

Espaces et territoires dans *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois

Hélène Laliberté

Numéro 21, printemps 1997

Dramaturgie(s)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041317ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041317ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Laliberté, H. (1997). Espaces et territoires dans *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois. *L'Annuaire théâtral*, (21), 119-131.
<https://doi.org/10.7202/041317ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1997

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Hélène Laliberté
CRELIQ, Université Laval

Espaces et territoires dans *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois¹

Au-delà de l'aspect parfois opaque, parfois incohérent, souvent fragmenté du discours dans les pièces de René-Daniel Dubois, transparait une structure spatiale organisée qui, en plus de jouer un rôle dans le développement de la fable, témoigne du rapport existant entre les personnages et leur monde environnant. Les personnages sont constamment en état de recherche, en quête d'un monde extérieur qui les mène à prendre conscience de la réalité de leur monde intérieur. En ce sens, ils suivent un itinéraire tant physique que mental qui engendre des conflits d'ordre existentiel où l'idéal, le fantasme et le rêve convoités font dévier le tracé de leur situation de vie. C'est ainsi que le lecteur est amené à voyager avec les protagonistes en divers lieux tangibles ou allégoriques, qu'ils possèdent ou non un statut scénique.

Une réflexion qui a la dramaturgie pour objet ne peut pas, dans les limites d'un article tel que celui-ci, couvrir tous les points spécifiques à cet art. Toutefois, s'il en existe un primordial, à mon sens, c'est celui inhérent à la spatialité, cette « dimension irréductible de tout texte destiné à la mise en scène » (Issacharoff, 1985 : 69). Pour Anne Ubersfeld, « c'est dans le domaine de l'espace que le

1. La recherche qui sous-tend la rédaction de cet article est rendue possible grâce à l'appui financier du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada.

travail préalable sur le texte est le plus important » (1981 : 105). En effet, les données spatiales d'un texte renseignent non seulement sur le cadre de l'action, soit les lieux scéniques et extrascéniques, mais aussi sur la dynamique même de l'action. Elles tendent à imposer un rythme, à créer une atmosphère. Elles participent à la thématique de l'œuvre et contribuent à la mise en relief de son esthétique. L'analyse de l'organisation spatiale d'un texte permet d'esquisser une vision globale de l'œuvre et de saisir les récurrences, les oppositions et les analogies qui peuvent servir à assurer la cohésion d'une éventuelle représentation scénique. « Plus encore, l'analyse peut arriver à montrer comment l'espace constitue une figure signifiante, notamment parce que les signes spatiaux peuvent "parler d'autre chose que d'espace" » (Vigeant, 1989 : 35).

Tel que je le conçois, l'espace dramaturgique, c'est-à-dire l'espace qui émane du texte dramatique, procure une charpente à l'expression des divers éléments théâtraux. D'où mon intérêt pour l'organisation spatiale de *Being at home with Claude*², pour ce qui relève de l'espace physique d'une part, de l'espace dramatique d'autre part. J'entends par « espace physique » toute portion d'espace, qu'elle soit décrite dans les didascalies ou tout simplement mentionnée dans le dialogue, déterminant le(s) lieu(x) fictif(s) privilégié(s) par le dramaturge. L'« espace dramatique », quant à lui, se construit « lorsque nous nous faisons une image de la structure dramatique de l'univers de la pièce : cette image est constituée par les personnages, par leurs actions et par les relations de ces personnages dans le déroulement de l'action » (Pavis, 1987 : 147).

À un premier niveau de lecture, l'on pourrait être tenté de rattacher la pièce de Dubois uniquement à une esthétique réaliste, pour ne pas dire naturaliste ; plusieurs signes se prêtent à cette interprétation. Le décor est la reproduction assez fidèle d'un lieu véritable, pourvu comme il se doit d'un quatrième mur invisible ; la langue des personnages est représentative de leur classe sociale, en l'occurrence la classe populaire québécoise ; de plus, la fable, le récit tend à produire un effet de réel. Toutefois, l'analyse spatiale que j'effectuerai ici permettra d'éclairer, par l'intermédiaire de données concrètes, les connotations symboliques et mythiques de cette œuvre du répertoire de la nouvelle dramaturgie.

2. Le texte de la pièce me sert ici de point de repère. Toutes les citations extraites du dialogue et des didascalies proviennent de Dubois (1986) et seront désormais signalées par la seule mention B- suivie du numéro de la page.

