

Présences de Ducharme



Sous la direction de
Marie-Andrée Beudet
Élisabeth Haghebaert et
Élisabeth Nardout-Lafarge

Éditions Nota bene

PRÉSENCES DE DUCHARME

COLLECTION CONVERGENCES,
DIRIGÉE PAR MARIE-ANDRÉE BEAUDET,
ROBERT DION,
ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE
ET CHANTAL SAVOIE

LES AUTEURS

Marie-Andrée BEAUDET

Réjean BEAUDOIN

Anne Élane CLICHE

Véronique DASSAS

Gilbert DAVID

Martin FAUCHER

André GERVAIS

Roger GRENIER

Élisabeth HAGHEBAERT

Stéphane INKEL

Claire JAUBERT

Serge LACASSE

Gilles LAPOINTE

Marie-Hélène LAROCHELLE

Jean-Marie G. LE CLÉZIO

Robert LÉVESQUE

Ivan MAFFEZZINI

Gilles MARCOTTE

Kenneth MEADWELL

Élisabeth NARDOUT-LAFARGE

Monique OSTIGUY

Lorraine PINTAL

Rolf PULS

Marilyn RANDALL

Chantal SAVOIE

Petr VURM

Sous la direction de
MARIE-ANDRÉE BEAUDET,
ÉLISABETH HAGHEBAERT
et ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE

Présences de Ducharme

CONVERGENCES

n° 43

ÉDITIONS NOTA BENE

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,
la SODEC et le ministère du Patrimoine du Canada
pour leur soutien financier.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise
du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIÉ)
pour nos activités d'édition.

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'appui
du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises
(CRILCQ), site de l'Université Laval.

© Éditions Nota bene, 2009
ISBN : 978-2-89518-336-5

INTRODUCTION

Marie-Andrée Beaudet

Université Laval

Élisabeth Haghebaert

Université du Québec à Rimouski

Élisabeth Nardout-Lafarge

Université de Montréal

Quarante ans après la publication en cascade des premiers romans de Réjean Ducharme chez Gallimard, *L'avalée des avalés* en 1966, *Le nez qui voque* en 1967, *L'océantume* en 1968, *La fille de Christophe Colomb* en 1969, alors que le radical *inconnito* de l'auteur s'est définitivement imposé et que les soubresauts de l'affaire Ducharme relèvent désormais d'une conjoncture institutionnelle dépassée, tandis que, parallèlement à la parution de six nouveaux romans, l'écrivain s'est consacré à d'autres pratiques (théâtre, chanson, scénario de film, arts visuels), quelle place cette œuvre occupe-t-elle aujourd'hui ?

Abondamment commentée par la critique journalistique et universitaire, reconnue tant au Québec qu'en France par de nombreux prix, enseignée, transmise, rapidement classicisée, souvent utilisée comme emblème, l'œuvre a-t-elle conservé la force subversive que lui reconnaissent ses premiers commentateurs ? Qu'est devenue la demande ambiguë de connivence qu'elle

adresse à ses lecteurs ? Quelle cohérence les différentes pratiques artistiques de Ducharme mettent-elles au jour ? Ce sont toutes ces questions que se sont posées des spécialistes de l'œuvre, universitaires appartenant à différentes générations, de ceux qui ont contribué à la découvrir à ceux qui l'ont reçue dans leur bagage scolaire, mais aussi intervenants du milieu littéraire, journalistique et théâtral, venus du Québec, du Canada et de l'étranger, au cours du colloque international « Présences de Ducharme », qui s'est tenu à Montréal au printemps 2007¹ et dont ce livre réunit les actes.

Ce colloque – curieusement le premier consacré à l'œuvre de Ducharme – est né du désir de souligner et d'interroger les quarante ans de sa « présence », à partir du double objectif de mesurer sa durée et l'actualité de ses effets. Présences plurielles pour faire entendre le caractère polymorphe de l'œuvre et la soumettre à l'approche de plusieurs disciplines, présence paradoxalement assurée et amplifiée par l'absence de l'écrivain, présence, enfin, en tant que participation au présent comme l'atteste la constante référence à l'œuvre. Pour conserver aux actes la variété des approches et des tons des interventions présentées lors du colloque, des témoignages alternent avec des textes d'analyse. Ils s'enrichissent en outre d'une transcription de la discussion qui s'est tenue lors de la table ronde sur le théâtre de Ducharme.

La première section de ce livre, « Profils perdus », apporte un nouvel éclairage sur l'entrée en littérature de Ducharme à la fin des années 1960. Elle s'ouvre sur le témoignage de l'éditeur parisien Roger Grenier, témoignage dans lequel on trouvera des données inédites sur l'histoire de la publication des premiers textes chez Gallimard. Cette vue d'ensemble est complétée par la description que dresse Monique Ostiguy du fonds d'archives institutionnel Réjean Ducharme à Bibliothèque et Archives Canada. Ces deux contributions donnent corps à la fabrication de l'œuvre en établissant le dialogue entre les manuscrits et l'attention qu'ils

1. Ce colloque s'est tenu les 24, 25 et 26 avril 2007 à l'édifice Gilles-Hocquart de Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

ont reçue de la part de l'éditeur français. Gilles Marcotte, l'un des premiers exégètes de l'œuvre de Ducharme, propose ensuite, du point de vue québécois, un retour sur les paradoxes de sa réception critique en France, et Véronique Dassas, journaliste, souligne la portée politique du retrait de l'écrivain de la scène publique, tant dans les médias que dans l'œuvre elle-même.

Dans la deuxième section, « Complicités », l'œuvre de Ducharme est envisagée dans ses rapports, explicites ou non, mais toujours étroits et complexes, avec d'autres œuvres, dans trois textes, à ajouter à la longue liste comparatiste des « Ducharme et... », qui permettent d'une part de le mesurer à d'autres écrivains, contemporains ou non, et d'autre part de mieux saisir le rôle décisif qu'ont eu certaines lectures sur son écriture. Ainsi, la lecture d'Arthur Rimbaud aura été si inspirante qu'elle fonctionne comme un hypotexte secret dont Gilles Lapointe met au jour l'imprégnation dans les premiers textes. La lecture de Jean-Marie Gustave Le Clézio, dont nous publions ici une lettre, et dont certains manuscrits portent trace, relève d'un autre type de complicité, éclairée par le parallèle qu'établit Élisabeth Haghebaert. Petr Vurm se demande jusqu'à quel point Ducharme et Boris Vian, tous deux touche-à-tout, iconoclastes et fascinés par l'enfance, appartiennent à la même famille littéraire.

Sous le titre « Langue et voix » sont réunies des contributions qui portent sur le travail du texte de Ducharme : Ivan Maffezzini se penche sur les problèmes que soulève la traduction de *L'avalée des avalés* en italien, et illustre, à partir de problèmes concrets, quelques-uns des enjeux poétiques de l'œuvre. Marie-Hélène Larochelle étudie l'usage du blasphème en tant que sociolecte et apporte une tonalité sociocritique à la gamme des analyses. Stéphane Inkel s'intéresse à l'inscription du politique, de la loi et de la dette dans les romans *Dévadé* et *Gros mots*. Kenneth Meadwell revient, pour sa part, sur *L'avalée des avalés* à partir des structures narratives sur lesquelles reposent les figurations de l'altérité.

La section suivante, intitulée « Lectures », se compose de trois synthèses consacrées à différents aspects de l'œuvre,

représentatives de la variété des points d'ancrage qu'elle offre : Anne Élane Cliche explore, à partir d'une perspective psychanalytique renouvelée, la jouissance de la langue comme épreuve, des premiers romans aux plus récemment parus. Marilyn Randall retrace la conception de la lecture qui se fait jour dès *Le nez qui voque* et trouve une nouvelle réalisation dans *Gros mots* ; Réjean Beaudoin montre le caractère structurant de la métaphore de l'insularité, fil conducteur si prégnant dans l'œuvre romanesque (et cinématographique) de Ducharme.

La dernière section, « Scènes », s'ouvre sur la discussion, animée par Gilbert David, sur le théâtre de Ducharme qui croise les témoignages de metteurs en scène (Lorraine Pintal et Martin Faucher) et la perspective d'un critique de théâtre (Robert Lévesque). Se trouve ainsi contextualisée et mise en perspective l'intervention de Ducharme dans le théâtre québécois des années 1970. Gilbert David signe également un tableau récapitulatif des mises en scène des différentes pièces de Ducharme. Suit une série d'études portant sur la dimension extra-littéraire, et non la moindre, du travail de Ducharme : l'écriture des scénarios de films, présentée par Claire Jaubert ; les paroles de chansons dont Chantal Savoie et Serge Lacasse offrent un exemple d'analyse ; les trophoux, ces sculptures et tableaux faits de matériaux récupérés que Ducharme signe du pseudonyme de Roch Plante, interrogés par André Gervais. Enfin, Rolf Puls raconte l'étonnante aventure de deux carnets de dessins inédits de Ducharme, intitulés *Le lac Tume* et adressés aux éditions Gallimard où ils ont été conservés. L'un de ces dessins illustre la couverture de ce livre et trois autres se retrouvent à l'intérieur.

De cet ensemble apparemment hétéroclite ressort pourtant une étonnante cohérence perceptible dans les connivences qui transparaissent d'un texte à un autre, au-delà de la diversité des genres et des pratiques qui font l'objet des analyses. Premier constat : comme en témoigne la variété des approches, on n'aborde pas l'œuvre de Ducharme sans appréhension et sa résistance continue d'en faire l'intérêt, même après avoir été l'objet d'application de diverses grilles théoriques. Deuxième constat :

si la prise en compte des derniers romans parus, *Dévadé* en 1990, *Va savoir* en 1994 et *Gros mots* en 1999, fait apparaître des inflexions nouvelles, elle ne transforme pas radicalement les observations des tout premiers commentateurs. Demeurent au premier plan la singularité du rapport à la langue, la force du personnage, inscrite dans une voix narrative bien reconnaissable, le jeu complexe par lequel est sollicitée l'adhésion du lecteur. De même, la confrontation des autres pratiques artistiques de Ducharme a également permis de mesurer la cohérence esthétique et éthique de son univers, que l'on pourrait définir par une sorte d'*arte povera* ironique et auto-ironique. Troisième constat : bien qu'il ne soit pas absent des derniers romans, le côté ludique de l'œuvre retient sans doute moins l'attention critique : davantage que la virtuosité (ou la contre-virtuosité) des jeux de langage qui a longtemps constitué l'aspect le plus commenté de l'œuvre, c'est maintenant sa profondeur et sa quête du sens qui se trouvent interrogées en donnant lieu à des analyses philosophiques.

Les textes réunis ici confirment la force de relance d'une œuvre née à la fin des années 1960 et qui y reste profondément attachée par plusieurs traits, tant formels (incessante interrogation de cette parole qui aspire à se libérer) que thématiques (marginalité, désir d'absolu, beauté des commencements et angoisse de la folie, de la régression). Pourtant, comme en témoignent éloquentement *Va savoir* et *Gros mots*, l'œuvre absorbe aussi les décentrement de l'époque contemporaine, ses replis précaires et son tour autoréflexif. Sa « présence » repose enfin sur les réactions tranchées qu'elle suscite encore : du rejet polémique à l'adhésion fervente, les lecteurs et les lectrices demeurent fidèles à ce pacte de proximité qui mêle séduction et congédiement, sans cesse réitéré par les narrateurs, de Mille Milles à Johnny.

PRÉSENCES DE DUCHARME

*
* *
*

Plusieurs organismes et plusieurs personnes ont contribué à rendre possibles la tenue du colloque et la publication du présent ouvrage. Nos premiers remerciements vont à Réjean Ducharme et à Claire Richard pour leur gentillesse et les diverses autorisations qu'ils ont bien voulu nous accorder.

Notre reconnaissance va également aux organismes qui ont soutenu financièrement le projet : au premier chef le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), mais également le Centre de recherche interuniversitaire sur la culture et la littérature québécoises (CRILCQ), la Faculté des arts et des sciences de l'Université de Montréal et la Faculté des lettres de l'Université Laval.

