

Du corps et de la voix dans « La charge de l'original épormyable »

Martine Dumont and Simon Harel

Number 21 (4), 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29075ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dumont, M. & Harel, S. (1981). Du corps et de la voix dans « La charge de l'original épormyable ». *Jeu*, (21), 170–177.



du corps et de la voix dans « la charge de l'original épormyable »

Dans *la Charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau, c'est l'appel d'une voix de femme fusant de tous les espaces scéniques qui opère une dégradation des forces corporelles du sujet possédé Mycroft. Nous rappellons ici brièvement la composition de cette pièce de Gauvreau: Mycroft Mixeudeim, poète, est à la fois confondu et fasciné par les voix de deux femmes (Laura Pa et Marie-Jeanne Commode) qui lui rappellent étrangement la fille d'Ebenezer Mopp qu'il a aimée et qui s'est suicidée. Cette voix nous est présentée comme un simulacre que les tortionnaires de Mycroft utilisent afin de l'obliger à fracasser avec sa tête « d'original épormyable » des portes qui conduisent au lieu d'où provient la voix. La reconstitution théâtrale du *panacousticon*¹ exemplifie le pouvoir attributif et répressif de l'appareil psychiatrique qui assigne une identité péjorée au sujet possédé.

« La scène représente une pièce d'une maison qui doit en avoir cinq ou six. L'exiguïté est absente de cette pièce, les personnages ne sont pas immédiatement menacés par l'univers extérieur; malgré cela, il y a quelque chose de la réclusion dans l'atmosphère. (...) Il y a surtout cinq portes: l'une d'elles, à part, est exceptionnellement massive. Les quatre autres portes sont beaucoup plus légères et à peu près identiques entre elles, on voit sur chacune de ces quatre-là une lettre distincte (A,B,C,D). Les cinq portes n'ont pas de poignée; chacune est maintenue fermement close par un mécanisme inconnu sur lequel on voit une serrure. »²

Gauvreau s'érige contre le dogme institutionnel asilaire qui marque le psychisme et le corps propre, délimitant ainsi l'univers concentrationnaire comme mesure ultime d'enfermement. En effet, il apparaît que les personnages se retrouvent dans une situation d'isolement puisqu'ils sont pris au piège d'un lieu coupé du monde extérieur. Mycroft est particulièrement marginalisé puisqu'il est exclu de cette communauté restreinte en tant que poète déchu et victime d'une passion amoureuse tragique.

« **Mycroft Mixeudeim** — J'ai oublié le chemin pour partir. Et je ne saurais plus établir des contacts avec des imprévus. Dans ma vie passée, je me souviens qu'on a fouillé dans ma tête avec des instruments: et depuis, l'engourdissement et la fragmentation ont rem-

1. *Le panacousticon*, ancêtre du système pénitentiaire, est ce lieu répressif où le surveillant peut observer à loisir le prisonnier sans être vu. Bentham, philosophe et juriste anglais, en a produit le modèle théorique et Foucault y a consacré son livre *Surveiller et punir* en insistant sur la fonction du regard dans le discours pénitentiaire.

2. Claude Gauvreau, *Oeuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti Pris, 1977, page 640.

La Charge de l'original épormyable, au T.N.M.: « la folie est perçue comme une consécration qui accentue le paroxysme de l'individuation du sujet tragique ». Photo: André Le Coz.

placé l'énergie qui y était. Ma pensée est devenue éparpillée: je serais une proie aussi facile pour des inconnus.

Dydrame Daduve — Si tu es malheureux où tu es et si tu ne peux aller autre part, ne serait-il pas mieux que tu sois mort? »³

La folie de Mycroft devient quelquefois un « absolu » analogue à l'émergence d'une réflexion pure où prévaut l'exercice d'une para-lucidité que l'ordre social ne permet pas. Ainsi Gauvreau effectue un étagement où alternent le *logos* du poète et le *logos* impur de la société environnante. À partir de thèmes récurrents qui manifestent l'exacerbation du rôle de l'institution asilaire, où voient le jour les représentations du poète incompris, persécuté, assassiné, se construit un narcissisme fondamental⁴ qui attribue au poète une vocation démiurgique. Ainsi la destruction du narcissisme du sujet Mycroft, la descente aux enfers dans *la Charge de l'original épor-myable*, permettent une remontée qui correspond à la consécration ambivalente du poète. Le narcissisme est toujours, dans cette perspective, tissure d'une croyance en un pouvoir qui assigne à chaque sujet sa place, son rituel, l'intelligibilité d'un *ego* qui permet de constituer chaque individu en sujet par la rétribution d'une jouissance conforme à la règle de l'institution sociale⁵. En ce sens la folie est perçue comme une consécration qui accentue le paroxysme de l'individuation du sujet tragique.

