharme, alors une image double. Ce qui est intéressant, c'est leur périple à travers des fonctions qui sont presque des stéréotypes par rapport à la société dans laquelle on vit, dont le personnage de la religieuse. La religion occupait une place très importante dans la société québécoise. Alors, qu'il ait pensé à mettre la religion en contact avec ces deux êtres éperdus d'amour, c'est intéressant. J'aimais beaucoup la vétérinaire qui était jouée par Sophie Clément et ce que j'aimais aussi c'était l'image du double avec le personnage du psychiatre que jouait Paul Savoie. Cette parenté, cette filialité m'ont fait penser, et c'est bien avant qu'on parle de genre ou d'identification par le genre, à créer ces images doubles. Donc, j'ai demandé à Paul de jouer un personnage très efféminé, très caricatural, plus féminin que masculin, alors que Sophie jouait le contraire. C'était le miroir double qui nous permettait de proposer les deux personnages toujours en relation avec Inat et Ines qui étaient les deux côtés du même sexe. Il y a aussi Pierre-Pierre Pierre et le personnage de la pompière. Pierre-Pierre Pierre, joué par David La Haye, était une espèce d'être asexué, de tueur à gage, quelqu'un de la mafia, de corrompu. Alors, de ce mariage entre lui et la pompière, qui éteint des feux continuellement — les feux de la passion, du crime, d'une société qui brûle de l'intérieur —, j'en ai fait un couple. Ensuite, il y avait Aidez-Moi, devenue une espèce de mariée noire, vêtue d'une magnifique robe, une espèce

de veuve du mariage, et la religieuse, jouée par Adèle Reinhardt. Brigitte Paquette incarnait un personnage semblant aussi venu du ciel, une espèce de Vénusienne : crâne rasé, marchant souvent avec un seul soulier dans un pied, très sculpturale, on peut penser que c'était une créature inventée. Elle aussi faisait le fameux double entre la religieuse et la païenne : celle qui offre son corps à tout le monde, un objet de convoitise.

L. B. : On peut dire que le metteur en scène est le deuxième écrivain du texte dramatique : quelles modifications avez-vous apportées au texte et pourquoi ? En ce qui concerne ces modifications : avez-vous eu des rétroactions de la part de Réjean Ducharme ? Plus précisément, étiez-vous la seule à prendre des décisions concernant la production du spectacle ou en a-t-il toujours fait partie, même de manière « invisible » ?

L.P. : Le fait de replacer certaines scènes dans un ordre plus dramatique, pousse l'urgence jusqu'à l'enfermement d'Ines et d'Inat dans un asile psychiatrique, c'est-à-dire jusqu'à leur suicide. On peut penser qu'à la fin, le fusil qu'ils tournent vers le public peut aussi se retourner contre eux. Je trouvais intéressante cette quête d'amour, qui est celle de Ducharme dans tous ses romans, dans toutes ses pièces. La pièce se terminait avec les deux acteurs dans des camisoles de force, avec ce fusil qui est l'arme de destruction massive, toujours au nom d'une quête d'amour. J'ai donné à la mise en scène cette progression assez onirique et très métaphorique. Cela a été possible aussi grâce à la scénographie de Danielle Lévesque, avec qui j'avais une très grande connivence artistique. Réjean Ducharme ne voulait pas intervenir dans le processus de création. Autant pour le montage de *Ha ha !...*, que pour celui d'*Ines Pérée et Inat Tendu*, j'ai obtenu sa permission à travers une phrase magnifique : ses pièces sont des monstres alors « à vous de les dresser ». Alors, avec *Ha ha !*, j'ai pris moins de liberté, mais avec *Ines Pérée et Inat Tendu*, j'avais toute la liberté. Par la suite, j'ai pu obtenir la permission d'adapter *L'hiver de force* et de la mettre en scène.

Dans *L'hiver de force*, les personnages, les deux protagonistes, les deux enfants, sont très près d'Ines Pérée et Inat Tendu. Alors, cela a motivé le choix textuel, mais ce sont des choix, je dirai d'un écrivain scénique. En fait, quand on fait de la mise en scène, on est au service du texte, on devient aussi un écrivain scénique : c'est très gratifiant, j'adore faire ce genre de travail là ! Ce n'est pas possible de le faire avec tous les textes, mais *Ines Pérée et Inat Tendu* s'y prêtait grâce à la liberté avec laquelle Ducharme écrivait et la liberté qu'il accordait au metteur en scène. Et chaque metteur en scène avait sa vision : nous, on est allé dans l'idée de cette île sur laquelle on tombait, c'était une scène remplie d'eau. Sur cette surface flottait une île qui se pourfendait en deux. Cela donnait un espace qui était inventé pour cette histoire rocambolesque, pour ces deux interprètes qui se promènent à travers le monde et qui retournent là d'où ils viennent, une espèce de limbe théâtrale. On a toujours un peu de pudeur devant ces auteurs de génie et de modifier le texte. J'ai eu le même rapport avec certaines œuvres de Claude Gauvreau, notamment *La charge de l'original épormyable*. C'est un texte, selon moi, qui, comme *Ines Pérée et Inat Tendu*, donne un rythme coup de poing au spectacle.

L.B. : En ce qui concerne la mise en scène, la préparation de ce spectacle : quelle a été la partie la plus difficile, voire le défi devant vous ?

L.P. : Le défi était de faire concorder les choix scénographiques, les costumes, c'était très extravagant ce qu'on a fait, avec l'écriture. Avec Pascale Montpetit et Martin Drainville, on a essayé que ce ne soit pas très répétitif, parce que d'une scène à l'autre, ils répétaient toujours la même chose : « Je veux de l'amour, je veux de l'amour. ». À partir de l'idée du double, je les ai amenés vers un internement, vers un abandon du monde réel pour se réfugier dans l'imaginaire. C'est cette courbe dramatique qu'il fallait trouver avec ces deux excellents acteurs. En même temps, il y a beaucoup d'humour dans l'œuvre de Ducharme.

Tout au long de ses pièces, le tragique côtoie le comique continuellement. Notamment dans certaines formules langagières, des borborygmes et des sons qui se répètent, on découvre un langage, un peu comme chez Gauvreau, inventé. Pour pouvoir le justifier, il fallait trouver cet équilibre entre le tragique et le comique, ce qui était complexe. C'était aussi complexe pour les autres personnages. Par exemple, la vétérinaire était une drôlerie : c'est tout le corps médical qui est tourné en dérision, et pas simplement l'aspect vétérinaire. Sophie l'a compris tout de suite, mais il y a d'autres personnages pour lesquels ce n'était pas si évident. Il fallait toujours maintenir cette espèce de jeu : il y a une scène qui est tragique, voire désespérée et tout d'un coup, on se retrouve dans un autre univers qui est clownesque.

L.B. : En tant que chercheuse sur la fabrique du texte, je m'intéresse aux répliques des personnages, mais aussi très largement aux indications scéniques. J'aimerais donc savoir comment vous avez abordé ce sujet : avez-vous suivi toutes les indications scéniques, à savoir les didascalies, lors de la préparation de la mise en scène ?

L. P. : Lorsque je l'ai montée, j'étais très respectueuse des didascalies. J'aimais beaucoup les lire. En particulier chez Ducharme, il y a des didascalies hilarantes, c'est la même chose avec Gauvreau, les didascalies sont une œuvre en soi. J'ai été très respectueuse, je les ai lues et l'expérience m'a amenée à ne plus les lire, ou du moins à les lire une fois que je traverse la pièce, après quoi mon réflexe est de les masquer, je ne veux pas les voir. Ce qui fait que je repars à zéro. Pour *Ines Pérée et Inat Tendu*, la scénographie nous a amenés à voir les choses autrement que par les didascalies de Réjean Ducharme.

L.B. : Une fois, vous avez dit que mettre en scène Réjean Ducharme « c'est presque une valeur sûre ». Alors, quelles ont été la réaction du public et la réception de la pièce en 1991 ?

L.P. : On a beau penser que ce sont des « valeurs sûres », parce que ce sont des auteurs connus pour leur génie, mais toute création présente un risque. Pour *Ines Pérée et Inat Tendu*, malgré la clarté avec laquelle on a abordé le texte, le résultat était quand même assez pointu et niché. Je pense qu'une grande partie du public n'a pas compris ce que Réjean Ducharme voulait dire, même si les acteurs étaient fabuleux et la production spectaculaire. Je crois qu'il y avait une grande partie du public qui ne suivait pas, même si c'était spectaculaire comme production. Toutefois, il y a des œuvres qui le sont : quand j'ai fait *L'Hiver des forces*, bien sûr que c'était un grand succès parce que le roman jouit d'une grande popularité. On aurait pu jouer 150 fois *L'Avalée des avalés*, la jouer devant une petite jauge, car ce sont des œuvres qui sont marquantes dans la dramaturgie ou la littérature québécoise.