Nous remercions Bibliothèque et Archives Canada pour le prêt de manuscrits de Réjean Ducharme, les éditions Gallimard et le personnel de Bibliothèque et Archives nationales du Québec pour leur accueil, les propriétaires de trophoux, qui ont permis d'enrichir l'exposition présentée lors du colloque, ainsi que Nicolas Canuel, qui a mis à notre disposition les photographies des mises en scène signées par Yvan Canuel. Enfin, nous exprimons notre gratitude à Mélisande Demers-Caron et à Jean-Sébastien Dumas pour leur aide dans l'organisation du colloque, ainsi qu'à Claire Jaubert et à Marie-Claude Primeau pour leur assistance dans la préparation du manuscrit.

I– PROFILS PERDUS

ÉDITER DUCHARME

Roger Grenier

Éditions Gallimard

Quand *L'avalée des avalés* parut, en 1966, je faisais déjà partie de la direction littéraire de Gallimard. C'est dire que j'ai suivi toutes les péripéties entourant la sortie des livres de Réjean Ducharme. Et quand je n'y ai pas participé directement, il y a les riches archives de Gallimard. C'est une chance que cette maison, qui a presque cent ans, conserve si soigneusement la mémoire de ses auteurs, les comptes rendus de lecture, la correspondance.

C'est à partir de 1976, avec *Les enfantômes*, que j'ai commencé à m'occuper plus directement de Réjean Ducharme : rédaction de la quatrième de couverture, puis lecture de ses nouveaux manuscrits, pour finir par être son principal interlocuteur. Interlocuteur... Vous me direz que l'on est un drôle d'interlocuteur quand l'océan Atlantique vous sépare de celui dont vous avez la charge et surtout quand vous ne l'avez jamais vu, n'avez même pas entendu le son de sa voix. Et cela bien que je sois venu plusieurs fois au Québec. Vous imaginez bien que ce n'est pas sans poser quelques problèmes. Comment cela se passe-t-il réellement avec lui ? Pour satisfaire la curiosité de beaucoup de ses lecteurs, c'est de cette question que je voudrais vous entretenir aujourd'hui.

Comme Réjean Ducharme ne fait rien comme tout le monde, il a d'abord cherché à être publié au Québec. C'est comme cela

que son premier roman, *L'océantume* (mais non, comme on l'a dit, *L'avalée des avalés*), a été refusé par l'éditeur Pierre Tisseyre, et c'est sur le conseil d'un ami qu'il l'a envoyé à Paris, chez Gallimard, un peu par plaisanterie.

Le manuscrit de *L'océantume* est arrivé en octobre 1965, sous forme de quatre cahiers. Il a été lu d'abord par Franz-André Burguet, qui a mis un avis 1 (le 1 chez nous est la bonne note, cela veut dire à publier). Burguet conclut ainsi sa fiche de lecture :

Il me semble, après quelques coupures peut-être, qu'il faut publier cette belle odyssée fantastique, qui est tout à fait, et d'une manière rare, un de ces contes cruels que l'enfance seule peut susciter. Ce livre révèle un très grand talent d'écrivain, d'homme de délire et d'imagination, et qui sait composer son rêve. En fait, cela me paraît publiable tel quel et très étonnant.

Le deuxième lecteur fut Jean Blanzat.

Jean Blanzat fait un rapport provisoire en disant qu'il faut au moins deux lectures pour bien estimer ce récit. Il demande qu'on lui redonne le manuscrit. Il ajoute :

Mais je signale dès à présent, la puissance d'imagination de l'auteur, sa langue aisée, mais parfois complaisante. La complaisance, la gratuité, sont les questions que pose ce manuscrit. Mais je crois qu'on peut d'ores et déjà écrire à l'auteur qu'on s'intéresse à lui et prendre une option morale.

Le troisième lecteur, Claude Roy, est plus réservé. Il met un avis 2. Sa fiche de lecture commence ainsi :

Ça, c'est un monstre, un iguanodon, une espèce d'épopée enfantine et délirante, dans un climat qui ferait penser à un mélange d'*Alice in Wonderland*, les *Jeunes visiteurs*, Gertrude Stein et un surréalisme faussement (ou authentiquement) enfantin.

Perplexe, il suggère en terminant : « J'aimerais bien que Queneau le lise. » Ce qui fut fait. Raymond Queneau accom-

pagne son avis 1 du commentaire suivant : « C'est un manuscrit qui révèle un écrivain qui mérite considération. Je l'ai lu avec intérêt et sympathie ; je ne crois pas qu'on puisse le laisser passer sans plus ample informé. »

Queneau a compris la raison de passages qui peuvent surprendre. Par exemple, il note que « on peut être étonné de voir la petite fille narratrice employer des mots rares. En fait, ils se trouvent tous dans *Le petit Larousse*. C'est qu'elle a grandi et qu'elle fait sa lecture favorite de cet ouvrage ».

Après ces quatre comptes rendus, la secrétaire de Gaston Gallimard, Odette Laigle, écrit le 29 octobre à l'auteur pour lui demander quelques renseignements biographiques. Réjean Ducharme répond en vers à Odette Laigle – oui, en vers – que sa lettre a été égarée avant qu'il ait pu la lire. Il lui demande de lui envoyer un double. Il craint d'ailleurs que cette malheureuse lettre n'ait contenu de mauvaises nouvelles. Odette lui renvoie un double qui, cette fois, ne s'égare pas. Puis *L'océantume* est soumis à la décision de Claude Gallimard qui répond : « À prendre. » Mais il demande que Jean Blanzat écrive à Réjean Ducharme et lui donne quelques conseils.

Un contrat est envoyé à Ducharme le 6 janvier 1966. Dans la lettre d'envoi, on annonce que Jean Blanzat est en train de relire le manuscrit et qu'il va lui faire part, de manière précise, de ses remarques. Mais il y a des difficultés avec le courrier à cette époque. Tantôt Ducharme, tantôt Gallimard se plaignent de ne pas recevoir de réponse. Et aussi, manque de chance, Jean Blanzat tombe malade. Il ne put envoyer ses observations que le 25 mai. Avec sa minutie habituelle, Blanzat précise, dans sa lettre d'envoi :

Vos pages ne sont pas numérotées, je n'ai donc pas pu vous donner les références exactes. Mes suggestions sont donc à lire à la suite. En général, la citation que je crois à revoir est écrite en noir, ou le mot à reprendre. Dans les cas plus complexes, le commentaire est en rouge et plus développé. Certaines questions sont à discuter. Les remarques d'ensemble sont à la fin. Il faut vous lire avec un dictionnaire sous le

coude. Cependant, loin de me lasser, j'ai admiré vos dons d'écriture bien plus qu'à ma première lecture.

Ducharme renvoya une version corrigée le 16 janvier 1967 et le livre fut mis en vente le 11 septembre 1968.

Il faut dire un mot de Jean Blanzat, qui fut donc le premier interlocuteur de Réjean Ducharme chez Gallimard. Jean Blanzat avait la réputation d'être un lecteur extrêmement consciencieux. Pour le moindre manuscrit, il prenait des pages entières de notes. Non seulement pour pouvoir en parler devant ses collègues du comité de lecture, mais pour l'édification de l'auteur.

Je les revois, ces pages de notes, sur son bureau. Non seulement il apportait une critique de fond, mais il avait pris la peine de relever la moindre faute d'orthographe ou de frappe. Et il vous les signalait sans amabilité particulière. Je l'entends encore, parce qu'il a été mon lecteur, avant que je n'entre dans la maison et que je devienne son collègue : « Vous aimez beaucoup employer le mot *débarrasser*. Et vous l'écrivez toujours avec un seul *r*, alors qu'il en faut deux, *r* ! » Dans ces moments, l'instituteur qu'il avait été revivait en lui.

Plus de quarante ans ont passé. Je ne peux plus écrire *débarrasser* sans revoir et entendre Blanzat. Et je suis débarrassé d'une faute d'orthographe. Dominique Aury, elle aussi membre du comité de lecture, dit que le travail de lecteur de Jean Blanzat a révélé un critique extraordinaire. Je la cite :

Ses notes de lecture sont restées célèbres. Il était aigu et minutieux dans ses analyses, aigu et rigoureux dans ses jugements – et toujours généreux. Timide et modeste, mais inébranlable, il prenait feu quand il s'agissait de défendre ce qu'il croyait juste.

Le romancier suisse Georges Borgeaud apporte lui aussi son témoignage : « Il s'est donné la peine de signaler des fautes dans mon manuscrit, des helvétismes. »

Évidemment, dans le cas de Ducharme, il ne s'agissait pas de signaler les particularismes québécois, puisqu'ils contribuaient

à sa prodigieuse invention langagière. Le côté un peu abrupt des remarques de Jean Blanzat risquait d'effrayer cet auteur lointain. Robert Gallimard, dans ses lettres, s'efforce de le rassurer. Il écrit à Ducharme, isolé dans son île de Saint-Ignace-de-Loyola :

Je voulais vous dire qu'ayant maintenant lu trois de vos livres, nous savons qu'il y a en vous un réel tempérament d'écrivain, une personnalité forte, un talent original. Il ne faut donc pas que nos critiques et nos observations vous désorientent et vous découragent, ce ne sont là que des conseils, notre but, celui de Jean Blanzat en particulier, est de vous aider à améliorer votre livre et non pas de vous empêtrer dans une série d'entraves.

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, accepté le 1^{er} 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. Dominique Aury, elle, conclut son rapport par quatre mots définitifs : « À prendre sans hésiter. »

Et l'on en vient à *L'avalée des avalés*, reçu le 13 mai 1966. Étrange titre, sauf si l'on remarque que le nom de la mère de Réjean Ducharme est Nina Lavallée.

Cette fois, il n'y a eu besoin que de deux lecteurs, Raymond Queneau et Dominique Aury. Queneau trouve ce roman bien supérieur aux deux premiers. Et Dominique Aury écrit :

Bérénice adore son frère, hait son père, et pour sa mère va de la haine à l'amour, et inversement. Dans cette atroce famille, tout le monde se hurle dessus. Bérénice est d'ailleurs la plus douée, et exerce ses talents aussi bien dans la parenté juive de New York, chez qui son père l'envoie pour se débarrasser d'elle, qu'en Israël où le service militaire féminin, et la guerre

larvée avec les Arabes, la comblent enfin de joie. Et elle déclenche un incident de frontière, où elle se fait un bouclier de sa meilleure amie, laquelle en meurt, naturellement. Voilà comment naissent les légendes héroïques.

C'est comme Bérénice elle-même : hurlant, frénétique, d'une noire méchanceté, mais une œuvre de pure poésie, et littérairement parlant, d'une qualité vraiment extraordinaire. Le premier tiers, la vie au Canada, dans l'île, et dans l'étrange abbaye aux pierres sèches, tient du chef-d'œuvre.

Dominique Aury ajoute un dernier mot : « Devrait avoir le Goncourt. »

Cette phrase incita Claude Gallimard à programmer *L'avalée des avalés* pour la rentrée de septembre, celle des romans dont on espère qu'ils seront en piste pour les prix. Le manuscrit, accepté le 13 juin, est mis en vente le 16 septembre. C'est ainsi que le troisième roman, *L'avalée des avalés*, devint le premier.

Mais cette année-là, 1966, « vacherie de vacherie », comme le répète Bérénice dans *L'avalée des avalés*, c'est Edmonde Charles-Roux qui obtint le Goncourt pour son roman *Oublier Palerme*. Et vous savez que, depuis, elle est devenue la présidente de l'Académie Goncourt.

Quand même, ce roman d'un inconnu ne passa pas inaperçu. Dans *La Quinzaine littéraire*, Maurice Nadeau se réjouit : « Il entre en force dans la littérature française, négligeant ronds de jambes et présentations. Tant mieux, morbleu ! Nous avons besoin de gens comme lui » (Nadeau, 1966). Dans *Le Monde*, Alain Bosquet écrit : « Disons-le tout de suite : nous n'avons rien lu de plus poétique, de plus imprévu, de plus irritant et à la fois de plus original depuis de nombreuses années » (Bosquet, 1966 : 13).

Pour comprendre ce qui est arrivé ensuite, il aurait fallu remarquer, dans *L'avalée des avalés*, ces phrases que Réjean Ducharme prête à Bérénice, la jeune héroïne : « Je trouve mes seules vraies joies dans la solitude » ([1966] 1982 : 20). « 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.