L'espace du théâtre contemporain est l'enjeu de trop nombreuses expérimentations pour être réduit à quelques caractéristiques. [...] L'espace n'est plus conçu comme coquille à l'intérieur de laquelle certains arrangements sont permis, mais comme élément dynamique de toute la conception dramaturgique. Il cesse d'être un problème d'enveloppe pour devenir le lieu visible de la fabrication et de la manifestation du sens (Pavis, 1987 : 151).

Pour rendre compte de cette observation, j'utiliserai des outils de recherche encore peu employés à ce jour mais qui s'avèrent efficaces, surtout lorsqu'on envisage la problématique de l'espace dans sa globalité. Sur le plan méthodologique, je me baserai principalement sur certains paramètres issus des théories de la « nouvelle communication », et plus particulièrement sur les notions relatives à ce que le psychosociologue Erving Goffman appelle « les territoires du moi » (1973 : 43-72) : les territoires fixes, les territoires situationnels et les réserves égo-centriques qui peuvent être soumis à diverses formes d'offenses territoriales comme c'est le cas dans la pièce de Dubois.

Avant de procéder à l'investigation des composantes spatiales du texte, il convient de résumer l'histoire qui met en scène deux personnages principaux : Lui (Yves) et l'Inspecteur (Robert). Le 1^{er} juillet 1967, Claude, étudiant en lettres à l'Université de Montréal et membre du Rassemblement pour l'indépendance nationale (RIN), est assassiné dans son appartement de la rue Casgrain. Dans la nuit du 3 au 4 juillet, le meurtrier, Yves, un jeune prostitué, se livre à la police après avoir alerté les médias écrits et s'être réfugié au palais de Justice de Montréal, dans le bureau du juge Delorme dont il possède mystérieusement la clé. La pièce débute alors qu'Yves et l'inspecteur chargé de l'affaire, enfermés depuis plus d'une trentaine d'heures dans le bureau du juge, se font face, plongeant ainsi le lecteur – ou, par extension, le spectateur – au cœur du drame. Centrée sur le mobile du meurtre, l'enquête piétine. De la mort qui s'impose comme point de départ surgira un puissant plaidoyer sur l'amour qui s'inscrit dans une critique virulente de la société et de la difficulté à y vivre.

Dans un ouvrage traitant de la territorialité, l'anthropologue Edward T. Hall, effectuant un rapprochement entre le monde de la vie animale et celui de la vie humaine, observe que l'espace territorial se transforme souvent, par les organismes qui y évoluent, en lieu de captivité (1971 : 22). Dans la pièce de Dubois, à un premier degré, ce concept d'emprisonnement territorial se traduit par la situation dramatique de deux hommes cloîtrés dans un même espace scénique.

À un second degré, il s'exprime par le biais des règles sociales qui déterminent le type de comportement que les personnages doivent adopter. Enfin, à un troisième degré, il se reflète à travers les limites corporelles ou individuelles de chacun qui font que, paradoxalement, l'amour ne peut se perpétuer que dans la mort.

Outre la dichotomie amour/mort qui a amené Yves Dubé à demander dans la préface : « Peut-on tuer quand on aime trop ? » (B-XIII), une dichotomie jouant sur les notions de rêve et de réalité, récurrente dans la dramaturgie de Dubois, sert d'appui à mon analyse. Aux éléments redondants de cette dichotomie qui se concrétise notamment dans les nombreuses allusions dans le discours d'Yves à ses états successifs de sommeil et d'éveil, s'ajoute une idée d'appropriation spatiale, en rapport avec le concept de territoire, qu'un examen attentif du titre de la pièce permet de mettre en lumière. De plus, cet examen révèle un lien existant entre un espace concret, celui du lieu, et un espace plus abstrait, celui de l'être.