la folie nommée par l'institution

On peut d'ailleurs chercher à définir plus clairement le lieu d'inscription de l'institution asilaire et sa valeur symbolique dans cette pièce. La nomination de la maladie de « l'aliéné » Mycroft permet d'insérer celui-ci à l'intérieur d'une grille taxinomique qui reterritorialise la déviance. La folie permet donc, du moins lorsqu'elle est reconnue socialement, d'exemplifier une consécration paroxystique. Comment dès lors expliquer ce tourniquet social où la folie est alternativement abjecte et géniale? Par l'exercice d'un transfert social à un individu privilégié et l'idéalisation de la transgression, le poète est celui qui déjoue le caractère contraignant de l'institution sociale. L'activité artistique signifie ainsi l'exercice d'une *catharsis* sociale où le poète a pour fonction de déjouer la norme, le corps de la loi. En ce sens, la jouissance du sujet observateur, soumise à la *catharsis* sociale, provient du décalage entre le discours de la norme et le plaisir différé de la transgression qu'il assigne à la langue du fou. Une oscillation constante se joue entre la répression dont fait l'objet le poète et la consécration paradoxale de sa créativité.

Ainsi dans cette pièce, l'enfermement asilaire participe d'une dialectique spatiale de l'intériorité et de l'extériorité où le lieu de la réclusion figure un jalon digressif devant conclure par la mort et la consécration irrémédiablement tragique du poète. Cette consécration est cependant entravée partiellement par la présence d'un processus de nomination de la maladie mentale qui appelle l'individu à une confrontation avec l'institution asilaire.

« **Lontil-Déparey** — Quand on a écrit comme lui, la moindre complaisance envers ses poèmes est exorbitante.

Becket-Bobo — Il n'y a pas que les paranoïaques qui puissent être en proie au délire des grandeurs...

3. *Ibid.*, page 693.

4. Par narcissisme, il faut entendre l'identité exceptionnelle du sujet tragique chez Gauvreau qui s'affirme comme une individualité marginale et périphérique face à la société. Mais il s'agit aussi d'un narcissisme rétracté puisque la surhumanité du poète est proportionnelle au rejet dont il est l'objet.

5. Voir à ce sujet *l'Amour du censeur* de Pierre Legendre, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Le Champ freudien »), 1975.



Robert Gravel et Gilles Renaud dans *la Charge de l'original épormyable* de Claude Gauvreau. Photo: André Le Coz.

Lontil-Déparey — Il y a le délire de persécution, je l'ai dit. Je suis sûr qu'il est convaincu qu'on lui veut du mal. »⁶

Cette nomination se fonde sur un système d'équivalences qui crée l'adéquation entre un sujet et sa maladie. Il s'agit dans cette perspective de nommer et de circonscrire la maladie en guérissant le nom de la maladie. Dépossédé de sa parole, inséré dans une toxicologie médicale, le sujet est l'objet d'une scission où la voix de la possession est le mal nommé par l'institution asilaire. De cette façon, la parole aliénée reste en creux, désorbitée de son interpellation sociale. Reclus, le sujet poète ne sait plus qui il est; consacré, il exemplifie le destin social de l'enfermement mais cette fois-ci, sur la scène littéraire.

Letasse-Cromagnon — J'ai admiré la variété inouïe de ton style qui demeure pourtant personnel. (...) Cher Mycroft, tu as mis au monde l'une des oeuvres les plus singulières et les plus bouillonnantes que la plastique verbale ait conçues. Ta gauche spontanément est continuellement émouvante.

(Lontil-Déparey revient dans la pièce, il traîne le cadavre de Dydrame-Daduve.)