Dans la campagne qui suivit, il entra pas mal de jalousie. De dépit aussi de voir qu'un auteur qui refusait toute publicité réussissait aussi bien. Jean Éthier-Blais s'en fit l'écho dans *Le Devoir*. Réjean Ducharme était peut-être une invention des éditeurs. On fit toutes sortes d'hypothèses. Pour s'amuser, Jean Basile, du *Devoir* également, affirma, au cours d'une réception, que Ducharme était le cardinal Léger, archevêque de Montréal, et que *L'avalée des avalés* était une œuvre de jeunesse du prélat. On le crut un instant.

Le journaliste français Jean Montalbetti soutint que Ducharme était Naïm Kattan et je me souviens que cela avait mis Claude Gallimard en fureur. À l'époque, Naïm Kattan n'avait encore rien publié. Son premier livre, *Le réel et le théâtral*, date de 1970. Une dizaine d'années plus tard, il deviendra un auteur Gallimard.

À Paris, le journal d'extrême droite *Minute* se joignit à cette cabale. On a attribué aussi *L'avalée des avalés* à Gérard Godin. Dans un délire inverse, un journal a soutenu que Réjean Ducharme était l'auteur de l'œuvre de Luce Guilbeault.

Au plus fort de la polémique sur l'existence ou la non-existence du nouvel auteur, Clément Rosset, qui vivait alors à Montréal et avait vu Ducharme à plusieurs reprises, envoya un témoignage aux journaux parisiens.

Et, pendant ce temps, une édition pirate de *L'avalée des avalés* se vendait au Québec.

Comme les rumeurs ont la peau dure, on s'est mis à raconter, des années plus tard, que le dernier en date des livres de Réjean Ducharme, *Gros mots*, aurait été écrit par les nègres de Gallimard. On prétendait le prouver en relevant dans ce roman des expressions trop françaises et pas assez québécoises. Je peux dire

que, depuis des dizaines d'années, je connais Gallimard dans les coins, de la cave à la soupente. Je ne vois pas où pourrait nicher cette équipe de nègres.

Dernier rebondissement, dans un article plein de fiel, en novembre 1968, le journaliste Normand Lassonde prétend, entre autres, que le ministre des Affaires culturelles du Québec, Jean-Noël Tremblay en personne, affirme que les livres de Réjean Ducharme ont été complètement refaits avant d'être publiés (Lassonde, 1968 : 5).

Refaits, sûrement pas. Comment peut-on imaginer qu'on puisse refaire des livres aussi singuliers, inimitables, par leurs thèmes et par leur écriture ? Qui plus est, tout ce beau monde a l'air d'ignorer que, depuis bien longtemps, dans l'édition, le rôle du lecteur a évolué. Autrefois, le lecteur était comparable au goûteur comme en avaient les rois. Devant un plat – en l'occurrence un manuscrit – s'il se léchait les babines, c'est que c'était bon. S'il se roulait par terre en convulsions, empoisonné, c'est que c'était mauvais. Un point c'est tout. Mais ensuite, le lecteur s'est rapproché de l'auteur. Il dialogue avec lui, lui signale ce qui, à son avis, va et ne va pas dans la construction ou l'écriture. Mais on ne peut pas dire qu'il refait les livres. L'auteur tient compte ou non des critiques. C'est lui qui a le dernier mot.

Puisqu'on parle des légendes, toujours malveillantes, qui sont nées en même temps qu'apparaissait notre nouvel auteur, j'ai envie de souligner une coïncidence. Parmi les lecteurs de ses premiers manuscrits, chez Gallimard, on trouve, je l'ai déjà cité, Raymond Queneau, satrape du collège de 'Pataphysique et à ce titre ami des mystifications, et aussi Dominique Aury, laquelle aimait la clandestinité au moins autant que Réjean Ducharme, puisqu'à l'époque, elle cachait qu'elle était l'auteure d'*Histoire d'O*. J'aime mieux ne pas penser que Raymond Queneau, Dominique Aury et les autres découvreurs de Réjean Ducharme, Jean Blanzat et Claude Roy ne sont plus parmi nous aujourd'hui.

Tout ce que nous savions de notre nouvel auteur, c'était qu'il était né en 1941, à Saint-Félix-de-Valois. De lui, on ne disposait que d'une seule photo. Pendant des années, il fallut se contenter

de cette photo unique. Alors, à l'occasion de la sortie de chaque nouveau livre, on la retouchait. On vieillissait Réjean. Grâce à quelques retouches, on ajoutait un petit coup de vieux. Au bout de 28 ans, à l'occasion de la publication de *Va savoir*, nous avons eu droit à une nouvelle photo.

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). Claude Roy était un excellent connaisseur de la littérature québécoise, à commencer par celui qu'il appelle « le grand ancêtre », Émile Nelligan. Claude Roy écrivait :

Je peux témoigner non seulement que Réjean Ducharme existe en chair et en os, mais en esprit, l'esprit en liberté qui souffle et rit où il veut. Ça ne fera jamais, évidemment, un écrivain, étiqueté, encarté, encadré. La seule « profession » que Réjean Ducharme envisage de pouvoir accepter, et qu'il a déjà exercée, c'est – me confiait-il – celle de livreur. « Au moins, on se promène », dit-il doucement. Il peut à la rigueur livrer pour gagner sa vie. Il se délivre dans l'écriture pour ne pas la perdre.

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. J'ai parlé un jour avec Robert Charlebois, pour qui, vous le savez, il a écrit des chansons. Il m'a dit qu'il ne voyait plus Réjean parce que celui-ci était dans une période où il ne voulait voir personne, même pas ses vieux amis, et que lui, Charlebois, respectait cette volonté.

Pour ma part, j'arrive à communiquer et à garder des contacts avec lui grâce à Claire Richard, à Rolf Puls, qui dirige le bureau de Gallimard à Montréal, et par des lettres. Mais, qu'on ait rencontré ou non l'homme qui a décidé de rayer tout le monde de sa vie, il suffit de le lire et l'on voit combien ses personnages ont besoin des autres, de leur tendresse. Rappelez-vous aussi. Une des chansons qu'il a écrites a pour refrain : « J'veux d'l'amour ».

Donc, pour le commun des mortels, on doit se contenter d'aimer Réjean à travers son œuvre : neuf romans, du théâtre, des scénarios et des dialogues de films, des chansons, des « poèmes posthumes » signés Jean E. Racine (on appréciera le pseudonyme), posthumes parce qu'antérieurs à ses romans (et qui ont fini par paraître en 1977 à Montréal). Il faut y ajouter l'activité de plasticien de Roch Plante.

Il a reçu au Canada de nombreux prix, dont le très important prix Gilles-Corbeil, dont il fut le premier lauréat, en 1990 et, en France, le Grand Prix national des lettres, en 1999. Ce Grand Prix national des lettres, décerné par le ministère français de la Culture, est un bon exemple pour montrer combien les relations avec un homme invisible ne cessent de poser des problèmes. Comme l'administration française tardait à lui envoyer le montant de son prix, Réjean Ducharme s'est mis à fantasmer. Il s'est dit que c'était nous autres, chez Gallimard, qui avions inventé qu'il avait ce prix pour lui faire plaisir, mais que ce n'était pas vrai.

Alors il a fallu que j'aille au ministère de la Culture pour essayer que les choses aillent un peu plus vite. Je leur ai dit : « Envoyez-lui son chèque ! » Ils m'ont répondu : « D'accord. Mais ce n'est pas tout. Le prix comporte aussi un objet d'art. — Un objet d'art ? — Oui, un vase de Sèvres ! — Un vase de Sèvres ? — Vous allez le prendre et vous le lui enverrez. » Et me voici encombré de ce vase énorme, et assez laid pour tout dire, que j'ai dû entreposer dans mon bureau en attendant que quelqu'un veuille bien se charger de l'emporter à Montréal !

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. Un univers de poubelles. Reste, comme toujours chez lui, la nostalgie de l'enfance. Je pense à cette déclaration de Charles Baudelaire : « Le génie, c'est l'enfance retrouvée à volonté » (Baudelaire, [1859/1863] 1975 : 690).

Dans *Le Figaro littéraire*, après s'être réjoui avec ironie : « Donc, la chose est définitivement sûre – supposé qu'elle fut jamais douteuse ! M. Réjean Ducharme existe », Luc Estang cite très judicieusement deux aphorismes qu'il trouve dans *Le nez qui voque* : « Quand on est sorti de l'enfance, il n'y a pas moyen d'aller quelque part sans s'écœurer » et : « Devenir adulte, c'est entrer et être de plus en plus dans le royaume du mal » (Estang, 1967).

Le nez qui voque mettait en scène des adolescents. *L'océantume*, deux petites filles de huit et dix ans. Le critique des *Lettres françaises*, Jean Gaugeard, remarqua à ce propos : « *L'océantume* nous invite à revenir en arrière encore, ce qui, pour un romancier de l'esprit d'enfance, est sans doute une façon d'aller de l'avant » (Gaugeard, 1967). Dans *La Nouvelle Revue française*, Jacques-Pierre Amette n'hésitait pas : « Après cette lecture, bien des romans sont insupportables. [...] Des romans ennuyeux comme des adultes » (Amette, 1968 : 828).

En janvier 1969, Jean-Marie Le Clézio a consacré une page entière, dans *Le Monde*, à commenter ces trois premiers romans. Ce texte de Le Clézio est d'une rare violence. Il oppose le même refus que Ducharme au monde tel qu'il est. Et Le Clézio prend peur. N'est-ce pas capituler, rentrer dans le rang, que d'accepter d'être publié ? Je le cite :

L'avalée des avalés, *Le nez qui voque*, *L'océantume* ne sont pas des livres d'enfants. Ce sont les confessions de celui qui a

connu le monde des autres hommes, qui a été gravement blessé par lui. Pour haïr quelque chose, il faut l'avoir rencontré. Réjean Ducharme a rencontré la société. Il l'a même partiellement acceptée, puisqu'il a emmagasiné suffisamment de mots et de culture pour pouvoir écrire des romans selon les critères du xx^e siècle. Il a été suffisamment loin dans la voie de la compromission puisqu'il a accepté que ses mots fussent tirés à plusieurs milliers d'exemplaires, sur les imprimeries Dupont ou Floch à Mayenne, dont quelques-uns sur vélin pur fil Lafuma-Navarre. C'est lui, et pas un autre. C'est son nom. Maintenant, si loin qu'il soit, quelle que soit l'habileté de sa cachette, on risque de l'avoir. Il court le danger de se prendre au sérieux, d'être pris au sérieux. Il y a des gens qui écrivent des articles, qui analysent, qui divisent, qui attendent quelque chose. Il ne sera jamais plus le même (1969 : VIII).

Voilà ce qu'écrivait Le Clézio. Comme l'a dit Romain Gary, dans *La nuit sera calme* : « Un écrivain digne de ce nom ne devrait jamais publier » (1974).

Le quatrième ouvrage de Réjean Ducharme, *La fille de Christophe Colomb*, parut en septembre 1969. Mais le manuscrit était parvenu chez Gallimard en juin 1966, c'est-à-dire seulement un mois après celui de *L'avalée des avalés*. Cette pauvre *Fille de Christophe Colomb* a dû attendre son tour, attendre que paraissent les trois premiers romans.

La fille de Christophe Colomb apporte une surprise. C'est encore un roman, mais un roman en vers ! Cela déconcerta un peu le comité de lecture, ce qui explique que cinq lecteurs se succèdent : Frantz-André Burguet, Claude Roy, Raymond Queneau, Dominique Aury et Jean Blanzat. Les uns marchent, les autres ne marchent pas. « Il ne faut pas faire de l'auteur un enfant gâté », s'inquiète Frantz-André Burguet.

Dominique Aury nous prévient :

C'est complètement farfelu, à la va comme je te pousse, vociférant, stupide, tendre et drôle. Plaisanterie d'une insolence incroyable, si l'on veut, une manière de pied de nez qui devrait enchanter les tenants du surréalisme. Mais sûrement à publier. Ce sera accueilli par des hurlements.

Et enfin l'opinion de Raymond Queneau :

L'auteur pratique avec bonheur le coq-à-l'âne, la rime tirée par les cheveux et les tours de passe-passe. C'est parfaitement farfelu, cocasse et désinvolte, mais ce n'est pas sans profondeur. Cela peut exaspérer. Personnellement, j'aime beaucoup ça.

Une adaptation théâtrale de *La fille de Christophe Colomb*, par Martin Faucher, a été donnée à Paris en 1995, au Centre Wallonie-Bruxelles.