Entrevue avec Évelyne Rompré :

L.B. : En 1999, Jean-Pierre Ronfard se lance dans la mise en scène d'*Ines Pérée et Inat Tendu*, une trentaine d'années après la première représentation d'Yvan Canuel en 1968. Le texte et les personnages ont subi de nombreuses modifications au fil des années, sans doute à la recherche d'une meilleure adaptation en fonction du public du moment. Quelle a été votre première impression du texte ? Étiez-vous déjà familière avec l'œuvre dramatique de Réjean Ducharme ?

E.R. : Adolescente, comme tout le monde, j'avais lu *L'Avalée des avalés* et j'ai vraiment adoré Bérénice, enfant rebelle. Mais c'est vraiment en travaillant Ducharme que j'ai découvert son œuvre, romans, chanson et scénarios.

L.B. : Cette pièce est assez souvent considérée comme un défi pour le metteur en scène, mais aussi pour les comédiens, en raison de la complexité des personnages, de la profondeur des émotions et des différents états qu'ils traversent. Vous interprétez l'un des personnages principaux : Ines. Comment avez-vous abordé le texte et réincarné ce personnage ? Quels étaient les défis à relever pour le jouer ?

E.R. : Je me souviens que le travail de répétition était assez difficile pour moi. J'arrivais dans la salle de répétition avec le texte appris par cœur. Jean-Pierre était une très bonne école pour moi ! C'était presque le début de ma carrière : il était anticonformiste, tout comme Ducharme et il aimait créer dans le chaos. Il voulait répondre à la lettre à toutes les didascalies établies par Ducharme, ce qu'habituellement nous laissons d'à côté sans nous en soucier. Cela a été une formidable école pour moi, même si j'avais trouvé le travail très difficile, en fin de compte, tout se trouvait dans le corps. C'est pourquoi, lorsque je l'ai joué, lorsque j'ai cessé de penser et de réfléchir au personnage, je pense que tout est venu du cœur et de la liberté du cœur. Je pense que la dernière fois, le Trident a pu configurer la salle comme un ring de boxe : la scène était au centre avec quatre côtés pour le public. Tout était disposé autour de la scène, il y avait donc une grande liberté. Jean-Pierre me disait, « Tu as le droit de tout faire. ». Cette grande ouverture à la liberté de travail m'a permis de tout comprendre lorsqu'on a commencé à bouger sur la scène.

L.B. : Dans cette mise en scène, avec Normand Poirier, Linda Laplante, Marie-France Duquette, pour ne citer qu'eux, vous avez formé une équipe de comédiens expérimentés. Quelle a été votre approche de la pièce en tant que groupe de comédiens ? Quelle était l'ambiance sur le plateau ? Pourriez-vous nous parler du processus du travail ?

E.R. : Oui, je crois que j'étais la plus jeune. Tout le monde était content de jouer cette pièce et de travailler avec Jean-Pierre, même si c'était difficile. Je crois que j'ai eu plus de

difficultés, mais quand on a commencé à jouer, je crois que j'ai tout compris, ce qu'il voulait dire par le chaos, la liberté, le droit de tout faire sur scène. Je lui dois énormément pour tout ce qu'il m'a enseigné et pour toutes les possibilités qu'il m'a ouvertes.

L.B. : En tant que chercheuse sur la fabrique du texte dramatique, je m'intéresse à la relation entre le texte et la représentation scénique. Selon vous, qu'est-ce qu'une mise en scène apporte au texte et devient-elle unique ?

E.R. : En fait, je pense que Jean-Pierre Ronfard ne s'est pas du tout trompé en suivant à la lettre les consignes de Réjean Ducharme. Quand cela dit au début, « La nuit. Mais aussitôt le soleil se lève. », Jean-Pierre s'est creusé la tête pour savoir comment le reproduire. Je me souviens qu'il a eu l'idée de mettre un grand tissu noir sur toute la scène. Ines et Inat étaient sous la scène, dans une trappe qui s'ouvrait, et ils tiraient rapidement le rideau noir qui s'engouffrait dans la trappe, et tout d'un coup, c'était le jour. Jean-Pierre a donc tenu à suivre à la lettre toutes les consignes et les indications de Ducharme. Le résultat fut une mise en scène où tout le texte de Ducharme se détachait. Cela a duré vingt-quatre représentations, et je le sais parce que les gens parlaient souvent en bas, donc c'était inoubliable.

L.B. : En ce qui concerne le public et la réception de la pièce, nous savons qu'elle n'a pas été très bien accueillie ou plutôt comprise en 1968 (selon la presse). Qu'en est-il de la réception du public en 1999, compte tenu du fait que la pièce a été jouée à plusieurs reprises au cours des années ?

E.R. : Je me souviens avoir pris l'autobus à Québec, peu après les dernières représentations, où il y avait de jeunes qui disaient : « C'est Ines, c'est Ines ! », ils étaient donc allés voir Ducharme. Je me souviens que le Trident était toujours plein de jeunes, d'adultes et même d'adolescents : c'était la rencontre de deux générations. D'ailleurs, ils s'écrivaient tous les

deux : je me souviens que j'avais une question sur une réplique d'Ines que je ne comprenais pas. J'ai demandé à Jean-Pierre et il ne savait pas ce que cela voulait dire. Il a donc écrit à Réjean et il lui avait répondu que c'était normal, que cela faisait référence à une actualité de l'époque, à quelque chose qui était dans les journaux quand il l'avait écrit. Il a donc conseillé à Jean-Pierre de couper ce passage.

J'ai l'impression que de plus en plus de jeunes lisent Ducharme qui dépasse les règles du conformisme et de la société capitaliste.

Entrevue avec Frédéric Dubois :

L. B. : Passionné par le théâtre ainsi que par Ducharme, vous avez monté ses pièces à plusieurs reprises avec grand succès. Mais pourquoi se lancer dans des pièces souvent considérées comme difficiles à monter, voire compliquées pour le goût du public ? Comment avez-vous décidé de monter *Ines Pérée et Inat Tendu* ?

F. D. : Bien sûr, mon amour pour Ducharme trouve probablement ses racines dans les colères adolescentes de ses personnages romanesques, dans lesquelles je me suis beaucoup retrouvée au cours de mon adolescence et de ma jeunesse. Il a toujours fait partie de mon parcours littéraire et théâtral, et j'ai toujours trouvé dans son écriture et dans ses personnages une légèreté, un regard confiant et cru sur la vie qui correspondait aux états et aux émotions que je traversais moi-même. C'est sans doute la base de mon désir de travailler avec Ducharme. Après, il y a la poésie, il y a l'écriture, il y a le fait d'essayer, de devoir naviguer dans les méandres et les complexités de cette écriture. C'est toute la joie de défricher ce code et d'essayer de l'éclairer le plus possible pour qu'il soit compréhensible, extrêmement frontal pour le spectateur. C'est là mon plaisir, dans le travail

de cadrage pour que ce soit sans ambiguïté, pour que l'on comprenne la quête des personnages, quelle que soit l'œuvre de Ducharme. Avec ma compagnie, j'ai souvent travaillé en cercle, c'est-à-dire que lorsqu'on monte un auteur, j'essaie toujours de revenir vers lui dans une certaine boucle temporelle. Je pense qu'il est important que les choses ne surgissent pas spontanément, qu'elles s'inscrivent dans un air du temps, ou parfois dans une mode, mais que notre travail puisse se développer sur plusieurs années, sur plusieurs pièces, pour gagner en qualité de lecture, en qualité narrative et en dramaturgie. Et au fil du temps, m'approprier ce matériel et jouer avec, c'est quelque chose qui m'a toujours intéressé. J'ai monté plusieurs pièces de Ionesco, de Tchekhov, en fait j'ai monté toutes les pièces de Ducharme, sauf les romans qui ont été adaptés et puis *Le marquis qui perdit*, mais même *Le Cid maghané*, que Ducharme ne voulait plus qu'on monte, parce qu'il en gardait tous les droits. Je me suis battu contre lui, je lui ai écrit pour qu'il nous laisse le faire, pour qu'il nous donne l'autorisation de le faire. C'est vraiment deux choses, pour répondre à votre question : premièrement, c'est une résonance et une impulsion, un appel entre Ducharme et ses mots, son énergie et sa vision du monde et la mienne. Ensuite, c'est un désir d'approfondir le temps consacré à la recherche, d'approfondir l'acte poétique, ses personnages, etc. D'autant plus que les personnages de Ducharme sont les mêmes : l'enfant qui ne sait pas quoi faire des adultes, l'enfant qui veut être aimé et qui se rebelle. Il y a cette lutte : la difficulté de vieillir, de se corrompre, de perdre ce qu'il y a de beau dans l'enfant. Cela m'a parlé et m'a beaucoup émue. La difficulté de la langue, de l'histoire, du style narratif, de la recherche, qui est multiple et complexe, exprimée dans un langage écrit et poétique, n'est pas un obstacle pour moi. C'est un défi, un désir profond de la magnifier. C'est comme les Jeux olympiques, je me dis : « Il faut le faire, il faut le faire ».