Lontil-Déparey — Regarde, Mycroft Mixeudeim. Elle est morte. C'est lui qui l'a tuée, c'est Letasse-Cromagon. »⁷

6. Claude Gauvreau, *Ibid.*, pages 665-666.

7. *Ibid.*, page 745.



La Charge de l'original épormyable: « le sujet est possédé tout en l'ignorant; le pouvoir sait qu'il le possède ». Photo: André Le Coz.

Il semble que Gauvreau perçoive la folie comme l'exacerbation d'une hypertrophie du Moi, d'une sur-humanité. Mycroft est le bouc-émissaire, la victime sacrificielle de « mauvaises voix » persécutrices qui instituent l'intériorité d'une culpabilité dont le sujet est atteint jusqu'à ne plus pouvoir protéger l'intégrité et le secret de ses pensées.

catharsis et cruauté

L'écriture théâtrale de Gauvreau se construit principalement à partir d'une mise en scène de la victimisation du sujet et, en ce sens, elle entretient des liens très étroits avec la *catharsis* théâtrale et la tragédie⁸. La *catharsis* chez Gauvreau suppose la réappropriation de la crainte et de la pitié à des fins dramatiques de façon à permettre au spectateur le jeu constant entre l'angoisse et sa décharge. Elle doit ainsi, par l'exercice de la cruauté, procéder au désenfouissement d'un espace corporel mutilé, régulé par la société⁹. Dans *la Charge de l'original épormyable*, le spectateur voit deux espaces distincts: la scène où Mycroft est soumis à la possession; le lieu toujours décalé où les acteurs tortionnaires se servent du pouvoir séducteur des voix afin de tromper Mycroft. La coïncidence des deux perspectives

8. « La fascination de la tragédie tient à la sommation des effets par la construction en abîme qui culmine dans l'ordre de la mort (...). La représentation d'une montée à la mort, dans un temps et dans une langue morte, le temps des grecs, le désaveu que nous portons sur notre mort à venir, rejoignent un désaveu comparable quand nous pouvons, par une oscillation réitérée, construire le spectacle, ou le détruire, par la fragilité de notre fascination. » Guy Rosolato, *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard (coll. « Tel »), 1969, page 195.

9. La mise à mort de Mycroft et la volonté d'enfouir le cadavre dans les égouts ne sont pas sans rappeler un thème exploité par Artaud dans *Héliogabale*.

scéniques permet donc l'artificialité du point de vue optique du spectateur. Il s'agit donc d'une situation où le spectateur, placé dans une situation voyeuriste, peut jouir de la sanction institutionnelle (son aspect punitif) en déplaçant son regard du lieu d'exécution de la torture vers l'espace qui en formule la machination. Le pouvoir se fonde sur la méconnaissance par un sujet de son lieu d'exercice: le sujet est possédé tout en l'ignorant; le pouvoir sait qu'il le possède.

« **Mycroft Mixeudeim** — (...) J'entends parler de la fille d'Ebenezer Mopp.

On me parle à moi, sans me parler. On joue au billard avec la conversation. On lance les mots sur le visage d'un vis-à-vis pour qu'ils ricochent dans mon oreille. Et personne ne m'aura fait mal de front. La fille d'Ebenezer Mopp... Amour gigantesque, congelé dans le temps gris. Vieilles douleurs éperdues accrochées à ma peau. (...) Que me veulent-ils? Qui me veut quelque chose? »¹⁰

La victimisation permet ainsi de prendre à témoin la communauté de l'auditoire en lui démontrant le fonctionnement du *panacousticon* et en accentuant la culpabilité du spectateur. Ce dernier est donc soumis à deux registres lors de la représentation théâtrale: il s'identifie à l'imposition de la sentence de mise à mort, et, de ce point de vue, il fait figure de complice; il partage le rôle de la victime sacrifiée et il doit mourir. Mais dans les deux cas, la culpabilité exerce son pouvoir: le spectateur est assassin et participe à l'action de la torture ou bien il est victimisé et, par le fait même, porteur d'une faute en relation étroite avec le désir de la sanction punitive.