Claude Roy compare les enfants que l'on trouve dans ces quatre premiers romans à l'Alice de Lewis Carroll, au Victor de Roger Vitrac, à la Zazie de Raymond Queneau et à l'adolescent de *L'arrache-cœur*, de Boris Vian.

Mais on va arriver à une nouvelle phase de l'œuvre.

Il ne s'agit plus d'enfance. Ducharme met en scène des marginaux : alcooliques, drogués, putains... Et ces marginaux, ces épaves nous parlent comme si c'étaient eux qui détenaient le secret de la vraie vie.

L'hiver de force, publié en 1973, est une histoire typiquement soixante-huitarde ou post-soixante-huitarde, si l'on préfère. Il paraît qu'il y a eu des modèles. On y a reconnu en particulier Pauline Julien. Elle aurait inspiré Catherine, alias Petit-Pois, alias la Toune. À l'époque, j'ai rencontré Pauline Julien chez Claude Roy, rue Dauphine, à Paris. À défaut de l'auteur, un de ses personnages... Claude Roy justement, qui fut le seul lecteur avec Raymond Queneau, s'est emballé pour ce cinquième livre. Je le cite :

Ce n'est pas un roman, c'est un « livre », comme Miller ou Kerouac, ou ici Rezvani, en écrivent, un livre un peu fou et échevelé, cette meule de foin des petites choses de la vie, le travail de correcteurs d'épreuves, la lecture par ordre alphabétique de l'*Encyclopédie Alpha*, les films à la télé, les chansons de Charlebois, les maîtresses des bars, les jours et les nuits. Et au milieu de la grosse meule de foin, hirsute, grelottant malgré tout comme « un singe en hiver » québécois,

même s'il s'appelle ici André, il y a Réjean D., le plus merveilleux des schizos, le rêveur de sa vie en perte de vitesse, et, fouetté comme une toupie, un personnage singulier et si attachant que, même quand il nous entraîne dans une dérive si exotique pour nous, qu'elle s'embrume de nos ignorances du Québec, on est séduit, hypnotisé, enchanté.

Récemment, vous en avez peut-être entendu parler, des écrivains ont publié un manifeste en faveur d'une langue française qui serait « libérée de son pacte exclusif avec la nation », autrement dit pour une « littérature-monde » en français. Et, dans ce manifeste (Collectif, 2007), on peut lire le passage que voici :

Comment a-t-on pu ne pas reconnaître en Réjean Ducharme un des plus grands auteurs contemporains, dont *L'hiver de force*, porté par un extraordinaire souffle poétique, enfonçait tout ce qui a pu s'écrire depuis sur la société de consommation et les niaiseries libertaires ?

L'hiver de force a été adapté au théâtre par Lorraine Pintal qui l'a mis en scène, et représenté à l'Odéon, à Paris, en février 2001. Cette réalisation du Théâtre du Nouveau Monde fut un succès. Les comédiens faisaient un gros effort d'articulation pour que les particularités du dialogue soient accessibles aux oreilles françaises. Lorraine Pintal déclarait :

Le parcours de Réjean Ducharme dans la galaxie de la dramaturgie est celui d'un météorite. Sa traînée lumineuse fragmente la profondeur des nuits fauves de Montréal et le choc qu'il provoque cause tremblements de sens et raz-de-marée de mots. Ces derniers traduisent une émotion si fulgurante que la grammaire, telle que nous l'avons apprise à la petite école, échoue à en contenir l'explosion. On avale l'œuvre de Ducharme par le ventre, comme Bérénice Einberg, le petit être farouche et sauvage de *L'avalée des avalés*, se sent avalée par le dedans lorsqu'elle évoque le visage trop beau de sa mère (2001 : 4).

Au début de 1974, Réjean Ducharme fait apporter par Pauline Julien un nouveau roman à Claude Gallimard, le sixième. Il déclarait que, lorsqu'il avait commencé à l'écrire, ce livre était dans son esprit une longue lettre à Le Clézio, et qu'il souhaitait qu'on le lui fasse lire. Telle est la genèse des *Enfantômes*, qui avait d'ailleurs encore un titre provisoire : *Le cœur qui n'y était plus*. Pour obéir au souhait de Ducharme, Claude Gallimard envoya donc le manuscrit à Le Clézio qui se trouvait au Mexique. Le Clézio le lut en voyageant dans les villages du Yucatan. Il envoya un très long rapport. « C'était, dit Le Clézio, comme si je retrouvais une communication avec quelqu'un. C'est étrange parce que le livre de Ducharme, comme ses autres livres, mais davantage, semble fait pour éviter la communication. »

Le Clézio écrit aussi :

Bien sûr, il y a des outrances, des outrages, le côté insulté de Ducharme, ce qu'il aime et ce qu'il n'aime pas, et c'est mieux ainsi, puisque ce n'est pas un homme de lettres. Mais ce n'est pas de la provocation inutile, c'est un débat dans le langage et un débat dans la vie, et c'est certainement beaucoup plus douloureux pour lui que pour nous. Mais il y a mille fois plus de vie dans ce qu'il écrit que dans tous les auteurs de *Tel Quel* réunis, et plus d'invention, de fraîcheur.

Outre Le Clézio, les lecteurs des *Enfantômes* furent, une fois de plus, Claude Roy, Raymond Queneau, et Jean Blanzat. Moins enthousiaste que d'habitude, Claude Roy termine ainsi son rapport :

Ce qu'on peut dire pour conclure, c'est ce que James Agee disait des Frères Marx : « Un mauvais Frères Marx, c'est mieux que n'importe quel film de Hollywood. » Un mauvais Ducharme, c'est évidemment mieux que n'importe quel baïste selleure. (épeler)

Après *Les enfantômes*, il y a quatorze ans de silence, si l'on excepte deux pièces de théâtre.

La première, en 1976, a un titre fait de calembours : *Ines Pérée et Inat Tendu*, et raconte la vertigineuse chute sur terre de deux adolescents qui bouleversent la vie des habitants d'une île perdue, devenue leur asile et leur tombeau.

La seconde, en 1982, *HA ha !...* Je l'ai lue, avec Claude Roy et Florence Delay. C'est un huis clos assez abominable et qui met en scène deux hommes et deux femmes qui s'affrontent, se piègent, se jouent à eux-mêmes un spectacle truculent et désespéré, le procès même de toute existence.

Au bout de ces quatorze ans, si donc on excepte le théâtre, Réjean, que l'on croyait perdu pour la littérature, s'est remis à écrire. En janvier 1990, surprise ! Jean-Marie Le Clézio, qui revenait du continent américain, nous dit que Réjean lui a fait lire, à titre personnel, un nouveau roman qui a pour titre : *Dé-vadé*. Il en parle avec chaleur. Aussitôt, Antoine Gallimard écrit à Ducharme qu'il serait heureux de publier ce livre qu'il attend depuis longtemps. *Dé-vadé*, c'est le duo pathétique formé par Bottom (en anglais : le fond, mais aussi le fondement, les fesses), un jeune paumé, qui sort de prison et a une gueule d'évadé, d'où le titre, et sa patronne, paralysée, condamnée au fauteuil roulant. En lisant le manuscrit, puisque cela me revenait désormais, j'ai trouvé que, dans l'histoire de Bottom dont la vie, de son propre aveu, ressemble à une poubelle remplie d'ordures, on s'attendrit au moment où l'on s'y attend le moins : sur la mort d'un mélèze, par exemple. On est du côté de Samuel Beckett. La plus grande joie de ces malheureux est de mettre en mots leur misère. Et il me semble que ce n'est pas un hasard si une traductrice en anglais de Réjean Ducharme est Barbara Bray, qui était une proche de Beckett. (Je ne voudrais pas me vanter, mais Barbara Bray a traduit aussi une nouvelle de moi, pour la BBC.)

À propos du ralentissement de la production de l'écrivain, des années où il fait attendre une nouvelle œuvre, le critique et écrivain Pierre Lepape a une opinion :

Des écarts grandissants qui témoignent non d'une impuissance à écrire mais, au contraire, d'un acharnement à trouver

la forme juste qui permette d'aller encore plus loin, plus avant, plus profond, dans l'expression de ce qui semble appartenir à l'indicible : le mal de vivre, ou plus exactement l'horreur d'exister (1990 : 27).

Il fallut quand même attendre quatre ans, janvier 1994, pour que je reçoive le manuscrit suivant, *Va savoir*. Dans ce nouveau roman, la clownerie des personnages souligne leur désespoir au lieu de le cacher. *Va savoir* contient quelques formules percutantes : « Le monde est petit. Et il est méchant. Comme tout ce qui est petit » (Ducharme, 1994 : 14). Quant à l'avenir : « [L]a vie, il n'y a pas d'avenir là-dedans, il faut investir ailleurs » (1994 : 9).

Va savoir parut fin août, c'est-à-dire au moment où sort, en France, le flot des romans qui briguent les prix littéraires. Il n'en fallut pas plus pour que des journaux de Montréal le voient déjà couronné. C'était sans compter avec ce que l'on peut appeler le « syndrome Émile Ajar ». Les jurys avaient peur de se faire piéger une seconde fois, en couronnant un auteur invisible et à propos duquel les légendes avaient la vie dure. Je me souviens qu'un journaliste québécois est venu chez Gallimard mener une véritable investigation. Est-ce que Ducharme aurait le Renaudot ? Tout ce qu'on pouvait lui répondre, c'est : « Va savoir ». D'ailleurs, cette année-là, il n'a pas eu de prix.

À propos des prix et de la situation particulière de Réjean Ducharme, je me suis toujours fait du souci. Quelqu'un coupé du monde, et en particulier du petit monde littéraire parisien, quelle idée peut-il se faire de la façon dont fonctionne le système des prix et des chances qu'il a ou qu'il n'a pas d'en recevoir un ? Quelles illusions, et quelles déceptions ! Il n'est pas bon, dans ces moments-là, d'être trop seul.

La sortie de *Va savoir* s'accompagne, comme je l'ai dit, d'un petit événement. Une nouvelle photo ! En couleurs. Vieille d'il y a une dizaine d'années, il est vrai. Réjean est photographié par sa femme Claire, à Prévost, dans les Laurentides, un endroit où ils avaient habité dans les années 1970. L'écrivain porte un blouson

de ski, un pantalon en velours côtelé. Il a les pieds dans la neige. À côté de lui, sa chienne Blaze tourne la tête, regarde ailleurs. On se dit que peut-être le maître aurait bien voulu en faire autant. Il paraît que cette coquine de chienne tourne la tête parce qu'elle a senti le chien du voisin, qui s'appelle Mitsi. Deux photos autorisées en vingt-huit ans de carrière, c'est tout ce que la presse aura eu à se mettre sous la dent. Au début, en 1966, Réjean avait déclaré à Gérald Godin : « Mon œuvre est publique, mais pas moi. Je ne veux pas qu'on connaisse mon visage » (1966 : 57).

De nouveau, plusieurs années passent : cinq ans. En 1998, je lis le manuscrit de *Gros mots*, qui paraîtra en octobre 1999. C'est un roman ambitieux, avec une construction en miroir. L'auteur nous promène entre deux groupes de personnages presque identiques, façon de dédoubler, de répéter la danse de mort.

En apparence, ce qui pèse sur les personnages de Ducharme, c'est le monde extérieur, ses lois, les écrasantes difficultés matérielles. En fait, ce n'est pas cela. Ce qui les écrase, c'est la culpabilité, l'impossibilité d'échapper au mal, celui que l'on subit et encore plus celui que l'on fait, même sans le vouloir, même quand on cherche l'amour.

À Paris, du haut de mon pigeonnier, dans les étages de la rue Sébastien Bottin, je me transforme en guetteur, comme dans le vieux conte *Barbe Bleue*. J'attends un nouveau roman de Réjean, et je me demande : « Ne vois-tu rien venir ? » Ce qui me rend optimiste, c'est la dernière phrase de *Dévadé* : « Tout est bien qui ne finit pas, va » (Ducharme, 1990 : 257).