L.B. : En tant que chercheuse sur la fabrique du texte, je m'intéresse aux répliques des personnages, mais aussi très largement aux indications scéniques. J'aimerais donc savoir comment vous avez abordé ce sujet : avez-vous suivi toutes les indications scéniques, à savoir les didascalies, lors de la préparation de la mise en scène ?

F.D. : La relation avec les indications scéniques est destinée à nous faire connaître le monde et la composition originale au début de la pièce. Plus j'avance dans la pièce, plus je n'insiste pas sur les indications, mais je m'y réfère. Parfois, si je suis perdue, je reviens à ce qu'a dit Ducharme pour voir si on ne s'est pas trop éloigné de cette intention. Mais je les trouve très intéressantes, souvent comme chez Tchekhov, à cause des états de jeu plutôt que de l'espace. Parfois il écrit : « en colère » et je me demande : « Pourquoi pense-t-il que le personnage en est arrivé là et qu'est-ce que je ne vois pas ? » Cela dépend, parce que ce n'est pas une pièce qui laisse beaucoup de liberté, le texte est rigide et si vous essayez de lui faire dire quelque chose d'autre, cela n'arrivera pas. Il y a des textes qui se modulent, qui bougent. Avec Ducharme, plus on travaille, plus on trouve la ligne la plus simple et elle est incontournable, on ne peut pas la contredire. Il sait exactement ce qu'il a écrit, le point A et le point B de la situation dans chaque scène et c'est ce qu'il faut suivre, parce que si on dévie, on se fait prendre. Mais pour moi, c'est plus que cela : ce n'est pas tant dans les indications scéniques que dans le fil conducteur de la compréhension de la situation du duel entre les personnages que je le trouve. Comme ces scènes sont généralement écrites comme des duels, il est rare qu'il y ait une scène à quatre. Il y a la scène avec Sœur Saint New-York, une scène à trois ou à deux, plutôt entre elle et Inat, parce qu'Inès intervient plus dans la frustration ; mais les duels et la position de face-à-face sont très éclairants et incontournables.

L. B. : On peut dire que le metteur en scène est le deuxième ré-écrivain du texte dramatique : quelles modifications avez-vous apportées au texte et pourquoi ?

F.D. : Je n'ai pas fait beaucoup de changements. En fait, nous avons surtout ajouté des chansons. Nous avons écrit des chansons à partir du texte de *Bons débarras*, entre autres. Nous sommes restés sur ce texte, plus précisément sur le monologue de Manon dans la voiture avec sa mère lorsqu'elle dit : « On devrait avoir un accident tous les deux, on devrait mourir, notre sang devrait se mêler dans l'asphalte et une fleur devrait pousser dans l'asphalte ». C'est dans cette phrase que l'on retrouve Ducharme et *Ines Pérée et Inat Tendu*. Pour moi, il était impossible qu'à la fin de la pièce, avec la mort des deux et la victoire des autres, une fleur ne pousse pas, car de la mort de ces deux enfants devait naître l'espoir. Pour moi, Ines Pérée et Inat Tendu ont raison et ce n'est pas parce que leur quête est impossible, c'est parce que leur quête n'est pas écoutée, elle ne fonctionne pas. En fait, les adultes ne savent pas comment recevoir cet amour, comment recevoir cette révolte, alors ils ferment les portes, mais si les enfants meurent, c'est que la révolte est impossible : je sais que Ducharme pense que la révolte est impossible. Je sais que Ducharme ne croit pas que l'on puisse survivre à cette période, être corrompu par le monde des adultes. Mais je n'ai pas pu empêcher une fleur de pousser : ils ont mangé les cailloux, ils sont morts et puis une fleur a poussé. J'ai donc principalement ajouté des chansons. On a aussi ajouté à Escalope des lignes du discours de Pierre Elliott Trudeau en octobre 1970, une de ses phrases qui disait : « Just watch me ! ». Je me souviens qu'il y avait quelque chose de politique là-dedans que je trouvais très intéressant. Escalope était le plus pervers de toute la gang. En dehors de cela, nous n'avions pas transformé les choses, tout est tellement construit et en place, tout est tellement séquencé. La compréhension des deux personnages, la noirceur et la désillusion auxquelles ils sont soumis, à travers chaque acte, sont si claires

du point A au point B que vous ne pouvez pas vous empêcher de travailler de cette façon. C'est un véritable mal, une véritable douleur que les personnages éprouvent, et si vous essayez de l'éviter, vous vous trompez complètement. Ce qui est intéressant, c'est que si l'on respecte cette courbe, cette déchéance dans la douleur, les situations en amont deviennent encore plus drôles.

L.B. : En ce qui concerne la mise en scène, la préparation de ce spectacle : quelle a été la partie la plus difficile, voire le défi devant vous ?

F.D. : En réalité, c'est la tâche la plus ardue pour les acteurs. La charge qui pèse sur eux, la demande d'énergie pour jouer ce spectacle, est hallucinante. S'ils sont pris dans un moment où ils ne savent pas ce qu'ils disent ou ce qui se passe, ils perdent trop d'énergie et se battent contre quelque chose, ce qui n'est pas possible. Bien sûr, en tant que réalisateur, vous n'avez absolument pas le droit au flou ou à l'imprécision. Vous devez toujours trouver la bonne réponse, sinon vous perdez vos acteurs. Et c'était exactement la même chose quand j'ai fait *Ha ha !*. Ce sont des pièces qui demandent beaucoup d'énergie aux acteurs. Je me souviens que dans *Ha ha !*, il y a vingt ans, on voyait les acteurs à la fin et on se demandait comment on allait pouvoir tenir pendant trois heures.... Ils sont comme des fusées qui décollent et le défi est de maintenir cette tension, ce rythme, ce fléau de mots, pour que ce soit sans équivoque du début à la fin. Sinon, Ducharme ne nous laisse pas beaucoup de place pour modifier ou s'approprier ce qui est dit. Je ne pense pas que le travail ait été difficile, mais il a été particulièrement difficile pour les acteurs et les actrices.

L.B. : Dans la préparation de ce spectacle, vous agissez non seulement en tant que metteur en scène, mais aussi en tant que scénographe. Quels étaient vos attentes et le message que vous vouliez transmettre par le choix d'un décor et d'un dispositif scénographique spécifiques ? Étiez-vous guidé par la recherche d'une esthétique particulière ?

F.D. : Nous l'avons fait au Québec, puis à Montréal, au Théâtre d'Aujourd'hui. La recherche s'est poursuivie et lorsque nous l'avons monté au Théâtre d'Aujourd'hui, la scénographie et la mise en scène étaient beaucoup plus claires. L'idée principale était que les personnages devaient être totalement ancrés dans le moment présent. On ne peut pas raconter cette histoire comme si elle s'était passée il y a dix ans. Ils viennent de quelque part et la chute va se produire maintenant : de la minute zéro à la fin de la pièce. Cette chute a eu lieu sous nos yeux. Je pense qu'au Théâtre d'Aujourd'hui, c'était beaucoup plus clair : nous sommes même descendus au sous-sol, dans les vieux accessoires du théâtre, nous avons trouvé de vieilles affiches pour bien montrer que nous n'étions nulle part ailleurs que sur la scène du Théâtre d'Aujourd'hui. Nous avons utilisé les portes donnant sur l'extérieur, nous avons utilisé tous les espaces : Aidez-Moi L'Eussiez-Voucru partait de la grille d'éclairage pour descendre les escaliers comme une vraie pompière. Ce n'était pas logique de créer des escaliers de secours qui n'étaient pas devant nous. L'idée était d'obtenir une sorte de grand dépouillement, de donner l'impression que les personnages squattaient l'espace du spectacle précédent. Nous avons même gardé la couleur du mur du spectacle qui a précédé le nôtre... Ce qui était fascinant, c'était l'immédiateté du moment présent.

L. B. : On constate que vous avez fait un choix de comédiens très précis : pour commencer, un seul acteur pour jouer le double rôle du docteur Mario Escalope et de Pierre-Pierre, ou encore le choix de Jonathan Gagnon pour le rôle de l'Infirmière. Qu'est-ce qui vous a incité à réadapter et à modifier ces personnages ?