Le paradoxe de la situation du spectateur dans *la Charge de l'original épormyable* est qu'il assigne au sujet Mycroft un fantasme de projection narcissique qui consiste à se voir mutilé, torturé, battu¹¹. Le travail narcissique amène le spectateur à se situer dans un registre paroxystique: être l'artisan de la mort du sujet tragique; subir transférentiellement la mort projetée sur un sujet idéalisé. La structure de la *catharsis* permet donc la réactivation de l'angoisse qui fait tout à la fois du spectateur le répondant de la Loi et le sujet accusé au même titre que Mycroft. La mort y est productrice dans la mesure où elle figure l'avancée téléologique d'un destin. En accord avec ce schéma tragique, il s'agit bien, comme le note André Green, d'« un oeil en trop » qui engendre la culpabilité¹².

dérives du féminin

La théâtralité contribue à ériger un double simulacre visant l'anéantissement du sujet Mycroft. À une voix entendue correspond un espace vide; à la silhouette d'un corps féminin, un mannequin. Ce lieu mouvant, trou où s'engouffre le sujet, institue une impossible reconnaissance narcissique puisque toute distinction entre l'appel séducteur et sa réponse est absolument condamnée¹³. Gauvreau démontre donc

10. Claude Gauvreau, *Ibid.*, page 651.

11. Sigmund Freud, *A Child is Being Beaten*, Standard Edition, Volume Seventeen, London, The Hogarth Press, 1955.

12. « Ainsi, tandis que le spectacle est tenu hors de soi, étranger à soi, vient se constituer l'hallucination négative du non-dit de la scène sur laquelle tout le dit vient s'inscrire. La valeur hallucinatoire de la représentation, que la rampe a matérialisée par le rapport d'altérité, à la fois conjointe et disjointe, s'inscrit sur l'opacité des coulisses où s'est machiné le faux, où le spectateur se retrouve en un lieu aussi métaphorique que celui auquel renvoyait l'apparition des objets dont le refoulement ne laissait filtrer que des rejets évanescents. » André Green, *Un oeil en trop*, Paris, Éd. de Minuit, 1969, page 15.

13. « L'abolition de la différence entre l'énoncé et l'entendu produit dans le réel un effet de fascination et se traduit en un langage a-symbolique, un dialecte divinatoire qui asservit le champ sémantique au désir de l'autre, ou en un langage d'organe, un dialecte d'outre-tombe où le corps de l'autre, s'arroe le contenu entier des pensées qui lient normalement le sujet et l'objet dans l'action du fantasme. » René Major, *Réver*



« Le spectateur placé dans une situation voyeuriste, peut jouir de la sanction institutionnelle (...) en déplaçant son regard du lieu d'exécution de la torture vers l'espace qui en formule la machination. » Photo: André Le Coz.

comment le pouvoir concentrationnaire se constitue grâce à une pulsion de pouvoir¹⁴. Si cette dernière suppose un ancrage nominatif primordial (le fait d'interpeller le personnage Mycroft y correspond), l'ordre tragique dans *la Charge de l'original épormyable* se caractérise par la mise en place d'une scène sacrificielle prenant plusieurs aspects. C'est tout d'abord le rappel obsédant de la femme aimée qui produit la quête effrénée du sujet Mycroft, cherchant à associer un référent physique à cette voix irreprésentable. Le registre de la possession s'accommode de l'impératif de la séduction que rendent présent la voix de la fille d'Ebenezer Mopp et le corps mort de Dydrame Daduve. La formule pourrait être: vois comment le corps de la femme se dérobe et excentre la possibilité de la jouissance. C'est en ce lieu premier que se situe le « dire » catégorique: Tu dois jouir du corps de l'autre et en éprouver l'absence. En ce sens, *la Charge de l'original épormyable* transforme en une gigantesque mascarade le pouvoir tragique de la séduction. La femme, signifiant d'un non-lieu, ou d'un désir a-scénique, prend « valeur » en fonction de l'impératif symbolique de l'impossible réalisation de la séduction. Mais cette quête à laquelle Mycroft se soumet n'est qu'un stratagème élaboré par le groupe persécu-

l'autre, Paris, Aubier Montaigne, 1977, page 221. Mycroft, tout comme dans le mythe de Narcisse, doit se confronter à la re-dite de l'autre féminin (plus particulièrement la réitération de son nom propre qui l'identifie narcissiquement comme sujet) et être anéanti par la reconnaissance du fait de la séduction spéculaire.