BIBLIOGRAPHIE

- AMETTE, Jacques-Pierre (1968), « Réjean Ducharme : *L'océantume* », *NRF*, n° 12 (décembre), p. 828.
- BAUDELAIRE, Charles ([1859/1863] 1975), « Le peintre de la vie moderne », dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- BOSQUET, Alain (1966), « *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme », *Le Monde*, 1^{er} octobre.
- COLLECTIF (2007), « Pour une littérature-monde en français », manifeste signé par 44 écrivains de divers pays, *Le Monde*, 16 mars.
- DUCHARME, Réjean ([1966] 1982), *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- DUCHARME, Réjean (1990), *Dévadé*, Paris, Gallimard/Lacombe.
- DUCHARME, Réjean (1994), *Va savoir*, Paris, Gallimard.
- ESTANG, Luc (1967), *Le Figaro littéraire*, 12-18 juin.
- GARY, Romain (1974), *La nuit sera calme*, Paris, Gallimard. (Coll. « nrf ».)
- GAUGEARD, Jean (1967), « Âpre Canada », *Les Lettres françaises*, 11 juillet.
- GODIN, Gérald (1966), Entrevue avec Réjean Ducharme, *Maclean*, septembre.
- LASSONDE, Normand (1968), « Le ministre Tremblay l'affirme : les œuvres de Réjean Ducharme ont été "complètement refaites" », *La Patrie*, 17 novembre.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (1969), « La tactique de la guerre apache appliquée à la littérature », *Le Monde*, supplément au n° 7458 (4 janvier), VIII.
- LEPAPE, Pierre (1990), « Les mots et la boue », *Le Monde*, 9 novembre, p. 25 et 27.

PRÉSENCES DE DUCHARME

NADEAU, Maurice (1966), « Zazie, du Québec », *La Quinzaine littéraire*, 1^{er} au 15 octobre.

PINTAL, Lorraine (2001), « Mot de Lorraine Pintal », Programme du TNM accompagnant la production de *L'hiver de force*, du 13 novembre au 13 décembre, p. 4.

LE FONDS RÉJEAN DUCHARME

Monique Ostiguy

Bibliothèque et Archives Canada

En 1986 Réjean Ducharme confiait un ensemble de manuscrits à la Bibliothèque nationale du Canada¹. En dépit de leur faible volume – l'étendue linéaire de ces documents n'est que de 64 cm –, ces manuscrits constituent l'un des fonds d'archives les plus importants de notre patrimoine littéraire.

Le fonds Réjean Ducharme renferme avant tout des manuscrits de romans, de pièces de théâtre et de scénarios de films écrits entre 1966 et 1982. Ces manuscrits sont de trois ordres, que nous désignerons en employant les termes suivants : d'abord, le document olographe (écrit de la main de Ducharme) ; ensuite, le dactylogramme annoté (version tapée à la machine à écrire, avec ajouts manuscrits) ; et enfin les épreuves annotées (revues et corrigées par Ducharme). Le fonds contient aussi un certain nombre de documents iconographiques dont plusieurs croquis et collages intégrés aux textes.

Au moment de leur acquisition, plusieurs documents cédés par Ducharme étaient en assez piteux état. La richesse de l'œuvre ducharmienne et son influence sur la production littéraire québécoise exigeaient un traitement d'exception pour ces manuscrits,

1. Depuis leur fusion en 2004 la Bibliothèque nationale du Canada et les Archives nationales du Canada forment une seule institution : Bibliothèque et Archives Canada.

c'est pourquoi certains d'entre eux ont fait l'objet de travaux de désacidification, de stabilisation ou de restauration, avant d'être rangés dans des contenants protecteurs de qualité archivistique. Les restaurateurs ont même fabriqué des boîtes sur mesure pour les manuscrits des romans. Certains feuillets ont été humidifiés pour les aplanir ou pour en retirer les papiers adhésifs, d'autres qui tombaient en lambeaux ont été renforcés de pâte à papier fabriquée selon une ancienne technique japonaise.

Depuis février 2006, le fonds Réjean Ducharme est conservé dans les chambres fortes du Centre de préservation de Bibliothèque et Archives Canada, un édifice situé à Gatineau et doté d'installations d'entreposage et de laboratoires à la fine pointe de la technologie. Toutefois, ces conditions de conservation idéales ne garantissent pas la pérennité des documents. Le soin méticuleux apporté à leur manipulation est aussi une condition essentielle de leur conservation à long terme. Porter des gants de coton blancs pour protéger les documents des huiles et des sels de la peau ; utiliser un crayon à mine ou un ordinateur pour prendre des notes plutôt qu'un stylo ; respecter l'ordre des documents dans les boîtes ou dans la chemise qui leur est réservée, sont autant de procédures qu'il importe de respecter.

Si je me permets de rappeler ici l'importance de manipuler les documents d'archives avec précaution, c'est en raison du désordre qui, en quelques années seulement, s'était installé dans le fonds Ducharme. Malgré le classement et la description du fonds effectués par Luc Ainsley en 1988, les chercheurs avaient de la difficulté à repérer certains documents. Aussi, en 2001, une chercheuse attirait notre attention sur le désordre des manuscrits des pièces de théâtre et des scénarios de films. J'ai alors procédé à une vérification minutieuse du contenu des dossiers, rectifié leur rangement et rédigé de nouvelles notices descriptives, conformément aux *Règles pour la description des documents d'archives*, les RDDA, en vigueur depuis 1990. Ces règles élaborées sous la direction du Bureau canadien des archivistes, une instance regroupant l'Association des archivistes du Québec et l'Association of Canadian Archivists, visent à normaliser les pratiques

descriptives des différents dépôts d'archives du pays. Elles facilitent le contrôle physique et intellectuel des documents et permettent aux utilisateurs de cibler plus précisément ce qu'ils cherchent. Enfin, j'ai indiqué clairement quels étaient les manuscrits et les documents iconographiques faisant l'objet de restrictions à la consultation, et précisé les termes de ces restrictions dans la nouvelle version de l'instrument de recherche et dans les bases de données qui supportent le système de circulation des boîtes d'archives. En accord avec les termes du contrat d'achat des manuscrits, ces restrictions stipulent que l'autorisation écrite de Réjean Ducharme ou de ses ayants droit est requise pour la consultation des écrits et des dessins inédits, de même que pour celle des scénarios de films non réalisés.

Contrairement aux archives de la plupart des écrivains, et de façon cohérente avec son refus de montrer son image privée, les archives de Réjean Ducharme ne contiennent aucune correspondance personnelle, aucun matériau biographique. Elles constituent cependant une mine d'or pour plusieurs champs d'études littéraires, en particulier pour la critique génétique, puisque chaque pièce du fonds témoigne des processus qui mènent à l'émergence de l'œuvre ducharmienne. Plus encore, certaines pages manuscrites pourraient servir à illustrer presque tous les termes d'un glossaire de critique génétique. Parmi toutes les archives littéraires de langue française conservées à Bibliothèque et Archives Canada, le fonds Réjean Ducharme est celui dont les manuscrits sont le plus travaillés. Chaque état d'écriture des romans constitue une véritable réécriture de l'œuvre tant les feuillets sont chargés de ratures, d'ajouts, de substitutions, de corrections, de transformations.

Pour l'archiviste que je suis, l'ensemble des manuscrits de *L'hiver de force* est l'un des trésors de la collection d'archives littéraires de Bibliothèque et Archives Canada. C'est le seul roman de Ducharme dont nous ayons le manuscrit olographe, le dactylogramme et les épreuves annotés. Les trois états d'écriture d'un passage de ce roman, présentés ici, et qui allaient devenir la page 102 de l'édition originale du roman parue chez Gallimard

en 1973, en offrent un exemple. Il s'agit d'une scène de lendemain de veille. Nicole et André ne sont pas bien du tout. Nicole offre à André de lui donner de la teinture de belladone mais avant, elle doit finir le jeu auquel elle est profondément occupée. En effet, « Nicole est ailleurs », elle joue avec les pelures de son orange et s'adresse à André « comme quand on est sûr que l'autre ne verra pas plus loin que la surface de ce qu'on dit ». On pourrait voir dans ce passage un clin d'œil de Ducharme à Hector de Saint-Denys Garneau car la scène n'est pas sans rappeler « Le jeu », poème de *Regards et jeux dans l'espace* dans lequel un enfant est profondément occupé à bâtir un village (Garneau, 1937 : 11). On peut également y relever une allusion au vers du poème liminaire du recueil « Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches » (1937 : 9) que Ducharme transforme ici en « traverser la rivière en sautant de caillou en caillou »... mais c'est une autre histoire.

Revenons donc à la présentation du fonds d'archives et des documents qui le constituent. La première série du fonds, la série *Romans*, comprend 39 cm de documents textuels, 30 dessins aux crayons de couleur et une photographie aérienne de Port-Louis, capitale de l'île Maurice. J'aimerais faire ressortir le potentiel de recherche des manuscrits de cette série en présentant une particularité intéressante des manuscrits de chacun des romans. Soulignons d'abord que le manuscrit dactylographié de *L'avalée des avalés* (une copie carbone) comprend les chapitres 1 à 33 du roman avec 10 croquis à l'encre noire intégrés au texte ; il offre la particularité d'être le seul document que contient le fonds relativement à l'écriture du premier roman publié par Gallimard en 1966. À propos du *Nez qui voque*, publié l'année suivante, il est permis de penser que le passage du manuscrit olographe au texte imprimé a été beaucoup moins difficile pour ce roman que pour les romans suivants. Le manuscrit comporte relativement peu de ratures et de transformations bien que certaines d'entre elles soient de taille. C'est le cas des corrections apportées aux accords de genre pour le personnage de Mille Mille qui, dans un premier temps, était une fille. Un dessin intitulé *Mille*

1/2 cup,

- A l'heure, j'avais fini ce que je venais de faire de la bonne viande de bled d'ore.

~~Elbow Valley~~ ^{the} ~~valley~~ ^{prairie} ~~is~~ ^{has} ~~been~~ ^{been} ~~called~~ ^{described} ~~as~~ ^{as} ~~a~~ ^a ~~very~~ ^{very} ~~large~~ ^{large}

~~and fertile~~ ^{and fertile} ~~valley~~ ^{valley} ~~of~~ ^{of} ~~the~~ ^{the} ~~country~~ ^{country} ~~near~~ ^{near} ~~the~~ ^{the} ~~mouth~~ ^{mouth} ~~of~~ ^{of} ~~the~~ ^{the} ~~river~~ ^{river} ~~and~~ ^{and} ~~is~~ ^{is} ~~one~~ ^{one} ~~of~~ ^{one} ~~the~~ ^{the} ~~most~~ ^{most} ~~fertile~~ ^{fertile} ~~in~~ ⁱⁿ ~~the~~ ^{the} ~~state~~ ^{state} ~~and~~ ^{and} ~~is~~ ^{is} ~~one~~ ^{one} ~~of~~ ^{one} ~~the~~ ^{the} ~~best~~ ^{best} ~~valleys~~ ^{valleys} ~~in~~ ⁱⁿ ~~the~~ ^{the} ~~west.~~ ^{west.}

next reply: "He's not formidable, is he?"

~~Blanc~~ est nageur le delta est, opposé le nord
arcade de grandeurs, ~~par~~ ^{plusieurs} cet ~~est~~ long entre,
claire, formidable, ~~illeg~~, ^{illeg}, ~~dup~~, ^{la} ~~cloture~~ ^{par}

Il est à regretter que l'œuvre de Corneille, du

pour le cas, de faire à l'heure de l'arrivée
un café, de faire un arc, de faire
d'ailleurs et de traverser encore, ~~et~~
elle se retourne pour voir si elle n'a pas
rien.

[illegible]

C'est pour cette dernière page que j'ai
comme d'habitude une grande peur des chiffres.
(etc) formidable. Je n'ai pas de notes.

Gmris d'un l'endossement retour des C.P.C.N.
T.E.R.C.O.M.V.A.C.I.O.N.S et de se en train
de faire la langue sur ~~la~~ ~~Margé~~

recollés du Subat, par le Scilly;
- the ~~Scilly~~, ~~so far as~~ ~~and~~ ~~an~~ ~~into~~,
C'est surdiable.

- ~~Highway~~ ^{Highway} ~~way~~ Church, Le Centre, & Le Marais,
& ~~both~~ ^{both} ~~the~~ ^{the} ~~best~~ ^{best} ~~formidable~~ ^{formidable}.