F.D. : Escalope et Pierre-Pierre Pierre sont les deux monstres. J'ai dit plus haut qu'Escalope était le pire, mais il est vrai que Pierre-Pierre Pierre n'est pas non plus la joie. J'ai trouvé cette idée de confusion intéressante, car en réalité Isalaide est la mère et Escalope et Pierre-Pierre Pierre sont les pères. Pour moi, rencontrer le même homme qui enlève sa moustache

et devient quelqu'un d'autre ressemble à un cauchemar. On a l'impression que plus ils avancent, plus le tourbillon se rétrécit, plus le cauchemar s'amplifie. Cela accentue la figure destructrice du père et de la mère, si présente et si lourde. Ensuite, nous trouvons Jonathan qui joue l'Infirmière dont la figure de la Drag Queen rappelle l'image du bouffon, mais dans laquelle il y a aussi quelque chose pour l'enfant. En fait, c'est une image un peu terrifiante. La Drag Queen, c'est le côté irrévérencieux et décalé qui commande notre univers. De plus, Pauline-Emilie est tellement déconnectée de la réalité qu'elle ressemble à une grosse affaire flottante. Toutes ces décisions ont été prises pour accentuer la position et la présence des monstres.

L.B. : Une fois, vous avez dit que « Ducharme, dans sa détresse, c'est de l'espoir désespéré à partager. » Avez-vous réussi à partager ce dont vous aviez besoin en mettant en scène *Ines Pérée et Inat Tendu*, conformément à ce que Ducharme voudrait aussi transmettre au public ?

F.D. : C'est difficile à dire, mais ce n'est pas à moi de le dire, sauf aux personnes qui l'ont vu. Personnellement, j'ai été très satisfait du travail de la deuxième mise en scène : je pense que nous avons obtenu quelque chose de très précis et que, au niveau du jeu, c'était très clair. Je sais qu'il y a des gens qui ne sont pas d'accord avec ça, des gens qui ne comprennent pas. Par exemple, il y a des gens qui lisent *L'Avalée des avalés* et qui disent : « Je vais arrêter, c'est trop. Je ne comprends pas ce débordement, cette folie ». Mais je pense qu'on a réussi à faire quelque chose d'aussi convaincant avec la mort de deux enfants.

Entrevue avec Catherine Larochelle :

L. B. : En 2010-2012, Frédéric Dubois se lance dans la mise en scène d'*Ines Pérée et Inat Tendu*, une trentaine d'années après la première représentation d'Yvan Canuel en 1968. Le texte et les personnages ont subi de nombreuses modifications au fil des années, sans doute à la recherche d'une meilleure adaptation en fonction du public du moment. Quelle a été votre première impression du texte ? Étiez-vous déjà familière avec l'œuvre dramatique de Réjean Ducharme ?

C. L. : Je me souviens de la joie de me faire offrir d'endosser un rôle aussi riche, particulier, déjanté, de pouvoir jouer avec les mots colorés de Ducharme. C'est un auteur important dans mon parcours de comédienne et d'auteure. Il a ouvert des fenêtres sur mon imaginaire et sur les horizons vastes de la création. C'est comme si quelqu'un m'avait dit : « Joue avec les mots, sois libre d'inventer avec la langue et la poésie des sons. ». Je n'avais pas encore lu toute l'œuvre de Ducharme à l'époque. J'ai à peu près tout lu ensuite. Il m'a enseigné à ne pas mettre les mots en cage.

L. B. : Cette pièce est assez souvent considérée comme un défi pour le metteur en scène, mais aussi pour les comédiens, en raison de la complexité des personnages, de la profondeur des émotions et des différents états qu'ils traversent. Vous interprétez l'un des personnages principaux : Ines. Comment avez-vous abordé le texte et réincarné ce personnage ? Quels étaient les défis à relever pour le jouer ?

C.L. : Plus un personnage est complexe, plus le terrain de jeu est grand. Pour chaque scène, nous nous demandions : « À quoi jouent-ils en ce moment ? Qu'est-ce qu'ils cherchent, ils veulent ? Par quels moyens ? » La notion de « jeu », lié à l'enfance, était très importante. Nous cherchions aussi les points de bascule (qu'est-ce qui arrête le jeu ou QUI l'arrête, et

pourquoi ?) Le plus grand défi était physique. Nous voulions qu'Ines « déplace de l'air ». Sa grande quête d'amour ne lui permettant pas de « s'asseoir ». Il y a toujours une urgence de trouver... Je me souviens que je me faisais masser toutes les fins de semaine. L'autre défi était de transmettre la poésie de Ducharme, qu'elle coule, qu'elle semble facile à dire. Nous avons fait un gros travail de sens.

L. B. : Dans cette mise en scène, avec Steve Gagnon, France LaRochelle, Jonathan Gagnon, pour ne citer qu'eux, vous avez formé une équipe de comédiens expérimentés. Quelle a été votre approche de la pièce en tant que groupe de comédiens ? Quelle était l'ambiance sur le plateau ? Pourriez-vous nous parler du processus du travail ?

C.L. : C'est un peu loin dans mon souvenir pour ce qui est du processus de groupe, mais avec des personnages aussi colorés, c'est certain que les rires fusent en salle de répétitions. Le défi était de ne pas gommer le tragique qui se joue en toile de fond dans le texte en axant uniquement sur le caractère « déjanté ». Notre manière de jouer devait rester ancrée sur une vraie émotion, un vrai désir d'aller vers l'autre et d'être aimé. Nous avions des costumes très expressionnistes. Il fallait en quelque sorte « jouer CONTRE son costume ».

L. B. : En tant que chercheuse sur la fabrique du texte dramatique, je m'intéresse à la relation entre le texte et la représentation scénique. Selon vous, qu'est-ce qu'une mise en scène apporte au texte et devient-elle unique ?

C.L. : On peut regarder un objet au microscope sous bien des angles et le voir différemment selon l'endroit où l'on pose la lumière... Pour moi, c'est ce que nous faisons en interprétant un texte, en faisant une mise en scène. Cela devient unique parce que chaque créateur. trice ne met pas la lumière, l'accent, au même endroit.

L. B. : En ce qui concerne le public et la réception de la pièce, nous savons qu'elle n'a pas été très bien accueillie ou plutôt comprise en 1968 (selon la presse). Qu'en est-il de la

réception du public en 2010-2012, compte tenu du fait que la pièce a été jouée à plusieurs reprises au cours des années ?

C.L. : Il me semble que les avis étaient tranchés, en général. Un texte si unique amène des coups de foudre ou l'inverse. Il ne laisse certainement pas indifférent. L'indifférence, c'est pour le beige. Ducharme est trop coloré pour ne pas susciter les passions.

CORRESPONDANCE

Fonds Gérald Godin (BAnQ)

Ducharme à Godin, le 23 août 1966 à Cassiar :

[...] Je ne vous ai pas accordé une entrevue, je vous ai parlé d'homme à homme [...]

La pièce dont je vous ai parlé n'est pas encore terminée. Plus elle s'allonge pire elle devient. Tu sais cela ne m'inquiète pas : je la terminerai. Terminer ce qu'on n'a commencé n'est pas difficile, ce n'est rien que continuer, ce n'est rien qu'un pli à prendre. Le titre de cette pièce dit tout le plus qu'elle a à dire : "Ines Pérée et Inat Tendu".

Je vais bien. J'apprends le Cid par cœur. Il faut aller bien pour se donner le temps et la peine d'apprendre le Cid par cœur.

Lettre à son ami Réal Laporte, le 30 août 1966 :

Cher Réal, tu m'as promis de lire cette pièce. O.k. ? Ton opinion me sera toujours importante, ne serait-ce que parce que c'est celle d'un lecteur blas., donc difficile. Ici, il n'y a que de l'amiante. C'est pourquoi j'ose te demander de relier pour moi ces feuilles. Sers-toi d'un de ces portefeuilles à manuscrits que tu peux acheter dans toute librairie de Montréal. J'inclus 1,00 \$. Ne te formalise pas de la sécheresse de ma lettre. J'ai tenu à terminer cette pièce cette nuit, cela après une journée de travail. Je pense à toi souvent ; si cela ne veut pas rien dire. Réjean Ducharme

P.S. Autre service. Après lecture, voudrais-tu envoyer le manuscrit à ce Gérald Godin pour lequel j'inclus un mot. C'est le directeur des éditions du parti-pris.