Le « home » du titre fait référence non seulement à la maison ou à l'espace architectural, mais également à la notion de foyer, de cellule familiale : « Yves opte pour la passion dans l'instant et la liberté sans les liens impliqués par le fait d'être en ménage ("at home with") quelqu'un de stable » (Bourassa, 1987 : 51). Cette notion d'instantanéité, d'état qui n'est plus, est traduite par le participe présent « being » qui, lorsque utilisé comme substantif, signifie existence et fait appel à la nature essentielle des êtres. Pensons à l'expression « to come into being » qui veut dire prendre naissance. Dans son monologue final, Yves raconte comment, pendant qu'il fait l'amour avec Claude, il découvre qu'il est en train de naître métaphoriquement : « Vous savez, y paraît qu'au moment d mourir, on r'voit sa vie ? Ben là, c'est l'contraire. J'mourais pas, j'v'nais au monde. Fait que c'était pas c'qu'y' avait en arrière de moi qu'j'ai vu, c'est c'qu'y' avait en avant » (B-105). Sous un autre angle, il importe de noter que « being at home with Claude » ne veut pas dire la même chose que « being at Claude's home » bien que l'appartement où a eu lieu le crime soit celui de Claude. Par le choix de cette formulation, Dubois tend à suggérer l'hypothèse d'une sorte d'appropriation spatiale opérée par Yves. Et cette appropriation bascule, passant du lieu à l'être, alors qu'Yves s'empare de la vie de Claude, de son droit à la vie.

Attardons-nous maintenant à l'aspect physique de l'espace dont les caractéristiques ouvrent une brèche dans l'univers de l'espace plus proprement dramatique de la pièce. L'investigation des particularités formelles et fonctionnelles de l'espace physique permet de mettre en relief certaines composantes relatives

à l'action, aux liens entre les personnages, à leur mode respectif de comportement, et de jeter un éclairage sur la dimension thématique de l'œuvre.

J'ai d'abord réparti les principaux lieux fictifs de la pièce en territoires fixes, c'est-à-dire les lieux qui « sont géographiquement jalonnés et [qui] dépendent d'un seul ayant droit³ » (Goffman, 1973 : 43), et en territoires situationnels, c'est-à-dire les lieux qui « sont mis à la disposition de la foule en tant que biens d'usage » (p. 44). Trois territoires fixes ont retenu mon attention : le bureau du juge, l'appartement d'Yves et l'appartement de Claude. À ces trois territoires fixes se juxtaposent trois territoires situationnels prépondérants : les rues de Montréal, puis le Carré Dominion et, enfin, la Montagne (le mont Royal).

D'après le texte didascalique, le bureau du juge est le seul lieu qui soit scénique. Par contre, son ayant droit, le juge Delorme, est un personnage extra-scénique. On l'y attendra, mais on ne l'y verra pas. Cette absence est implicitement marquée par Dubois dans la description qu'il donne du décor de la pièce : « Le fauteuil bergère du juge a été déplacé et est rangé le long d'un mur » (B-11). Toutefois, ce personnage possède son agent scénique ou son représentant en la personne de l'inspecteur. Notons que l'équilibre des forces entre Yves et l'inspecteur est souligné par le fait que chacun des personnages contrôle un des points d'accès du lieu scénique : Yves possède la clé de la grande porte derrière laquelle attendent les journalistes, et l'inspecteur a ses hommes postés derrière la petite porte. Cet équilibre précaire du départ se retrouve également dans la dialectique des rapports interpersonnels qui préside aux échanges. D'entrée de jeu, les personnages sont engagés dans une interaction symétrique basée sur l'égalité, où « les partenaires ont tendance à adopter un comportement en miroir » (Watzlawick, Helmick Beavin et Jackson, 1972 : 66). Ainsi, chacun maintient ses positions. Yves et l'inspecteur ne cessent de se relancer la balle. Les questions restent la plupart du temps sans réponse, et la communication ressemble à un dialogue de sourds.

À chaque territoire fixe correspond un territoire situationnel qui, d'une certaine façon, lui fait écho. Par exemple, le bureau du juge peut être mis en parallèle avec les rues de Montréal, car ces deux lieux sont le théâtre d'une quête où s'exprime la confusion : quête de l'inspecteur qui s'évertue à rétablir les faits ; quête du meurtrier qui, après son délit, erre et cherche à fuir la réalité par le