96

Milles représentant une fillette vêtue d'une jupe est d'ailleurs conservé avec le manuscrit. Quant aux épreuves de *L'océantume*, elles comportent de nombreuses réécritures de la main de Réjean Ducharme dont le mot « FIN » inscrit en page 192 d'un texte qui initialement en comptait 341. Ainsi, il semblerait qu'à la dernière minute avant la publication Ducharme ait décidé de retrancher les 149 dernières pages de son roman, soit près de la moitié du texte des épreuves initiales ! Les méandres de l'écriture sont également manifestes dans les épreuves de *La fille de Christophe Colomb*, auxquelles Ducharme attache plusieurs feuillets dactylographiés comportant de toutes nouvelles versions du texte. Enfin, il peut être intéressant de noter que le roman *Les enfantômes*, initialement intitulé *Dans le noir je me souviens*, change trois fois de titre : il devient *Le cœur qui n'y était pas*, puis *Le cœur qui n'y était plus* et enfin *Les enfantômes*. Le dernier dossier de la série *Romans* porte le titre *Roucoulman* et date probablement des années 1970. Il comprend le texte annoté et corrigé des chapitres I à IV d'un roman inédit, suivi d'une seconde version des chapitres [III ?] et IV de ce même roman.

La deuxième série du fonds, la série *Pièces de théâtre*, rassemble 13 cm de documents textuels, des dessins et des collages. On y trouve les manuscrits de quatre pièces écrites entre 1967 et 1978, soit : *Le Cid maghané* ; *Le marquis qui perdit* ; *Ines Pérée et Inat Tendu* (cinq états d'écriture et deux dessins) ; et *HA ha !...* (trois états d'écriture dont un comportant une note à l'intention de Jean-Louis Roux, et un autre illustré de deux collages).

La série *Scénarios de films* comprend 12 cm de documents textuels et plusieurs collages. Il s'agit des scénarios de cinq films écrits probablement entre 1978 et 1982. En premier lieu viennent deux versions du scénario du film *Les bons débarras*, d'abord intitulé *Tu brûles*, de même qu'une ébauche et deux versions du scénario du film *Les beaux souvenirs*, films réalisés par Francis Mankiewicz. Suivent trois scénarios inédits : d'abord celui de *Comme tu dis*, écrit en 1979 pour Jean-Claude Labrecque et accompagné d'une lettre de celui-ci ; ensuite, le dactylogramme annoté d'un scénario intitulé *Les meilleurs amis du monde* ou *Le*

temps de midi, qui comprend plusieurs collages de coupures de presse et d'illustrations prises dans divers périodiques ; et en dernier lieu, un document olographe et deux dactylogrammes annotés du scénario du film *Le bonheur des autres*, d'abord intitulé *Les mauvais services*, dactylogrammes également parsemés de petits collages.

Tous ces documents d'archives ont un fort potentiel de recherche et sont régulièrement consultés tant par les chercheurs du Québec que de l'étranger. Depuis vingt ans, près d'une centaine de personnes les ont étudiés soit pour la préparation de cours, la rédaction d'essais, de mémoires de maîtrise, de thèses de doctorat, soit pour d'autres travaux universitaires. Certains chercheurs ont obtenu l'autorisation de reproduire des dessins ou des manuscrits du fonds pour illustrer leurs travaux. Le fonds Réjean Ducharme est aussi consulté par des cinéphiles, des cinéastes, des graphologues, des journalistes, des étudiants et des professeurs de théâtre, des collectionneurs de manuscrits, ou tout simplement par des admirateurs de l'œuvre ducharmienne. Je me souviens en particulier d'une lectrice fervente, qui, il y a quatre ou cinq ans, était venue lire le cahier manuscrit du *Nez qui voque*, de l'ouverture à la fermeture de la salle de consultation de la Bibliothèque, imitant en cela les personnages de Mille Milles et de Chateaugué.

Bibliothèque et Archives Canada recèle d'autres sources d'information sur l'œuvre de Ducharme. La collection Gilles Lamontagne (LMS-0265 1995-09) contient deux épreuves de galée du texte *Dobbie Avenue*, « tnr », publié en 1978 aux éditions du Noroît dans l'anthologie *Morceaux du Grand Montréal*. De plus, un important corpus vient de nous être confié. Il s'agit d'un généreux don d'archives de Marie-Claire Blais, acquis en juillet 2006, et dans lequel on retrouve plusieurs pièces de correspondance de Ducharme datant des années 1966 à 1973. Cet ensemble constitué de 132 pages de documents textuels, 11 documents iconographiques, un album de dessins, un album de collages, et un album de photographies prises par Ducharme, sera ouvert à la consultation en 2026.

PRÉSENCES DE DUCHARME

Il reste maintenant à acquérir et à traiter les manuscrits des plus récents romans de Ducharme afin de les rendre accessibles à la recherche. D'ici là, les archives de Ducharme conservées à Bibliothèque et Archives Canada nous permettent d'entrer dans l'intimité de l'œuvre. Ce sont autant de traces des présences de Ducharme qui nous éclairent sur l'histoire de son œuvre, des traces qu'il nous appartient de mettre en valeur.

LE FONDS RÉJEAN DUCHARME

BIBLIOGRAPHIE

AINSLEY, Luc ([1988] 2001), *Instrument de recherche du Fonds Réjean Ducharme* (revu et corrigé par Monique Ostiguy), Bibliothèque et Archives Canada.

GARNEAU, Hector de Saint-Denys (1937), *Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, [s. é.].

LISTES DES PHOTOS

Photo 1, p. 37 : Réjean Ducharme, page d'un cahier manuscrit de *L'hiver de force*, sans date, sans pagination (fonds Réjean Ducharme, numéro de référence archivistique : R11725-0-8-F, anciennement LMS-130 1986-05, Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada).

Photo 2, p. 38 : Réjean Ducharme, dactylogramme annoté de *L'hiver de force*, p. 69, sans date (fonds Réjean Ducharme, numéro de référence archivistique : R11725-0-8-F, Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada).

Photo 3, p. 39 : Réjean Ducharme, épreuves annotées de *L'hiver de force*, sans date, p. 96 (fonds Réjean Ducharme, numéro de référence archivistique : R11725-0-8-F, Ottawa, Bibliothèque et Archives Canada).

ANNEXE :
TABLEAU ILLUSTRANT LE CONTENU DU FONDS RÉJEAN DUCHARME

ROMANS	DOCUMENTS OLOGRAPHERS	DACTYLOGRAMMES ANNOTÉS	ÉPREUVES ANNOTÉES	DOCUMENTS ICONOGRAPHIQUES
<i>L'avalée des avalés</i>		82 p. (copie carbone)		10 croquis (intégrés au texte)
<i>Le nez qui voque</i>	1 cahier de 267 p. 10 feuillets 8 feuillets			1 dessin
<i>L'océantume</i>			192 p. 149 p. (inédites)	30 dessins en couleurs (21 × 27 cm)
<i>La fille de Christophe Colomb</i>		1 p.	256 p.	
<i>L'hiver de force</i>	4 cahiers 1 feuillet	204 p.	280 p.	Croquis (intégrés au texte)
<i>Les enfantômes</i>	2 p. (notes)	142 p. 200 p.	287 p.	20 collages (photocopies)
<i>Roucouلمان</i> (inédit)	3 feuillets (notes)	97 p. 28 p.		10 collages (intégrés au texte) 1 photo/3 collages

PIÈCES DE THÉÂTRE	DOCUMENTS OLOGRAPHES	DACTYLOGRAMMES ANNOTÉS	DOCUMENTS ICONOGRAPHIQUES
<i>Le Cid maghané</i>		63 p. (photocopie)	
<i>Le marquis qui perdit</i>		96 p. (photocopie)	
<i>Ines Pérée et Inat Tendu</i>		119 p.	
		119 p. (copie carbone)	
		74 p. (copie carbone)	
		52 p.	2 dessins
		80 p.	
<i>HA ha !...</i>		50 p.	
	1 p. (note)	146 p. (photocopie) 102 p.	2 collages
SCÉNARIO DE FILMS	DOCUMENTS OLOGRAPHES	DACTYLOGRAMMES ANNOTÉS	DOCUMENTS ICONOGRAPHIQUES
<i>Les bons débarras</i>		72 p. 64 p.	
<i>Les beaux souvenirs</i>	12 feuillets (ébauche)		
	1 p. (notes)	52 p. 55 p.	1 collage
<i>Comme tu dis</i> (inédit)	1 p. (note)	48 p.	
<i>Les meilleurs amis</i> ou <i>Le temps de midi</i> (inédit)			
		58 feuillets	10 collages (intégrés au texte)
<i>Le bonheur des autres</i> (inédit)	74 feuillets		
		74 p. 70 p.	14 collages (intégrés au texte) 8 collages (intégrés au texte)

UN SILENCE IMPOSSIBLE

Véronique Dassas

Avez-vous déjà passé tout un après-midi de dimanche devant la télévision ? Il circule dans les différentes émissions une atmosphère de détente dominicale pleine de bonne volonté, un air de fête, une pétulance obligée... ; en fait tout cela semble souligner exemplairement le caractère lugubre, dépressif, hypnotique, propre à tout morceau de jouissance télévisuelle.

Federico FELLINI

Réjean Ducharme, c'est connu, ne met pas le nez dans les studios de télévision ou de radio, ne parle pas de son style, n'a jamais révélé s'il buvait du café ou du gros gin avant de se mettre au travail, ne siège pas aux jurys du Conseil des arts et des lettres, n'est pas passé à *Tout le monde en parle* et donc n'a pas eu l'occasion de se tirer d'embarras devant un public en haleine, n'intervient pas dans les journaux pour dire qu'il faut aider le Darfour, ne donne pas son avis sur la littérature du Zimbabwe ou les accommodements raisonnables. Il se contente d'écrire des romans, du théâtre, des chansons, des scénarios de films ou de mener sa vie de Roch Plante sans faire parler la déesse aux cent

bouches ou au moins en faisant peser sur elle la responsabilité de dire en son absence des bêtises sur lui.

On arguera que les écrivains qui ont à leur arc autant de cordes sont bien assez occupés comme ça à les faire vibrer sans avoir en plus à se coltiner le « suivi médiatique » de leurs œuvres. Mais le monde ne va pas ainsi. C'est vrai, c'est plus vrai que jamais, malgré sa mort annoncée, le livre fleurit toujours mieux dans les plates-bandes des librairies. La concurrence est forte et l'indice de popularité médiatique est la garantie, presque absolue, de l'indice des ventes. De temps en temps, il y a des contre-exemples étonnants (le premier *Harry Potter*, par exemple) mais, en gros, c'est comme cela que ça marche. Les maisons d'édition sont des entreprises, avec toute une armée prête à attaquer le marché, à arracher des entrevues, à conquérir du temps d'antenne. Les écrivains sont à la fois leurs champions et leurs fantassins. Ces héros potentiels doivent payer de leur personne et paraître, paraître, paraître.

Si l'on a dans la voix le sanglot de l'autrefois, d'une époque où tout était plus vert, plus beau, plus vrai, on peut toujours le regretter. Mais ces regrets sont bien inutiles. N'en déplaise aux nostalgiques, la réputation et la prospérité des écrivains ne s'est jamais bâtie sur une quelconque valeur « authentique » de leur œuvre. Inutile de regretter une pureté originelle de la scène culturelle qui jamais n'exista¹.

Mais revenons à Ducharme dont la réserve, la retraite, l'absence, le silence sont condamnés dans ce contexte, et par une sorte de fatalité perverse, à devenir une marque de commerce, un label. Certains y voient même une forme de publicité – à l'envers certes – mais d'autant plus efficace : « Malin, ce Ducharme – persiflent-ils – il nous fait commenter son absence, s'assurant ainsi d'être l'objet d'une glose interminable. Il n'est pas là, mais il est partout. Il se cache, mais nous le cherchons sans cesse. Les plus grands orfèvres du plan média n'ont qu'à aller se rhabiller. »

1. On peut lire les journaux des frères Goncourt, par exemple, pour s'en convaincre.

Tout cela revient à laisser entendre qu'il est impossible de sortir de la logique de la « publicité » (au sens de ce qui est public). Tout retrait, toute résistance et même toute désertion ne serait qu'illusoire, contrefaite, voire stratégique.

LE SPECTACLE

Ma famille dit déjà que je suis un écrivain, qu'il y a un écrivain dans la famille et que je vais être publié à Paris et je n'aime pas ça. Je ne veux pas que ma face soit connue, je ne veux pas qu'on fasse le lien entre moi et mon roman. Je ne veux pas être connu. [...] Je ne veux pas être pris pour un écrivain (*Maclean*, 1966 : 57),

dit Ducharme au moment de l'affaire Ducharme (voir Pavlovic, 1980 : 75-85)². « Cause toujours, s'il y en a un qui se prend pour un écrivain, c'est bien lui », ironise-t-on désormais parmi ses collègues.