La lettre inclut une note à Gérald Godin :

Monsieur Godin, tel que promis : copie de ma pièce. Je voulais la voir jouer. Je ne veux plus la voir jouée. Elle a trop mal tourné. Ce que je veux : des conseils. Donnez-vous des conseils ? Merci à l'avance. Réjean Ducharme. (E. Nardout-Lafarge et coll., Romans, p. 58)

Réponse de Godin à Ducharme, Montréal, le 14 septembre 1966 :

Quant à votre pièce, je l'ai reçue il y a une heure des mains de votre ami Réal Laporte et je compte la lire avec attention d'ici quelques jours. Je lui ai dit de vous transmettre, s'il vous écrivait, que je la remettrais à André Brassard, homme de théâtre, le plus tôt possible. Je n'avais pas lu votre note à ce moment-là, les nouvelles les plus fraîches sont que ne la lui montrerai pas jusque nouvel ordre. Primo, la lire, deuzio : vous dire ce que j'en pense. Ce sera peut-être des conseils, je ne sais pas, ce sera en tout cas une opinion, et les réflexions qu'elle m'inspire. Gérald Godin, 1627 rue Selkirk, Montréal 25

Fonds Jean-Pierre Ronfard (BAnQ)

Lettre de Ronfard à Ducharme, le 10 décembre 1997 :

La nouvelle directrice du Trident de Québec, Marie-Thérèse Fortin, vient de m'appeler me proposant de monter, dans le cadre de sa première saison directoriale, Ines Pérée et Inat Tendu. J'ai été très heureux de cette proposition. C'est une très belle pièce... mais [...] je n'ai plus envie de monter une pièce de répertoire (Eh oui ! Mon cher, que tu le veuilles ou non, tu es devenu un auteur de RÉPERTOIRE !!!)

Donc, j'ai répondu à Marie-Thérèse que : ... Oui ! Réjean Ducharme, oui, bien sûr, je suis partant... MAIS que je lui écrirai (et tu vois, je le fais) pour savoir si par hasard il n'aurait pas quelque part quelque manuscrit trop fou qui n'attend que de naître [...] Que penses-tu d'une proposition de ce genre ? As-tu des objets nouveaux à montrer ? [...]

Réponse de Ducharme, le 16 décembre (1997 ?) :

Cher Jean-Pierre,

On entend à travers les branches que ça continue d'aller très bien pour toi, professionnellement en tout cas.

Quant au projet du Trident, tu n'as pas à t'excuser de ne consulter que ton envie. [...] aimant ton « amour » du théâtre, et de l'anti-, c'est plutôt le contraire qui m'aurait surpris. Je ne marche pas autrement. Non (et c'est pourquoi je te réponds en te recevant), je n'ai rien et je ne suis pas tenté de rien mettre en train. Ce n'est pas terrible, mais c'est comme ça, et je ne peux que t'assurer que si quelque chose

*me vient tu seras le premier à qui je penserai. Et le dernier. Bien affectueusement,
Réjean*

Autre lettre qui semble aussi une réponse de Ducharme à la lettre de Ronfard :

Le 24 octobre 1997

Mon cher Jean Pierre,

Tu as donc le tour d'écrire et de faire plaisir. Oui, ta lettre m'a fait passer une de ces journées dont on se dit en jouissant qu'on ne demande pas plus au fond que de baigner dans cette paix qui donnerait une humanité sensible et généreuse.

Si je savais que ça te ferait plaisir d'avoir un « trophou », je t'en donnerai un. Mais je crois que tu es plutôt comme moi, qui ne suis pas fou de « portes », de « gardes ». Quand on n'a rien, on a mieux l'impression d'être prêt à partir, à avancer, non ? On garde mieux l'illusion que quelque chose va se présenter, non ?

Quant à créer avec toi un objet théâtral, ça me le dirait, mais ça ne vient pas, la machine ne démarre pas. Je ne sais pas ce que j'ai vu que je n'ai plus.

J'aurais voulu t'écrire une aussi bonne lettre que la tienne. Mais comme tu vois, ça ne vaut pas. Réjean Ducharme

Fonds Jean-Louis Roux (BAnQ)

Monsieur Jean-Louis Roux

Au TNM

Cher monsieur,

Un mot pour vous prier de ne pas me tenir en vigueur pour mon attitude pas mal divaesque vis-à-vis de vous et de mes engagements. Il y a des fois que â va mal. Mais ça ne devrait pas embêter les autres. Je demeure à votre disposition.

Réjean Ducharme

845-1530

P.S. Je suis tout à fait satisfait des accords conclus entre nous, quoi que j'aie fait. Ça n'a eu rien à vous.

PRESSE QUÉBÉCOISE ET FRANÇAISE

Jean Basile, « Ducharme, candidat au prix Goncourt », *Le Devoir*, le 9 novembre 1966,

p. 10 :

« Le nœud du problème plus grave fut que l'on soupçonna Réjean Ducharme d'avoir accepté que son éditeur refit son *Avalée des avalés*. Une série de déclarations contradictoires se sont succédé à cet effet et la passion monta. Cependant, Réjean Ducharme, dans une lettre ouverte en réponse aux commentaires de Pierre Tisseyre, qui laissait entendre que l'on avait transformé le livre, vient de nier catégoriquement et précise que Pierre Tisseyre n'a jamais eu sous les yeux *L'Avalée des avalés* mais un autre manuscrit : *L'Océantume*. C'est ce dernier qui aurait été refusé. Ne l'ayant jamais lu, Pierre Tisseyre ne peut donc pas dire que *L'Avalée des avalés* a été refait ou non. L'histoire devient donc plus claire. *L'Avalée des avalés*, selon Réjean Ducharme, n'a pas été refusé par un éditeur montréalais, en tout cas pas par Pierre Tisseyre. Le mythe d'un "bon manuscrit" refusé par un éditeur montréalais tomba alors. [...] Je n'ai aucune sympathie pour Gallimard qui, comme chaque année joue son jeu et l'a joué cette année en méconnaissant nos nécessités, mais j'en ai pour Réjean Ducharme parce qu'il a écrit un livre honorable et qu'il se voit rejeté par certains pour des raisons assez troublantes. [...] Cessons de chercher un scandale qui devrait nous faire honte et souhaitons qu'il continue d'écrire beaucoup, en étant près de notre côté à accueillir son œuvre pour ce qu'elle vaut, avec le maximum de bonne foi et de sérénité. Bonne chance à Ducharme ! »

Luc Perrault, *La Presse*, « Je peux vous affirmer que Réjean est mon fils », entrevue exclusive avec la mère de l'écrivain Réjean Ducharme, le 14 janvier, 1967, p. 1-2 :

« Mme Omer Ducharme, la mère de Réjean, de l'île Saint-Ignace, près de Berthier, a protesté hier au cours d'un interview téléphonique contre les insinuations visant à mettre en doute l'existence de son fils, l'auteur déjà célèbre de *L'Avalée des avalés*. “Je peux affirmer, a-t-elle déclaré, que Réjean est bien mon fils et qu'il est également l'auteur de *L'Avalée des avalés*. Selon celle-ci, la cabale déclenchée autour de son nom ne viserait qu'à le forcer à sortir de la retraite volontaire où il s'est placé. ‘Réjean, a expliqué Mme Ducharme, croit qu'il est encore trop tôt pour paraître en public. Il pense que le moment n'est pas encore venu pour le faire. Je l'approuve entièrement et je pense que c'est la meilleure attitude à adopter actuellement.’

Peur de déranger : L'écrivain aurait quitté depuis une semaine le domicile qu'il occupait (à la suite de plusieurs autres) à Montréal et qui n'était connu que de sa famille et de ses seuls amis. Sa mère a admis qu'il changeait fréquemment de domicile pour échapper aux journalistes. ‘Il ne garde qu'un pair de pantalons et une machine à écrire, a-t-elle précisé. Il trouve que ça lui suffit. Je l'ai invité à venir vivre à Saint Ignace où se trouvent la plupart de ses affaires personnelles, il serait tranquille ici. Durant le jour, il n'y a que moi. Mais il a refusé. Il a peur de déranger.’

Cette déclaration est venue à la suite d'un article de l'hebdomadaire français d'extrême droite *Minute!* qui publiait récemment que *L'Avalée des avalés* serait l'œuvre d'un vieux diplomate ou d'un universitaire. Mettant en cause l'existence réelle de Réjean Ducharme, le journal laisse entendre que la photo publiée dans la presse serait celle d'un étudiant mort. Hier, deux quotidiens de Montréal, *Le Devoir* et *Montréal-Matin* faisaient écho à cette rumeur et apportaient diverses interprétations possibles du cas de Réjean Ducharme. Selon l'une d'elles, l'écrivain ne tiendrait pas à se montrer en public en ce moment parce qu'il craint de le décevoir.

De là, ajoute-t-on, la tentation de soupçonner que l'individu Réjean Ducharme n'existe pas. ».