14. On parlera de pulsion de pouvoir à la suite de René Major dans *l'Agonie du jour* lorsque l'on voudra souligner l'étroite complémentarité qu'entretient ce concept avec la pulsion de mort freudienne. Tout comme l'organisme chez Freud suppose le travail de la mort à l'oeuvre dans la vie par le retour obsédant de la compulsion de répétition, la pulsion de pouvoir inscrit le travail de la mort sur le corps propre du sujet (enfermement, torture).

teur dont le but ultime est la dégradation des forces psychiques qui conduira Mycroft au suicide.

« **Mycroft Mixeudeim** — (...) Il était dit, miroir, que tu ne reverrais qu'une face trahie. La femme blonde s'est jouée de moi. Je n'ai plus d'alliée, l'affection est morte. Maintenant, il faut que je meure. (...)

(La corde se casse. Mycroft Mixeudeim tombe lourdement sur le plancher.)

Laura-Pa — Qu'est ce que ce gros tas de merde qui n'est même pas capable de se pendre convenablement? (...)

((...) il retire la corde de son cou, il défait le noeud coulant, puis il va replacer la corde dans le tiroir.) »¹⁵

L'arrivée de Dydrame Daduve concrétise d'ailleurs ce scénario puisqu'elle relaie le spectre de la fille d'Ebenezer Mopp. En effet le groupe restreint délègue implicitement à Letasse-Cromagnon, désigné comme bourreau, la responsabilité du meurtre de Dydrame Daduve. Quant à la mort de Mycroft, elle sera exemplifiée par un ultime sursaut d'énergie qui lui permettra de diriger sa charge d'original épormyable contre ses tortionnaires. C'est d'ailleurs le pacte amoureux scellé entre Dydrame Daduve et Mycroft Mixeudeim qui produit cette succession de meurtres et l'introduction d'un *double bind* déchirant¹⁶. Rencontrant au lieu du fantasme de la fille d'Ebenezer Mopp une femme qui est corps et voix, et qui lui interdit d'accourir à son appel, Mycroft laisse se perpétrer à son insu la mort de la femme aimée tout en formulant la conclusion de son propre destin.

La femme dans *la Charge de l'original épormyable* est un leurre, un simulacre. Elle appelle, cherche à séduire Mycroft, lui offre de se perdre dans cet espace d'anéantissement qu'est la voix, dénarcissise Mycroft qui cherche constamment à pouvoir réassurer son identité. À la possibilité pour Mycroft de « dire » autrui : la femme et la possibilité de la jouissance, achoppe toujours ce qui est défini comme non-lieu, mouvance, séduction du féminin. Le discours du sublime, dans le cadre tragique, traite en ce sens d'une logique de la terreur sexuelle où le féminin prend place. La féminité dans *la Charge de l'original épormyable* ne peut donc qu'être forclosée. En témoigne la seule émergence d'une voix qui vient hanter Mycroft sous la forme du fantasme d'une absence, ou encore le corps mutilé de Dydrame Daduve qui viennent nier la possible rencontre amoureuse.

martine dumont et simon harel

15. Claude Gauvreau, *Ibid.*, page 717.

16. « Le *double bind* (ou double entrave) est une « injonction paradoxale (ignorez ce signe) qui est à la base du mécanisme, le plus souvent par deux injonctions qui valent dans leur simultanéité de telle sorte que l'acceptation de l'une soit fautive par rapport à l'autre (fais ceci... ne sois pas tellement obéissant). Or dans ce type d'injonction il y a une manifestation massive de pouvoir. La relation impose de centrer tous les intérêts sur ce seul paradoxe alors que le sujet pourrait tout simplement s'en détourner. (...) La double entrave imposée est le pouvoir, la décision de placer autrui dans un choix indécidable, donc de lui ravir le pouvoir de décision. C'est en cela que se manifeste l'idéale toute-puissance du narcissisme (...) » Guy Rosolato, « Le Narcissisme » dans la *Nouvelle Revue psychanalyse*, numéro treize: *Narcisses*, Gallimard, page 27.