Et pourtant il y a une différence, et de taille semble-t-il, entre se prendre soi-même pour un écrivain³ (c'est peut-être une des conditions pour en être un) et vouloir que les autres vous voient au travers de ce prisme encombrant. Ducharme refuse l'étiquette, ce qui visiblement heurte la corporation. Ducharme refuse dès ses débuts le rapport social que cela implique d'être un écrivain, ce rapport qui définit le spectacle que Guy Debord analysera dans un livre dont la première édition date de 1967. « Le

2. Ce que l'on a appelé l'affaire Ducharme, c'est tout l'imbroglia qui s'est développé autour de son identité, au moment de la parution de ses premiers livres.

3. J'aime beaucoup cet extrait d'une lettre de Ducharme datant de ses débuts, en 1965. Il s'agit d'une lettre qui accompagne un manuscrit qu'il adresse à Pierre Tisseyre, du Cercle du livre de France, et où il écrit : « Je ne sais pas écrire. Je n'ai pas appris à écrire. Je ne connais pas la langue française. J'ai peu lu. Je ne garde rien de ce que je lis. Je ne sais pas mes règles d'accord. Je ne peux écrire une seule ligne sans consulter Grévisse et Larousse. Mais je suis têtue. Et j'ai dans la tête d'écrire » (1966b).

spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre les personnes, médiatisé par les images » (Debord, 2006 : 767). Il ne s'agit évidemment pas de dire que Ducharme connaît le situationnisme, mais la convergence est là. Ducharme, autodidacte, électron libre d'une littérature qu'il va participer à construire donne une formulation limpide d'une idée qu'à la même période Debord va élaborer, lui aussi en autodidacte, à coup de citations et d'emprunts à tout ce qui pense et écrit depuis des siècles. Convergence encore. Refusant tous deux avec une constance peu commune de vivre dans le spectacle, ils ont déserté le scénario de la vie publique pour vivre leur vie singulière dans une forme de clandestinité.

Je préfère croire que cette désertion est possible, mieux, elle me semble vitale pour les sociétés comme pour les individus.

En plus de déclarer clairement dès ses débuts qu'il ne veut pas être connu, au moins au sens où on l'entend dans la presse à laquelle il s'adresse pour les dernières fois, Ducharme présente dans ses textes de l'époque, en vers, une image du monde des médias qui n'est pas franchement des plus flatteuses. C'est dans *La fille de Christophe Colomb* : Colombe rencontre la presse pour parler de son père qui vient de mourir après avoir mangé un poisson vénéneux.

Elle répond sincèrement à leurs sottes questions.

« Vous dormiez dans le même lit que lui. Quels étaient ses vices ? »

« Mon père était un gros mangeur de poisson.

Il n'avait pas un sou. Donc il n'a pas pu connaître l'avarice. »

« Ses habitudes nocturnes faisaient-elles du bruit ? »

« Le poisson le faisait rotter fort, même dans son sommeil. »

« Que connaissez-vous de plus intime sur lui ? »

« Il avait un faible pour l'esturgeon vermeil. »

« Révélez enfin ! Dites quelque chose ! Parlez-nous !

Les fillettes, par exemple ! Leur tendait-il des caramels ?

Aimait-il palper ce qui est mou ?

Quand vous montiez, restait-il sous l'échelle ? » (Ducharme, 1969 : 213).

Longtemps après, en 1990, c'est presque une nouvelle version de ces réponses qui sont publiées dans *Le Devoir* (Ferland, 1990). On a pressé une fois de plus Claire Richard, la compagne de Réjean Ducharme, de dire quelque chose sur lui (« Révélez enfin ! Dites quelque chose ! Parlez-nous ! ») et elle répond avec la même sincérité appliquée que Colombe. Mais c'est aussi l'ironie ducharmienne qui se fait entendre : « Claire Richard, la personne qui le connaît le mieux ne veut pas fournir de renseignements. Mais elle précise qu'il mesure 5'8'', qu'il a les cheveux gris, qu'il s'exprime bien et qu'un de ses chiens, qui vient de mourir, se nommait Blaise. » Une déclaration de choc, somme toute.

Pour les journalistes abandonnés par la foi médiatique, dont j'étais, lire le récit de la rencontre entre Colombe Colomb et la presse avait quelque chose de réconfortant. Que les journalistes cherchent le détail croustillant en toute circonstance et n'épargnent à personne les sottes questions, on était tous bien placés pour le savoir. (Je me souviendrai toute ma vie de cette question de Bernard Derome à un spécialiste du Moyen-Orient lors de la première guerre du Golfe : c'était la fin de ce que Radio-Canada n'avait pas hésité à intituler son bulletin de guerre quotidien et il fallait conclure, « en dix secondes... » commença Derome « qui sont les Arabes ? » Bien sûr, il y a toute question et toute question, mais avec dix secondes pour y répondre, elles le sont à peu près toutes.) Mais penser que quelqu'un comme Ducharme puisse signifier à la presse ébahie « messieurs, faites sans moi, j'ai d'autres chats à fouetter » nous donnait des arguments, à nous qui aurions bien aimé exercer autrement notre sale métier de journaliste. Avec malgré tout à l'esprit que ce n'était peut-être pas possible dans le contexte proposé.

Vers la fin de sa vie, et je crois lors de sa première apparition à la télévision (je n'en connais que deux), Jacques Derrida répondit ainsi à Franz-Olivier Giesbert qui lui faisait remarquer que, malgré tout, l'émission ne s'était pas trop mal passée pour lui, en dépit de ses réticences envers les médias : « Je n'ai rien contre les médias, mais j'ai un problème avec le cadre, avec la

conventionalité du cadre » (Derrida, 2004). Cette conventionalité du cadre, c'est aussi, je pense, ce dont Ducharme a horreur, ce qu'il évite comme la peste et qu'il fait craquer de toutes parts quand il écrit, alors pourquoi irait-il s'y enfermer pour parler de son écriture, justement.

Je crois que le style de Ducharme est décidément hors cadre. Pour en savoir plus (« Révélez enfin ! Dites quelque chose ! Parlez-nous ! »), le meilleur moyen est encore de l'y suivre.

BIBLIOGRAPHIE

- DEBORD, Guy ([1967] 2006), *La société du spectacle*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard. (Coll. « Quarto ».)
- DERRIDA, Jacques (2004), « L'angoisse du futur », France 3, Émission *Culture et dépendance*, 23 juin. [Retranscription sur le vif d'une émission disparue depuis du Net.]
- DUCHARME, Réjean (1966), *Montréal matin*, 8 novembre.
- DUCHARME, Réjean (1969), *La fille de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard.
- FERLAND, Guy (1990), « Fragment d'un artiste en équivoques », *Le Devoir*, 3 novembre.
- GODIN, Gérald (1966), « Gallimard publie un Québécois de 24 ans. Inconnu », entrevue avec Gérald Godin, *Maclean*, 6, n° 9 (septembre), p. 57.
- PAVLOVIC, Myrianne (1980), « L'affaire Ducharme », *Voix et images*, vol. VI, n° 1 (automne), p. 75-85.

LA FRENCH CONNECTION

Gilles Marcotte

Université de Montréal

Vous savez sans doute comment les choses se passent. Une des organisatrices du colloque vous téléphone et vous demande de faire une communication dont le titre et le résumé devraient lui parvenir la veille ou l'avant-veille, afin de lui permettre de faire une demande de subvention. Vous méditez quelques heures ou quelques minutes et, comme vous venez de passer quelque temps dans l'album des *Trophoux*, un titre assez joli, ducharmien même, vous vient à l'esprit, « L'accommodation des restes ». Vous fabriquez à partir de ce titre un résumé plein de bonnes intentions, opposant ce qui se passe dans les tableaux à ce qui se passe dans les romans : dans les tableaux, les restes sont en quelque sorte anoblis en devenant des tableaux, alors qu'au contraire, dans les romans, c'est le texte noble, le texte dit littéraire, qui est déchiqueté, réduit à l'état de restes. Voilà, c'est fait, il ne reste – décidément, ce mot ne me lâche pas – qu'à fabriquer le texte, selon la formule bien connue de Jean Racine : « Ma tragédie est faite, je n'ai plus qu'à l'écrire. »

Quelques mois plus tard, je me mets à l'ouvrage, plein de bonne volonté et à peu près sûr d'aboutir à quelque chose. Mais la relecture en diagonale des romans de Réjean Ducharme – on ne devrait jamais relire les textes sur lesquels on veut faire une communication – ne me conduit que là où je voulais aller. Oui,

certes, on peut considérer les objets réunis dans les *Trophoux* comme des restes, des détritrus. Mais peut-on attribuer le même statut aux textes cités, avec ou sans autorisation auctoriale, dans *L'avalée des avalés* ? Ceux, par exemple, de Lautréamont, d'Arthur Rimbaud, d'Émile Nelligan, d'Hector de Saint-Denys Garneau ?

Cette question m'a fait dériver dans une autre direction, dans un sujet qui, me semble-t-il, n'a pas été souvent abordé par la critique, si même il l'a déjà été. D'abord, un mot sur mon titre, « *La French Connection* ». C'est celui d'un film américain que j'ai vu il y a plus d'une vingtaine d'années, où l'on voit un agent américain de la lutte contre le commerce des drogues suivre une piste qui le mène en France, plus précisément à Marseille. Vous me voyez venir, sans doute. Je veux parler du très grand nombre d'allusions à la France, au texte français, qu'on trouve dans l'œuvre de Ducharme, une œuvre qui par ailleurs semble opposer le naturel de la parole à l'artificialité littéraire connotée par la citation ou l'allusion. Pourquoi, particulièrement, l'œuvre ducharmienne, considérée comme maximale qu'ébécoise et ne cessant de se dire telle, cède-t-elle à la tentation, on oserait dire à la nécessité de se référer si souvent, et de manière si explicite, avec une insistance décidément suspecte, non seulement à des œuvres qu'ébécoises, des œuvres de chez nous, mais aussi, mais surtout à des œuvres majeures de la littérature hexagonale ? Il ne s'agit pas pour Ducharme, on l'admettra facilement, d'obtenir une audience privilégiée auprès de l'*establishment*, de faire montre d'une vaste culture pour se faire applaudir là où ça compte. Rien ne ressemblerait moins aux intentions secrètes ou avouées de l'écrivain qu'une telle ruse. C'est chez Tisseyre qu'il voulait aller, et Roger Grenier a montré comment il est arrivé chez Gallimard, au centre même de la vie littéraire parisienne, où ses trois premiers romans, *L'avalée des avalés*, *Le nez qui voque* et *L'océantume*, sont accueillis sans coup férir et font un tabac étonnant, si l'on pense à la discrétion un peu méprisante avec laquelle, vingt ans plus tôt, avait été accueilli par exemple le

Bonheur d'occasion de Gabrielle Roy, pourtant récipiendaire du prix Fémina.