L. P., *La Presse*, « Ducharme s'est immunisé contre la stérilité' — un de ses amis », le 14 janvier 1967, p. 2 :

« Celui qui se plaît à se présenter comme l'un des rares individus à avoir ses entrées chez Réjean Ducharme travaille depuis quelques mois au ministère de l'Immigration et de la Main-d'œuvre. Constant Lavallée, 25 ans, a partagé avec l'auteur de *L'Avalée des avalés* plusieurs journées joyeuses de sa vie passée qu'il qualifie lui-même de bohème. “Je l'ai connu durant l'été avant qu'il parte pour son voyage qui devait le mener au Guatemala. A la frontière, on le pria de s'en retourner parce qu'il n'était pas d'un apport économique suffisant pour promouvoir l'expansion de la nation... Quand nous vivions ensemble sur la rue Maplewood, c'était le bon temps. J'écrivais dans cette période-là, je faisais aussi des tableaux. Ducharme écrivait aussi, mais au ralenti. C'est à ce moment qu'il a tenté de se faire publier chez Pierre Tisseyre. Cela n'a pas marché. Il avait commencé quelques-uns de ses ouvrages. Nous menions une vie de tire-au-flanc. Il était comme quelqu'un qui faisait de la poterie. Écrire, pour lui, c'était une profession.”

Durant cette période Constant Lavallée étudiait à l'Université de Montréal. L'été où il vécut avec Ducharme reste pour lui un souvenir encore frais : “C'était une drôle de vie. C'était de la bohème et ça ne l'était pas. Nous pouvions nous lever tard, mais nous travaillions quand même une bonne journée. Nous nous promenions une partie de la nuit à travers les rues de la ville. Montréal nous apparaissait sous un autre visage. J'ai bien aimé vivre avec lui. Aujourd'hui une vie comme celle-là ne serait plus possible parce que chacun de nous a des obligations. Nous étions capables de fondre des idées comme au fond de l'acier. Moi,

je ne pourrais plus. Lui, il garde son pouvoir créateur, il l'a peut-être amplifié. Il s'est immunisé contre la stérilité.”

—Comment l'avez-vous connu ?

— On s'est connu drôlement. Un de mes amis s'était acheté une voiture neuve. C'était un samedi après-midi de printemps. On était bien. Si je me souviens bien, nous étions allés prendre une bière au quai de Saint-Ignace, à l'hôtel. En arrivant là, nous nous sommes aperçus que l'hôtel du Quai avait passé au feu. Laporte m'a présenté Ducharme : il était allé à l'école avec lui, avait crevé de faim comme lui. Quand nous avons vu qu'il n'y avait pas de bière, nous sommes allés faire le tour de l'île. Ensuite nous avons arrêté l'auto puis nous avons regardé passer la glace dans le fleuve.

— Que faisait-il à ce moment-là ?

—Il travaillait.

— Habitait-il l'île Saint-Ignace ?

— Non, il n'était que de passage. Mais c'était là qu'habitaient ses parents.

—Quel genre d'individu est-il ?

— Il est comme tout le monde : il n'a pas l'air écrivain plus que ça. C'est un gars ordinaire, pas trop grand, ni timide ni gueulard, à peu près entre les deux.

—Que pensez-vous des rumeurs qui circulent à son sujet ?

—Ce sont des rumeurs plutôt farfelus. Je me demande sur quoi on s'est fondé pour partir ce genre de rumeurs.

Constant Lavallée parle encore de son ami. Il précise que Réjean Ducharme n'a rien touché encore pour *L'Avalée avalés*. Il a été payé seulement pour un extrait de l'un de ses ouvrages dans une revue française. Il ajoute qu'il a reçu dernièrement une formule de contrat adressée par Gallimard au sujet du recueil de poèmes *La fille de Christophe Colomb*, que l'éditeur

voudrait publier. Il ignore où l'écrivain peut être actuellement. Mais, ajoute-t-il, il lui arriva souvent de partir sans avertir qui que ce soit. Il finit toujours par revenir. »

Constant Lavallée, « Ducharme n'a rien d'un fantôme », *La Presse*, le 14 janvier, 1967, p. 2 :

« Parmi les deux ou trois amis dont s'entoure Réjean Ducharme, Constant Lavallée est peut-être celui qui a été le mieux placé pour parler de lui. M. Lavallée a vécu quelques mois avec l'écrivain alors qu'ils habitaient près de l'Université de Montréal. Le texte qui suit, espérons-le, mettra fin aux rumeurs plus au moins fantaisistes et saugrenues qui ont couru et qui courent encore sur la véritable identité de l'auteur de *L'avalée des avalés*.

Ce n'est pas la première fois que Ducharme disparaît. Peut-être parce qu'il n'aime ni les polémiques ni les étrangers. [...] Ou encore peut-être parce qu'un auteur peut se réfugier derrière la boutade qui est chère à l'auteur de *L'avalée des avalés* : "Si tu veux me connaître, achète mon livre et lis-le." Enfin, parce qu'en achetant un livre on ne doit pas s'attendre à recevoir comme prime un morceau de la vie privée de l'auteur. Ce n'est qu'après une mûre réflexion que j'ai pris la décision de lever un peu le voile qui plane sur mon camarade et ami. Probablement aussi pour éviter que les journalistes ne l'assaillent encore une fois dès qu'ils auront forcé son anonymat. J'espère, ce faisant, que je ne commettrai point d'intrusion dans sa vie privée.

J'ai fait connaissance de Réjean Ducharme il y a un peu plus de quatre ans, dans les îles de Sorel au printemps. Il écrivait alors, vivait exactement comme aujourd'hui, avec peu d'amis et le même effacement. Une seule chose a changé depuis : Gallimard l'a publié, lui faisant d'emblée confiance, ce qu'on lui refusait au Québec. [...] Par la suite, j'ai habité sous le même toit que lui, juste avant qu'il parte en voyage à travers le continent, jusqu'en

Amérique centrale. À cette époque j'ai eu en ma possession une infime partie de ses manuscrits, lesquels lui furent retournés quand il revint de voyage. Je fis un couple d'esquisses de lui et j'en tirai une ébauche de tableau. Je lui confiai les esquisses et j'ai en ma possession une ébauche de tableau, achevé par la suite sans qu'il soit là pour poser ; le tableau est sa propriété personnelle.

Le personnage que lui ont créé les journaux est bien le sien, de même que la photo parue dans McLean bien qu'elle date peu. Je trouve assez farfelue qu'on veuille que ses ouvrages soient ceux d'un universitaire ou d'un ambassadeur ; il y a au moins quatre ou cinq personnes qui peuvent en témoigner. Si Réjean Ducharme a préféré rester inconnu, il n'en faut pas pour autant conclure qu'il est insipide. Il n'affiche pas sa bibliothèque en devanture. Il voyage souvent sans autre bagage que ses manuscrits, parfois même sans bagage. Il est vrai qu'il n'est jamais allé en Europe et je ne crois pas qu'il sera intéressé par la vie parisienne : il lui serait assez difficile de passer inaperçu outre-Atlantique.

C'est un homme simple, petit, avec des yeux capables de tout saisir, un peu ceux d'un vison. Il n'y a en lui aucune prétention ("Je ne veux pas passer pour un écrivain") littéraire, mais je ne crois pas qu'il y ait une chose qui lui soit plus chère que d'écrire. Sa façon d'écrire est laborieuse et il s'y donne complètement.

L'Océantume, qu'il a maintenant fini de corriger — ce que m'a déclaré sa mère dans une conversation téléphonique, jeudi — lui a donné beaucoup de mal. [...]

Je me souviens par exemple, dans les jours qui ont suivi l'attribution de Médicis, lui avoir entendu affirmer sa satisfaction de voir retomber les "scoops" publicitaires sur Marie-Claire Blais. Je crois qu'il ne tient simplement pas à être pris pour une gloire nationale. ».