3. Goffman décrit l'ayant droit comme « la partie au nom de laquelle le droit est revendiqué » (1973 : 43).

rêve. Des rues de Montréal au bureau du juge, le parcours s'inverse donc pour Yves qui, de la réalité au rêve, passe du rêve à la réalité. En ce sens, l'itinéraire sinueux du meurtrier est bien illustré, lors de l'interrogatoire, par le caractère onirique de son discours qui, au début de la pièce, est fragmenté, elliptique, désordonné. La notion de quête, qui sert ici à relier deux espaces physiques, permet par ailleurs, en opposant leur système de pensée, de distinguer les protagonistes et de comprendre la nature symétrique de leur interaction. Alors qu'Yves ancre les événements à l'intérieur d'un réseau temporel approximatif ou discontinu et que ses actions semblent dictées par l'impression du moment, l'inspecteur, lui, essaie de reconstituer chronologiquement le drame en vue d'en esquisser un schéma cohérent et précis. Il est préoccupé par la succession des épisodes racontés par le meurtrier à qui il demande à plusieurs reprises de recommencer son histoire à partir du début. Pour lui, les réactions d'Yves après le crime sont incompréhensibles, et tant qu'il s'acharne à prendre le jeune homme en défaut par la logique, ses tentatives restent vaines :

L'INSPECTEUR : T'essaye de m'faire accroire que t'as couru tout ça, collant comme y faisait, rien que pour le trip de t'sarvir d'un téléphone du Forum, alors que t'as dû passer devant à peu près quarante cabines téléphoniques pendant ta run ?

LUI : Oui. Non. J'sais pus. C'est ça qu'j'ai faite mais pas comme vous l'racontez. De même, ça a pas d'bon sens mais là, ça en avait (B-74).

Contrairement au bureau du juge, l'appartement d'Yves est extrascénique alors que son ayant droit, Yves, est scénique. Le lieu de résidence du meurtrier, décrit par l'inspecteur comme étant « un taudis d'la rue Saint-Dominique » (B-44), se juxtapose au Carré Dominion qui est son lieu de travail. Ces deux lieux correspondent en quelque sorte à une réalité que le protagoniste ne peut plus assumer, une réalité tenace qui s'infiltré jusqu'au cœur du rêve :

Pis, en même temps que l'couteau est arrivé, jus' le temps qu'ça a pris pour que l'son s'fasse, on v'nait. Ensemble. Pas moi, pas lui, nous deux. Pis j'nous ai vus. Moi, r'partir chez mes clients ou bendon avoir à décider de pus y aller. Pis lui, êt' obligé de s'engueuler avec ses chums. Combien d'temps on aurait été capab' ? (B-105-106).

Par rapport au travail, la réalité se concrétise par le regard qu'Yves porte sur le comportement de ses clients qui, excités à mourir avant l'acte, se dépouillent et de leurs vêtements et de leur façade pour, une fois leur désir assouvi, endosser

de nouveau leur rôle social et exprimer ouvertement leur dégoût. De plus, elle se reflète à travers la description qu'Yves donne du masque porté au cours de ses propres représentations : « Êt' un s'rin, c'est pas jus' une question d'âge. C'est une façon d'viv'. C'est une façon d'voir la vie. C'est passer à travers la vie avec un p'tit sourire baveux de gars à qui y peut rien qu'arriver c'qu'y'a d'mieux, même si y est dans marde jusqu'aux sourcils. Un p'tit sourire qu'la plupart du monde voyent même pas » (B-89-90). La réalité se manifeste également dans la prise de conscience d'Yves sur la vie, sorte de jeu organisé. À cet effet, il donne l'exemple du cérémonial auquel les habitués des bars se livrent lors de la fermeture : « Ben oui : quand l'monde savent qu'le dernier last call arrive pis qu'y vont toutes se r'peigner aux toilettes, se passer d'l'eau dans face pis r'viennent se mett' en rang, le plus proche possible d'la sortie, pour pas manquer ceux qui partent tout seuls. J'appelle ça la parade » (B-86). Par rapport à l'appartement, la réalité s'impose par le biais de la douleur physique qui terrasse Yves, lorsqu'il regagne son logement minable après le meurtre, et l'empêche de s'abandonner totalement au sommeil. D'ailleurs, c'est de chez sa voisine – il a arraché les fils de la sonnette et du téléphone à son appartement – qu'Yves appelle les policiers la première fois, avant d'aller se barricader dans le bureau du juge.

Quant à l'appartement de Claude et à Claude lui-même, son ayant droit, ils sont tous deux extrascéniques. Toutefois, ce personnage est mis en scène par le truchement de son journal intime, seul élément de l'univers de Claude qui semble avoir échappé au processus d'appropriation opéré par Yves. En effet, le journal contient des informations ignorées d'Yves – Claude avait une femme dans sa vie. Le domicile de la victime est un lieu de rêve pour Yves qui s'y sent généralement bien et en sécurité, où il peut goûter certains plaisirs et laisser libre cours à ses fantasmes comme à la Montagne, territoire situationnel analogue. Quand il parle de ses nuits passées chez Claude, son discours est centré sur l'état de bien-être qu'il en retire : « Y m'racontait des histoires, des fois. N'importe quoi. Le p'tit chaperon rouge ou ben Hansel et Gretel. Y avait une voix... Comme. J'v'nais, j'sais pas. Jus' ben » (B-98). Au sujet de ses promenades à la Montagne, Yves dit : « Y'a des fois, après une coup' de clients, quand ça pogne de bonne heure au Car-ré, pis qu'n'ai faite assez [...], j'monte pis j'passe toute la nuit à m'promener en m'racontant des histoires. Des fois, c'est des films de cow-boys. Des fois, c'est Robin des Bois. Des fois, c'est la guerre pis chus un soldat en territoire ennemi » (B-97).

Les trois principaux territoires fixes ainsi que leurs ayants droit respectifs font l'objet de différentes formes de violation. En ce qui concerne les personnages,

ces offenses territoriales relèvent des réserves égocentriques que Goffman définit comme étant les objets territoriaux « qui gravitent autour de l'ayant droit » (1973 : 44). Il s'agit ici de trois types de territoires du moi de nature égocentrique : « l'enveloppe » ou le corps et les vêtements, « le territoire de la possession » ou « tout ensemble d'objets identifiables au moi et disposés autour du corps » (p. 52), et « les réserves d'information » qui comprennent « l'ensemble de faits qui le concernent dont l'individu entend contrôler l'accès lorsqu'il se trouve en présence d'autrui » (p. 52).

Même si Yves a empiété sur la propriété du juge en s'accaparant la clé de son bureau, il apparaît que le délit le plus grave qu'il a perpétré contre autrui consiste à avoir détruit l'enveloppe de Claude. En outre, en refusant de répondre aux questions de l'inspecteur, Yves se rend coupable d'un autre genre d'offense territoriale que Goffman appelle le renfermement, « c'est-à-dire l'effort de tenir les autres à une distance injustifiée (à leurs yeux) » (p. 70). Yves adopte un comportement paradoxal, puisqu'il se livre à la police mais qu'il refuse de coopérer. Par cette attitude, il met l'inspecteur en position d'empiéter sur ses réserves et devient donc à la fois sujet et objet de l'offense. Sous cet angle, tous les outrages dont Yves est victime relèvent de ce que Goffman nomme l'autoviolation. Ainsi, le geste d'Yves arrachant les fils de la sonnette et du téléphone dans son appartement constitue un exemple d'autoviolation du territoire fixe, au même titre que toutes les déprédations qu'Yves effectue dans et sur l'espace de Claude. De là à conclure que le meurtre de Claude s'apparente à un suicide, il n'y a qu'un pas : Yves raconte à l'inspecteur qu'il a déjà demandé à Claude de le tuer (« Des fois, les nuits qu'on a passées ensemble, avant d'm'endormir, quand y m'pognait des vagues d'écœurement pis qu'j'y d'mandais d'me tuer pour m'empêcher d'continuer, il faisait jus' me prend' dans ses bras » – B-97) ; un peu plus loin, il parle de la fusion qui s'est opérée entre lui et son amant lors de l'acte sexuel (« Vous savez, les histoires nounounes de : lui c'est moi, moi c'est lui ? C'est vrai. Ça existe. J'sais pas comment expliquer ça. Mais c'est ça. J'avais pas l'impression de t'nir quelqu'un dans mes bras. J'avais pas l'impression qu'y'avait une différence ent' lui pis moi » – B-103). Cette thèse du suicide métaphorique s'accroît à la fin du monologue d'Yves : « Mais mon frère, lui, mon semblable, mon reflet, lui oui, j'y ai fermé les yeux » (B-110).

« En général [affirme Goffman], plus le rang [social] est élevé, plus les territoires du moi sont vastes et plus le contrôle de leur accès est strict » (1973 : 54). D'une certaine manière, cette affirmation se vérifie dans *Being at home with Claude*. Le personnage le plus influent de la pièce est sans conteste le juge.