J. P., *Le Monde*, « Un “coup” canadien : le leurre Ducharme », le 20 janvier 1967 :

« Avec un roman au titre étrange, *L’Avalée des avalés*, un écrivain canadien inconnu, Réjean Ducharme, a fait une entrée éclatante dans la dernière saison littéraire parisienne. On a parlé de lui pour tous les prix, il n’en obtint aucun. La chose aurait dû surprendre. De fait, l’homme était entouré d’un certain mystère. On le disait l’âge de vingt-quatre ans, mais à part d’une photographie qui témoignait de sa jeunesse et une biographie fantaisiste signés de lui et imprimée au dos de son livre, Gallimard, son éditeur, ne pouvait fournir aucun renseignement. Le manuscrit était, disait-il, tombé du ciel sur sa table en août dernier. [...] Gallimard déclare avoir ignoré la mystification. Si celle-ci, une fois découverte, n’enlève rien à l’auteur de son talent, elle l’aura néanmoins déguisé de très profitable façon. »

J. B., « Et comment *Les Nouvelles littéraires* ont “démasqué” Réjean Ducharme... », *Le Devoir*, le 21 janvier 1967, p. 1 et 8 :

[suite p. 8] « À Ducharme de parler — La nouvelle d’un “Ducharme démasqué” a trouvé écho dans différents journaux de France, selon de récentes sources. De son côté Gallimard assure n’avoir aucune raison de croire à une mystification. Il reste clair que Réjean Ducharme existe, c’est ce qu’il faut affirmer ici. Les témoignages de gens qui le connaissent sont incontestables. Il apparaîtrait également que Réjean Ducharme est d’une sensibilité particulièrement vive et aurait le contact humain ou social difficile, selon deux personnes qui l’ont rencontré quelquefois, Clément Rosset et Gérard Godin. Toute compréhensible que soit la retraite de Réjean Ducharme, il est le seul maintenant à pouvoir mettre le point final à ce qui est une énigme et non pas à un “scandale littéraire”. Le plus simple serait donc qu’il passe sur ses répugnances, accepte de voir un petit groupe de journalistes, de leur parler de ses livres, et de mettre ainsi, de par sa propre volonté, le dernier mot à cette

affaire dont on peut dire qu'elle dépasse la simple querelle littéraire, pour déboucher sur un procès de personnalités d'un goût douteux. »

C. D., « Réjean Ducharme existerait réellement », *Le Soleil*, 21 janvier 1967, p. 21 :

« En dépit des témoignages apportés par la presse montréalaise, il semblerait que les critiques parisiennes doutent toujours de l'existence de Réjean Ducharme. C'est le journal *Minute!* qui a "parti" toute l'affaire. On laisse maintenant planer la possibilité d'une mystification. Pour apporter une nouvelle précision à celles déjà parues, nous avons interrogé un peintre de Ste-Foy, M. Michel Champagne, qui a bien connu le jeune écrivain puisqu'il a fréquenté la même école et qu'ils ont collaboré au journal de leur collègue. M. Champagne nous dit précisément : "J'ai connu Rejean Ducharme alors qu'il était un camarade de classe à l'École secondaire St-Viateur de Joliette en 1959". Le peintre-graveur ajoute : "Ce dernier était rédacteur d'un petit journal *Essor* et déjà, il signait des poèmes sous le pseudonyme de Scain Sudul. [...] Je comprends très bien l'attitude de M. Ducharme de ne pas voir les journalistes : c'est dans son tempérament" nous a déclaré M. Champagne. "Il était timide, réservé et se liait peu aux autres élèves. Si je me rappelle bien, il était un élève assez brillant et original." »

J. T., « Le mystère Ducharme », *Le Monde*, le 21 janvier 1967 :

« Montréal, 20 janvier. — Pour les Canadiens français, amusés et étonnés par les articles publiés ces jours derniers dans la presse parisienne et dont *Le Monde* s'est fait écho, il n'y a pas de "leurre Ducharme". Le critique et essayiste Naïm Kattan, que Jean Montalbetti, des *Nouvelles Littéraires*, croyait apercevoir derrière Réjean Ducharme a vigoureusement démenti l'information.

Il n'en demeure pas moins que la personnalité de Réjean Ducharme reste assez mystérieuse : ce jeune auteur de vingt-cinq ans n'est connu que de rares personnes, dont un journaliste à qui il avait accordé une interview l'été dernier ; son éditeur Gallimard ne l'a jamais vu. »

Anonyme, « La Flibuste de J. Ethier-Blais », *La Presse*, 29 avril, 1967 :

« “Flibuste, n.f. piraterie, Flibusterie, n.f., filouterie, vol” (Larousse). À propos de Réjean Ducharme, qui vient de publier *Le Nez qui voque*, Jean Ethier-Blais écrit dans *Le Devoir* du 23 avril dernier : “On se demande : existe-t-il ? Une certaine flibuste littéraire a voulu se faire un petit capital intellectuel à partir de cette question...”. On ne le fait pas dire à M. Ethier-Blais, qui écrivait déjà le 15 octobre 1966 dans le même *Devoir* : “Il faut féliciter M. Ducharme de se laisser guider par les âmes nombreuses de son propre style. On dit que ces âmes ont des noms et la légende (on ne prête qu'aux riches) veut déjà que Bérénice Eisenberg, dont le père est M. Réjean Ducharme, soit aussi la fille de Madame Dominique Aury... Notre milieu nous a si peu habitués à cette sorte de phénomène, il est si singulier, si improbable, qu'une question que nous n'osons pas formuler se pose d'elle-même... Ah ! Quel affreux drame !” »

Réginald Martel, « Non critique... pieux vœux », *La Presse*, Cahier C, Arts et Lettres, 19 décembre 1970, p. C 2 :

« Un humoriste d'origine québécoise, politicien de profession, s'inquiétait un jour des dangers, pour le Québec, du colonialisme de la France. Je ne suis pas humoriste, encore moins politicien, mais je me demande si, dans le domaine littéraire, les Québécois n'ont pas choisi réellement d'être colonisés. Ils ne se sont pas vraiment résignés à reconnaître

l'existence de notre littérature nationale. Les exemples de ce que j'avance sont nombreux ; je parlerai seulement d'un fait divers qui date déjà : "l'affaire Ducharme". Si certain éditeur montréalais avait eu, en temps et lieu ; le flair requis pour publier les étonnants manuscrits qu'un inconnu lui avait soumis, personne, ou presque, ne connaîtrait aujourd'hui le nom de Réjean Ducharme. Et si une polémique ridicule, à propos de l'identité réelle de ce mystérieux bonhomme, n'avait pas répandu son nom jusqu'au cœur de l'hexagone, jugerait-on encore utile, quelques années plus tard, de comparer tout ce qui s'écrit ici aux livres de Ducharme ? »

Réginald Martel, « Réjean Ducharme 20 ans après », « Une influence souterraine » [titre p. 3], *La Presse*, 15 mars 1986, p. 1-3 :

« 1966. Une rumeur énorme, une "affaire" faussement scandaleuse. Pour tout dire, un évènement. Notre petit milieu littéraire, qui s'ennuie et pour cause, ne s'est pas offert depuis belle lurette un si beau pique-nique. Pensez donc : le plus grand éditeur de Paris publie le roman d'un Québécois inconnu. En plus, Gallimard en redemande. Qui est donc ce mystérieux génie, dont on dit qu'il a des chances de remporter le prix Goncourt ou peut-être l'interallié ? Est-ce vraiment M. Réjean Ducharme, s'il existe ou quelqu'un d'autre, bonze mâle ou femelle de la rue Sébastien Bottin ? À moins que ce ne soit, mais d'ici cette fois, M. Naïm Kattan — qui n'en revient pas ! On le comprend, il n'a rien publié encore et sa manière sera à mille milles de celle de M. Ducharme. Les journalistes sont tout émoustillés. À *Minute* et aux *Nouvelles littéraires*, des farfelues écrivent n'importe quoi. Ici, les journalistes courent chez les marchands de journaux et de revues pour lire les derniers potins parisiens. Certains même téléphonent à Paris, entreprise coûteuse et plutôt mal vue, à l'époque, dans les salles de rédaction. Ils veulent être les premiers à répéter ce

qui se dit et s'écrit sur le fils du pays qui fait là-bas un malheur et qui au Québec se cache derrière un mutisme presque intégral. Ainsi, avant même de lire *l'Avalée des avalés*, tout le monde affirme volontiers que ce roman est le plus *ci* et le plus *ça* jamais écrit au Québec, en France et en Navarre.

Bien sûr, l'occasion est trop belle, on rigole. M. Pierre Tisseyre, éditeur qui a porté presque seul à bout de bras le roman québécois depuis plus de quinze ans, n'a même pas eu le flair de son métier. Il a rejeté un manuscrit de notre nouveau génie national. On oublie de songer que d'autres éditeurs, leur est-on soumis le même manuscrit dans la même forme, auraient peut-être réagi pareillement. Quand s'achève enfin le pique-nique, quand on a picoré les dernières miettes quand on s'est résigné bien ou mal au silence du mystérieux auteur, vient le temps de lire *l'Avalée des avalés*. Il importe peu désormais de savoir pourquoi M. Ducharme n'a pas eu le Goncourt, ou pourquoi Mme Marie-Claire Biais a eu le Médicis. L'auteur reste secret, il y tient, son œuvre seule est publique, il le dit. »

Pierre-Louis Mallen, « Québec et Acadie », *Le Monde*, le 21 novembre 1979 :

« Un roman québécois, *L'Avalée des avalés*, semblait tellement favori que son jeune auteur, Réjean Ducharme, sauvage et alors inconnu, s'effraya du bruit et disparu. Craignant d'avoir été la victime d'une mystification, son éditeur parisien lança une enquête pour vérifier son existence.