Hormis un empiètement mineur de son territoire fixe, les réserves égocentriques de ce magistrat sont si bien gardées qu'on ne voit surtout pas l'individu sur scène. Même Yves semble respecter cette immunité en ne dévoilant pas explicitement quand, où et comment il a réussi à se procurer la clé du bureau du juge. Toutefois, une lecture attentive de la pièce permet de retracer, en réunissant divers fragments épars de dialogue, l'unique épisode au cours duquel Yves, sans le nommer expressément ni même y faire allusion, brosse un portrait peu séduisant du juge Delorme. Après le crime, Yves erre dans les rues de Montréal. Puis, avant de rentrer chez lui, il se rend au Carré Dominion espérant y retrouver Claude dont il a presque réussi à effacer le meurtre de sa mémoire. Vers le tiers du texte, on apprend par l'inspecteur qu'Yves a fait affaire avec deux clients au Carré Dominion. D'ailleurs, une quarantaine de pages plus loin, Yves parle abondamment du premier, un jeune Américain. Presque au même endroit, il révèle à l'inspecteur qu'il a dérobé les clés du juge après avoir tué Claude, mais sans mentionner les circonstances entourant son larcin. Pour sa part, l'inspecteur est convaincu que le vol a été perpétré dans l'intimité : « T'arranger pour voler les clés du juge Delorme. Où c'est qu't'es as pris ? Hein ? Laisse faire. Réponds pas. Je l'sais. Dans ses culottes » (B-91). Or, quelques pages plus tôt, Yves donne une description de celui que je suppose être son deuxième client, puisque l'inspecteur lui demande pourquoi le client n'est pas allé le reconduire chez lui : « C'est pas son genre. Après êt' v'nu, surtout saoul, y a honte. Pis y s'choque. Quand y vient, y a la face rouge comme une fraise, pis y res' de même après, tell'ment qu'y s'choque. D'habitude, y jette l'argent sur mon linge pis y m'met à porte » (B-60). De là à émettre l'hypothèse que ce second client est le juge, il n'y a qu'un pas. C'est donc par induction que le lecteur peut prendre connaissance d'une facette plutôt moins reluisante de la personnalité du juge, induction difficile à réaliser dans l'instant d'une représentation scénique. En ce sens, les réserves égocentriques du juge sont assez bien protégées. L'importance de l'inspecteur se manifeste par le pouvoir qu'il a de s'isoler pour téléphoner et, du coup, de protéger sa vie privée des intrusions. Elle vient aussi du fait que le risque d'être congédié, si jamais le nom du juge est seulement prononcé dans cette affaire, n'est pas aussi élevé qu'il a bien voulu le laisser croire au départ : « J'sais pas jusqu'où va falloir que j'aïlle dans l'parjure pour pas qu'tu puisses salir le juge. Ah, pas parce que c'est un chum. Pas parce que ça peut m'rappporter queu-qu' chose. Même pas pour sauver ma job ; j'n'ai vu d'aut'. Rien qu'pour te faire farmer 'a gueule » (B-93). Quant à Claude, son territoire fixe est l'objet d'une appropriation et son enveloppe corporelle est détruite. Cependant, une partie importante de ses réserves d'information est en quelque sorte préservée, puisque son journal intime, d'après l'inspecteur, demeure en grande partie impénétrable :

Tout c'qu'on sait, c'est qu'vous vous voyez depuis au moins un mois mais y'a même pas moyen d'savoir exactement pourquoi parce qu'y écrivait son journal en télégrammes pis qu'c'est rien que des rapports à tous les romans possibles et imaginables. Il faudrait r'virer la moitié d'la bibliothèque municipale à l'envers pour comprendre' un quart de page (B-45).

Finalement, au bas de l'échelle sociale, on retrouve Yves dont les différents territoires du moi sont passés à la loupe, et plus particulièrement les réserves égo-centriques. Grâce à ses empreintes digitales laissées sur une tasse à café (B-38), à l'inscription « AVAILABLE » de son *jean-jacket* (B-39) et au témoignage d'individus qui l'identifient à travers « une f'nêt' qui donne dehors » (B-40), l'inspecteur apprend, entre autres, l'identité du meurtrier, sa profession et l'endroit où se situe son lieu de travail, en somme bon nombre de renseignements qu'Yves souhaitait passer sous silence.