À défaut d'interroger l'écrivain, je retrouvai sa famille [...]

À l'aube du grand jour, une liaison fut établie avec Paris. La mère de Réjean répondrait aux questions si la bonne nouvelle était annoncée. »

Nicole Zand, « Le québécois, ce n'est pas une langue, c'est une musique », *Le Monde*, le 27 juin 1983 :

« André Langevin [...] Marcel Dubé [...] Paul Chamberland [...] explorent, chacun à leur façon, les chemins d'un nouveau mysticisme et se tournent vers la contre-culture, utopique et écologique [...] Réjean Ducharme, le plus doué de tous, demeure une énigme, et, même à Montréal, nul, à part ses rares amis, n'a rencontré l'auteur de *L'Avalée des avalés*. Ses pièces de théâtre sont représentées et reçoivent des récompenses, il écrit des scénarios pour le réalisateur Francis Mankiewicz [...], mais lui-même, en ne jouant pas le jeu littéraire, garde jalousement son anonymat et, par-là, sa liberté. »

Anonyme, « Le complot de Thomas Pynchon », *Le Monde*, le 9 janvier 1987 :

« Salinger, Réjean Ducharme, Miguel Torga, Thomas Pynchon... Insaisissables, muets. Leur silence nourrit la légende ; le mystère dont ils s'entourent les marques d'une estampille particulière, comme un masque. Alors, le mieux est de s'en tenir à l'œuvre. »

Anonyme, « D'autres mondes, à la recherche du temps hippy *Vineland* de Thomas Pynchon », *Le Monde*, le 20 septembre 1990 :

« Œuvre du plus mystérieux des écrivains américains (comme des autres "grands", Salinger ou Réjean Ducharme), du plus ambitieux aussi, *Vineland* a paru aux États-Unis [...] ».

Anonyme, « Les mots et la boue », *Le Monde*, le 9 novembre 1990 :

« Dans le Belle Province de Québec, Réjean Ducharme est un peu plus qu'un écrivain : à la fois un mythe et un fantôme. Chacun vous dira — même ses collègues en littérature, ce

qui est une référence — que le romancier de *L'Avalée des avalés*, de *L'hiver de force* et de *L'Océantume* est le meilleur de tous. [...] ».

DROITS ET SOCIÉTÉ

Dr Serge Mongeau, « L'homosexualité féminine et masculine », *Québec-Presse*, le 7 décembre 1969, p. 15 :

« Jusqu'à maintenant, nous avons étudié l'homosexualité d'une façon générale [...] À cause de l'anatomie particulière à chaque sexe et par suite des différences psychologiques qu'on trouve entre l'homme et la femme, il faut s'attendre à trouver des entités quelque peu diverses dans l'homosexualité masculine et dans la féminine.

Chez l'homme : Dans leurs relations sexuelles, l'homme et la femme trouvent facilement le rôle qui leur est propre : l'homme possède un organe pénétrant et la femme est dotée d'un organe réceptif, le vagin. Les homosexuels mâles qui veulent avoir des échanges physiques doivent nécessairement s'adapter aux organes qu'ils possèdent, qui ne sont pas naturellement orientés vers la complémentarité. Leur but est cependant identique à celui du couple : tous deux veulent arriver à l'orgasme.

Chez la femme : Sur le plan social, on s'est toujours beaucoup moins préoccupé de l'homosexuelle que de sa contrepartie masculine. Il semble bien qu'on admette plus facilement des intimités entre femmes qu'entre hommes : que deux femmes marchent sur la rue en se donnant le bras ne provoque aucune réaction, mais que deux hommes adoptent le même comportement, et les commentaires ne se font pas attendre. La sexualité féminine est souvent plus romantique que génitale. Aussi ne faut-il pas s'étonner que des liaisons prolongées entre femmes n'aboutissent parfois jamais à des échanges sur le plan physique.

Il faut aussi ajouter que la propension aux rapports génitaux est généralement moins forte chez la femme que chez l'homme.

La séduction : En cherchant à déterminer l'origine de l'homosexualité, nous avons pu constater l'importance des causes psychologiques. Sans doute vaudrait-il mieux parler d'une causalité de milieu, puisque dans la majorité des cas on trouve la raison du comportement dans des événements survenus pendant l'enfance. Voyons sommairement les types de circonstances qui ont pu amener un homme à préférer d'autres hommes, pour ses échanges sexuels. [...]

Le traitement de l'homosexuel : L'homosexualité est une variante du comportement sexuel qu'on ne peut mettre sur le même pied que divers autres comportements. Ceux qui adoptent un tel comportement souffrent davantage du sort que la société leur réserve que de leur homosexualité elle-même. [...] Et en effet, les succès remportés par les diverses thérapies sont plutôt rares. Sur le plan physique, tous les essais se sont avérés infructueux : les hormones masculines données aux homosexuels n'ont fait qu'augmenter leur désir de relations homosexuelles, les électrochocs n'ont rien changé, de même que les diverses substances chimiques essayées. Quant à l'emprisonnement ou à toute autre forme de punition, il n'en est résulté qu'un désir accru. Seule la psychothérapie a pu obtenir certains succès, et encore faut-il distinguer le genre de cas dont il s'agissait. »

LISTE DES PRATICIENS ET RESPONSABLES DES MISES EN SCÈNE***D'INES PÉRÉE ET INAT TENDU***

- Adèle Reinhardt (actrice)
- Adèle Saint-Amand (directrice de production)
- Alain Leduc (technicien du son)
- Alain Tanguay (accessoiriste)
- André Le Coz (photographe)
- Anne-Élisabeth Bossé (actrice) (2012 au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui)
- Benoît Girard (acteur)
- Brigitte Paquette (actrice)
- Catherine Bégin (actrice)
- Catherine Larochelle (actrice)
- Claire Ranger (assistante à la mise en scène)
- Claude Lemelin (assistant à la mise en scène/régie)
- Claude Maher (metteur en scène)
- Claude Préfontaine (acteur)
- Danièle Levesque (scénographe/décorateur)
- David La Haye (acteur)
- Debra Hanson (assistante aux costumes)
- Denis Guérette (éclairagiste)
- Donna Gliddon (coiffeur/perruquier)
- Édith Patenaude (actrice)

- Edouard Shrimpton (maquilleur)
- France Desjarlais (actrice)
- France LaRoche (actrice)
- Francine Vernac (actrice)
- François Laplante (costumier)
- François Leclerc (directeur technique)
- François Morel (musicien)
- François Tassé (acteur)
- Françoise Gratton (actrice, directrice de la NCT)
- Frédéric Dubois (metteur en scène)
- Ghyslain (Salon Constant) (coiffeur)
- Ghyslain Lapointe (notaire)
- Gilles Pelletier (acteur, directeur de la NCT)
- Guy Latraverse (showman)
- Jacques Lafleur (maquilleur)
- Jasmin Cloutier (assistante à la musique)
- Jasmine Catudal (assistante à la mise en scène et régie)
- Jean-Claude Rinfret (décorateur/scénographe)
- Jean-Louis Paris (acteur)
- Jean-Marie Guay (accessoiriste)
- Jean-Pierre Ronfard (metteur en scène)
- Jonathan Gagnon (acteur)
- Julie Marie Bourgeois (directrice de production)
- Kim Yaroshevskaya (actrice)

- Léopold Senghor (Président de la République du Sénégal)
- Lorraine Pintal (metteuse en scène)
- Louise Gamache (actrice)
- Louise Rémy (actrice)
- Lucille Papineau (actrice)
- Madeleine Langlois (actrice)
- Marc Grégoire (acteur)
- Marie-France Lambert (actrice)
- Mario Escalope (acteur)
- Martin Drainville (acteur)
- Michel Beaulieu (éclairagiste)
- Michel Demers (décorateur/scénographe/éclairagiste)
- Michel Hinton (musicien)
- Michel Poletti (mime, acteur)
- Michèle Deslauriers (actrice)
- Miro Lacasse (acteur)
- Pascal Robitaille (musicien)
- Pascale Montpetit (actrice)
- Paul Buissonneau (acteur, chanteur, metteur en scène)
- Paul Savoie (acteur)
- Paul Savoie (acteur)
- Philippe Ménard (musicien)
- Rachel Tremblay (perruquier)
- Sophie Clément (actrice)

- Sophie Clément (actrice)
- Steve Gagnon (acteur)
- Sylvain Genois (assistante aux accessoires)
- Sylvio Arriola (acteur)
- Véronique Côté (actrice)
- Virginie Leclerc (assistante aux costumes)
- Yvan Canuel (metteur en scène)