À un autre niveau d'interprétation, les ayants droit des trois principaux territoires fixes, sauf l'inspecteur qui est l'agent scénique du juge, esquissent une trilogie à caractère symbolique. Yves représente l'aspect physique et instinctif de l'être ; basé sur le commerce du corps, son métier l'atteste. Claude, lui, figure l'aspect mental et intellectuel ; ses activités littéraires vont en ce sens. Quant au juge, il incarne l'aspect moral et éthique de l'individu ; sa profession, qui est de rendre justice, fait référence à l'existence en chacun d'un principe supérieur qui guide la conduite. Dès qu'il est démontré que le juge se laisse parfois diriger par ses pulsions, un parallèle s'établit entre ce personnage et le meurtrier. L'aspect éthique dévolu au juge relève de contraintes extérieures. Il est ainsi indissolublement lié aux règles sociales dictées par la culture. D'autre part, l'aspect instinctif du meurtrier comporte une facette morale qui, elle, relève de la dimension intérieure. À cet effet, la réplique ultime d'Yves dans laquelle il explique à l'inspecteur la raison qui l'a poussé à se dénoncer est significative : « J'savais qu'il fallait que j'vous appelle parce juste à l'idée... Pourrir... J'lâche » (B-110). La perspective morale qui en découle se teinte d'une connotation viscérale dont l'accent porte ici sur la nature. L'unique ayant droit présent sur scène est celui relatif à la dimension physique, la seule qui soit visible au sens propre du terme. Par ailleurs, même si l'enveloppe de Claude est détruite, ses idées survivent par ses écrits qui prennent la forme d'un journal intime. Enfin, le juge est presque entièrement dépersonnalisé tant on sait peu de choses sur lui. Son rôle, ici, revient de droit au lecteur qui, pour l'assumer, doit passer par l'inspecteur. En effet, pour rendre un verdict équitable, il a besoin de connaître les faits, ce que

l'inspecteur s'efforce de présenter tout au long de l'interrogatoire. Mais ce rôle se complique lorsque le mobile du meurtre est révélé et que l'inspecteur, principalement par son silence, exprime des marques de sympathie à l'égard du meurtrier. Le crime crapuleux et singulier, tel qu'il était présenté au départ, s'imprègne d'une problématique plus générale, celle de l'impossibilité de concilier amour et société. Le lecteur est donc forcé, dans la formulation de son jugement, d'intégrer le collectif à l'individuel.

On aura noté que je n'ai pas parlé de certaines particularités comme le contexte politico-historique, celui de l'année 1967 qui marque le centième anniversaire de la Confédération canadienne et la tenue de l'Exposition universelle de Montréal. Je n'ai pas, non plus, insisté sur le fait que les deux amants sont issus de milieux bien distincts – populaire pour Yves et aisé pour Claude –, ce qui, en un sens, semble contribuer à la difficulté de vivre l'amour au grand jour. Toutefois, l'étude des composantes territoriales de l'œuvre m'a permis d'aborder la question de la dichotomie rêve/réalité et celle du processus d'appropriation débouchant sur un phénomène de fusion des personnages. Cette osmose éphémère, orientée par un besoin d'amour absolu mais à l'intérieur de laquelle, justement, le rêve se bute à la réalité des limites corporelles et sociales, débouche sur la mort, moyen illusoire et impulsif de fixer à jamais l'instant privilégié. Remarquons au passage que ce thème de la fusion des êtres qui engendre un individu différent, souvent une bête, est récurrent chez Dubois. Dans la version pleine distribution⁴ de *Ne blâmez jamais les Bédouins*, à la fin de la pièce, Weulf, Michaela et Flip s'unissent pour former la Bête, un être mythique à six bras et six jambes qui hurle sur scène son désir d'être sans concession : « Je sais pas être ce que vous voulez de moi. Mais je suis » (Dubois, 1984 : 194). Dans *Le printemps, monsieur Deslauriers* (Dubois, 1987), c'est le dédoublement de Père (monsieur Deslauriers) qui donne naissance à un monstre. Cette puissante entité, incarnée par Philippe, le fantôme de Père à 20 ans, représente le rêve de jeunesse étouffé de monsieur Deslauriers. Ayant survécu plusieurs décennies dans les oubliettes du silence, elle s'est, avec le temps, infiltrée en cachette dans le système familial et a pris possession de l'âme des enfants de Père pour survivre. Pour en revenir à *Being at home with Claude*, lorsque Yves parle de la pourriture dont la seule pensée l'a amené à se livrer à la justice, on peut se demander s'il fait allusion à Claude ou à lui-même.

4. Cette pièce se présente en deux versions : une version solo dans laquelle un seul comédien incarne tous les personnages et une version pleine distribution qui demande la participation de plusieurs interprètes. Le texte et le nombre de personnages varient d'une version à l'autre.

En quête d'amour, d'idéal, d'identité, d'existence véritable ou de valeurs autres que celles issues du quotidien ou prescrites par les apparences, les personnages de la dramaturgie de Dubois cherchent perpétuellement à fuir physiquement et mentalement une réalité trop pénible à supporter. Sur cette thématique de la quête reliée à une idée de solitude, de sécheresse, de vide, qui repose sur un phénomène à la fois social et individuel, vient se greffer une dialectique opposant deux formes de communication : spatiale et discursive. Là où, dans les pièces de Dubois, les mots sont présentés comme étant tantôt défailants, tantôt superflus, l'espace, par l'intermédiaire de ses éléments sensibles, prend le relais et contribue à intensifier le propos de l'œuvre. Plus qu'à une incapacité de dire, les personnages se butent à une incapacité de se faire comprendre par la parole, obstacle qui constitue une donnée essentielle du périple de monsieur Arsenault dans *Panique à Longueuil*... (Dubois, 1980) et qui joue dans l'épisode de *Being at home with Claude* lorsque Yves tente d'expliquer le mobile de son meurtre : « Vous voyez, y'a pas moyen. Comment ça s'fait qu'les mots font ça ? Sont pas supposés. Hein ? Y sont supposés dire qu'est-cé qu'on pense. [...] C'est simp', pourtant : j'le sais qu'est-cé j'veux dire. Comment ça s'fait qu'vous l'comprenez pas ? » (B-103-104). Dans *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*, l'espace propre au personnage de l'auteur est rendu par la voix de Madame. Cependant, malgré le fait qu'ils habitent le même corps, ces deux protagonistes ne dialoguent pas ouvertement entre eux. Cet élément accentue l'hypothèse que la communication, lorsqu'elle emprunte le canal verbal, s'avère ardue, presque impossible :

Nous mourrons donc à trois, ce siècle, ce monde et moi, de n'avoir pas su nous faire comprendre. De n'avoir su qu'élever palais sur prisons et cathédrales sur universités... tous monuments promettant trop par leurs murs pour que la vie puisse y passer sans croupir. Nous savons trop bien ordonner pour savoir encore nous parler (Dubois, 1982 : 68).

Tout se passe comme si l'auteur accordait la priorité au langage spatial, l'espace physique interpellant sans cesse l'espace dramatique, une relation complexe où le symbole et le mythe exercent leur fascination s'établissant entre l'univers concret et abstrait des personnages. En somme, la spatialité est une notion centrale dans l'œuvre de Dubois. Mais plus encore, elle se situe au cœur des préoccupations de la dramaturgie contemporaine qui, à l'instar de l'écriture scénique actuelle, se tourne vers une forme de théâtre axée sur l'image.

Bibliographie

- BOURASSA, André-G. (1987), « Deux pièces en forme d'interrogatoire », *Lettres québécoises*, n° 45 (printemps), p. 50-51.
- DUBOIS, René-Daniel (1980), *Panique à Longueuil...*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre Leméac », n° 68.)
- DUBOIS, René-Daniel (1982), *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre Leméac », n° 122.)
- DUBOIS, René-Daniel (1984), *Ne blâmez jamais les Bédouins*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre Leméac », n° 134.)
- DUBOIS, René-Daniel (1986), *Being at home with Claude*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre Leméac », n° 150.)
- DUBOIS, René-Daniel (1987), *Le printemps, monsieur Deslauriers*, Montréal, Guérin littérature.
- GOFFMAN, Erving (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*, vol. 2 : *Les relations en public*, Paris, Éditions de Minuit.
- HALL, Edward T. (1971), *La dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points », n° 89.)
- ISSACHAROFF, Michael (1985), *Le spectacle du discours*, Paris, Librairie José Corti.
- PAVIS, Patrice (1987), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales.
- UBERSFELD, Anne (1981), *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Paris, Éditions sociales.
- VIGEANT, Louise (1989), *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia Éditeur.
- WATZLAWICK, Paul, Janet HELMICK BEAVIN et Don D. JACKSON (1972), *Une logique de la communication*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points », n° 102.)