À la parution de *L'avalée des avalés*, le premier des trois à se manifester, la critique parisienne, à quelques exceptions près, entre dans le jeu sans hésiter. Les louanges les plus extrêmes l'accueillent, et non pas sous la plume de critiques de seconde ou troisième zone. Je n'en cite que deux, pour mémoire : « Voici l'un des romans les plus étonnants et les plus brillants que nous ayons lus depuis longtemps », signé Claude Mauriac dans *Le Figaro* (Mauriac, 1966 : 22) ; et Alain Bosquet, dans *Le Monde* : « Depuis des années, nous n'avons rien lu de plus poétique, de plus inattendu, de plus irritant et à la fois de plus original. [...] Un livre supérieur, farouche, inépuisable et inoubliable » (Bosquet, 1966 : 22). On évoque à propos de Ducharme les noms de Lautréamont, d'Alfred Jarry, de Jules Laforgue, de Raymond Queneau, de Céline et – hors du domaine français – celui du Jerome David Salinger de *Catcher in the Rye*, autre roman dont l'écrivain refuse de se montrer. On signalera comme de bien entendu, critique oblige, quelques défauts mineurs, mais qui n'enlèvent rien à la célébration globale. Quelques petites polémiques éclatent, à Montréal et à Paris : Ducharme serait le prête-nom de Naïm Kattan, on ne recule devant aucune comparaison, et d'ailleurs le roman aurait été réécrit par des correcteurs de Gallimard. De toute façon, il est voué au Goncourt, dit-on un peu partout. Il ne l'aura pas. C'est Edmonde Charles-Roux qui l'aura, pour *Oublier Palerme*. Vous ne l'avez peut-être pas lu, ce roman. Il est bien fait, élégant, d'une écriture toute classique, comme l'allure de son auteur. Cette femme d'une rare distinction, chaleureuse, épouse du député-maire de Marseille, Gaston Defferre, j'ai eu l'honneur de l'interviewer au cours d'un passage parmi nous, à Radio-Canada. Je n'en menais pas large, j'étais intimidé à mort. L'année suivant la réception du prix, elle entra au jury du Goncourt. Il est évident que le petit jeune homme de Montréal n'était pas de taille. Mais cette défaite – si c'en était vraiment une – ne l'empêchera pas d'être encore loué fortement quelques années plus tard pour ses trois premiers romans, sur deux

colonnes du *Monde*, par une des vedettes incontestées de la scène littéraire parisienne, Jean-Marie G. Le Clézio. L'article s'intitule « La tactique de la guerre apache appliquée à la littérature » (Le Clézio, 1969 : VIII). Ce qui compte, c'est la signature de Le Clézio, ce sont les dimensions de l'article, qui sont celles d'une véritable consécration. Ducharme est un grand écrivain, comme d'ailleurs l'avaient dit auparavant quelques critiques avisés. « Il n'y a plus de lisibles et d'intéressants, écrit solennellement Le Clézio, que les livres qui refusent. Les trois livres de Ducharme sont de ceux-là » (1969 : VIII). Cela vaut bien quelques prix Goncourt.

Cette avalanche d'éloges ne s'arrêtera pas aux premiers romans de Ducharme, mais il me paraît que, les premiers romans passés, elle fait de plus en plus de place au sentiment, à l'émotion, aux dépens du littéraire. Je ne dispose pas de la documentation qui me permettrait de le démontrer hors de tout doute, mais il suffit de citer quelques phrases des comptes rendus consacrés aux trois derniers romans de Réjean Ducharme, *Dévadé*, *Va savoir* et *Gros mots*, pour soupçonner quelque chose. À la fin d'un long article de Pierre Lepape, dans *Le Monde*, je lis cette phrase sur *Dévadé* : « Surprenant pouvoir du style qui fait de ce roman noir, pétri de lie et d'amertume, un des livres à faire pleurer les cœurs sensibles » (Lepape, 1990 : 24). Ducharme et les « cœurs sensibles », misère !... Sur *Va savoir*, on lit dans *L'Express*, sous la signature de Michel Grisolia, ceci qui n'est pas sans rappeler non plus de lointains souvenirs : « La complainte du macho maladroit, égoïste mais tendre, mi-Bukovski, mi-Miller (Henry) ce n'est pas un air nouveau. Sauf que Réjean Ducharme fait de la musique [...] » (cité par Rioux, 1994 : B2). Des berceuses, peut-être ? Dans le *Magazine littéraire*, quelques petites choses que nous avons la pénible impression d'avoir lues un peu partout : « Ici, tout n'est que muscles, santé, vigueur. Le langage, s'il est classique, ne dédaigne pas les dialogues pleins de feu » (Rioux, 1994 : B2). Bravo ! Enfin Mathieu Lindon, dans *Libération*, aura l'audace de nous dire que le « narrateur de *Gros mots* cherche juste à se dépatouiller de l'existence et de la sienne

en particulier » (Lindon, 1999 : 2), ce qui est peut-être difficilement compatible avec la « santé » et la « vigueur » dont parlait le chroniqueur précédent. En somme, nous retrouvons dans ces éloges globalement ambigus comme un écho de ce que disait le critique Robert Kemp un demi-siècle auparavant au sujet d'un roman canadien-français aujourd'hui oublié : « Comme c'est canadien ! Comme c'est pur ! » (Kemp, 1958 : 7).

On pourrait croire, à partir de ces quelques citations et observations, qu'en bon Québécois francophone j'éprouve un plaisir légèrement pervers à me moquer des jugements de la critique parisienne sur les derniers romans de Réjean Ducharme. Rien n'est moins vrai. Il s'agit plutôt de voir comment, depuis l'affaire du Goncourt, se maintient ou se détériore l'image de Ducharme à Paris. Elle reste favorable, mais en même temps incertaine, équivoque. Lisons par exemple la liste des « livres qui ont fait date », établie par le *Magazine littéraire* en décembre 2006 pour marquer le 40^e anniversaire de sa fondation. On y trouve les trois romans québécois de cette période qui ont décroché de grands prix : *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais au Médicis, *Pélagie-la-charrette* d'Antonine Maillet au Goncourt, *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert au Fémina. À ces trois romans couronnés s'ajoute un roman non primé à Paris, *Le cœur éclaté* de Michel Tremblay. Quatre romans québécois en 40 ans, ce n'est pas mal. Mais où donc est passé cet écrivain dont la critique française avait chanté les louanges à la parution de ses premiers romans ?

Il est ailleurs. Il est ailleurs comme ne le sont pas Blais, soumettant la famille canadienne-française traditionnelle à une radiographie sans concession, ni Maillet, virtuose d'une langue acadienne à la fois lointaine et familière, ni Tremblay, promenant son lecteur dans les bars louches de Montréal, ni Hébert prêtant la langue française la plus pure à l'ancienne colonie. Ducharme est ailleurs, ou si vous voulez en arrière : « Restons en arrière, écrit-il, avec Crémazie, avec Marie-Victorin, avec Marie de l'Incarnation, avec Félix Leclerc, avec Jacques Cartier, avec Iberville et ses frères héroïques. Restons en arrière. Restons où

nous sommes. N'avancons pas d'un seul pas » (Ducharme, 1967 : 28-29). Il n'y a pas une once d'ironie dans cette déclaration. Octave Crémazie, le vieux poète raté du XIX^e siècle, le frère Marie-Victorin, auteur de cette *Flore laurentienne* dont nous entendrons parler dans *L'hiver de force*, Marie de l'Incarnation la grande mystique du Régime français, Jacques Cartier le découvreur, Iberville et ses frères héroïques qui iront guerroyer dans les environs de la baie d'Hudson, tous ceux-là sont moins des héros de l'histoire québécoise, des personnages de chair et de sang, des êtres de chair et de sang que des noms, des noms propres, une façon de dire la singularité de l'histoire qu'habitent les personnages des romans de Ducharme. « [N]ous ne sommes pas Français, nous » (1967 : 25), clame Mille Milles, qui refuse obstinément d'avoir affaire aux kilomètres. C'est affaire de mots, de noms. C'est affaire de littérature.

Mais alors, tous ces écrivains français, de Rimbaud à Colette, d'Honoré de Balzac à Paul Ricœur – oui, le philosophe Ricœur –, de Charles Baudelaire à Françoise Sagan, Blaise Cendrars et combien d'autres, invoqués ou cités plus ou moins longuement dans l'œuvre de Ducharme ? Que font-ils là, ces étrangers, ces Français ? L'œuvre de Ducharme est la seule, dans le corpus romanesque francophone, à ouvrir et fermer les guillemets pour les confrères écrivains, rompant ainsi avec une des lois non écrites du roman. Le refus dont parlait Le Clézio dans son grand texte trouve ici son sens proprement littéraire. Il s'agit d'abolir une hiérarchie. Citons le romancier du *Nez qui voque* : « *Hiérarchiser*. Gide a écrit quelque part que c'est un mot horrible, affreux. Pour qu'il ait écrit cela, Gide, il faut qu'il n'ait pas regardé ses mots, ses lettres. Les mots sont aussi beaux les uns que les autres » (1967 : 21). Ducharme refuse la différence entre les beaux mots et les autres, y compris sans doute « hiérarchiser » lui-même, qui n'est pas d'une beauté souveraine. Il est le lecteur absolu, le bouffe-tout du dictionnaire, aussi bien celui des noms propres que celui des noms communs. J'ai déjà, dans une étude parue il y a quelques siècles, signalé la présence envahissante de Lautréamont dans l'œuvre de Ducharme, particulière-

ment dans *Le nez qui voque*. Plus récemment, Gilles Lapointe a étudié le Rimbaud de Ducharme (Lapointe, 2006 : 37-54). Mais quel sens donner à la *Flore laurentienne* de Marie-Victorin, dont André Ferron et Nicole, dans *L'hiver de force*, font une lecture étonnamment littérale, hors de toute référence, qui cohabite avec l'*Encyclopédie Alpha*, Sagan, Cendrars et le célèbre Charles Gill ? Allons plus loin, plus creux. L'œuvre romanesque de Ducharme est peut-être la seule, dans la littérature française à tout le moins, à citer un critique. Cela vaut d'être reproduit : « "Ce que le mal des pommes de terre était aux *Fleurs du mal*, le médium et Figuiier ne l'étaient-ils pas à un véritable ouvrage occultiste dont l'idéal coïnciderait avec l'étage (O) de Rimbaud et la réalisation de Baudelaire." ¹ » (1967 : 141). Le nom du critique ne nous est pas donné, hélas, mais on imagine qu'un jour quelque intrépide chercheur, l'université n'en manque pas, consacrera une partie de sa studieuse existence à le découvrir.

Il va sans dire qu'il est légitime d'être ému par le suicide de Chateaugué, les cris de Bérénice Einberg, par ce qui se passe entre Bottom et la Patronne : ce sont là – de même que tous les personnages de Ducharme, sauf peut-être ceux de *La fille de Christophe Colomb* – des personnages de plein droit, comme le père Goriot ou Thérèse Desqueyroux. Mais on peut penser aussi, et je le fais en tremblant un peu, que les enjeux fondamentaux de l'œuvre de Ducharme ne se trouvent pas seulement, essentiellement dans ces histoires d'amour et de désamour entre des femmes et des hommes, non plus que dans la thématique du refus total esquissée par Le Clézio. L'essentiel, le plus neuf se passe peut-être dans la langue, la littérature, dans le contentieux culturel qui unit et sépare la France et le Québec, un contentieux qu'aucun écrivain québécois, avant Ducharme, n'avait osé attaquer de front. C'est dans *Les enfantômes*, on le sait, que les choses sont poussées le plus loin, jusqu'à la belle et simple faute de français, volontaire bien sûr : « tous les deux tusseuls ensembles » (Ducharme, 1976 : 43), *sic* et *resic*. Il s'agit là d'un

1. Prière de ne pas tenter de comprendre.

véritable jeu de massacre où, par ailleurs, et pour ne citer que ce seul exemple, un écrivain appelé Louis Guay voisine avec Roger Garaudy et Louis Aragon. Ce n'est d'ailleurs pas à une revendication d'originalité ou d'authenticité que nous assistons ici, mais à une rencontre tumultueuse, scandaleuse, entre le français d'ici et le français de là-bas. On pourrait dire qu'ils sont séparés par un océan. On dirait mieux : par un « océantume », en insistant sur les dernières syllabes comme le fait Ducharme. L'océan sépare. L'« océantume » réunit, on oserait dire « de force », difficilement, douloureusement. À la fin du Salon du livre consacré au Québec, il y a quelques années, un bibliothécaire de Nice déclarait d'un ton ferme : « La pénétration du livre québécois en France [...] sera réussie le jour où moi, Français, je lirai un livre québécois sans le savoir, sans lui donner nécessairement une étiquette » (Chouinard, 1999 : B7). Celui-là, je le crains, ne sera pas très heureux dans les « hivers de force » que lui prépare Réjean Ducharme. À son « sans le savoir », on ne peut répondre que par le *Va savoir* de l'avant-dernier roman de Réjean Ducharme, où je lis, à la page 16 : « Je fais de l'esprit, à tout hasard, dans mon jargon du dimanche. » La liberté, en somme, de traverser l'Atlantique, dans l'un et l'autre sens.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (1966), Alain Bosquet, cité dans *Le Soleil*, 19 novembre, p. 22.
- ANONYME (1966), Claude Mauriac, cité dans *Le Soleil*, 19 novembre, p. 22.
- CHOUINARD, Marie-Andrée (1999), « De la littérature tout simplement francophone. Un bibliothécaire de Nice fait fi de la théorie et décrit sa réalité », *Le Devoir*, 23 mars, p. B7.
- DUCHARME, Réjean (1967), *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard.
- DUCHARME, Réjean (1976), *Les enfantômes*, Paris, Gallimard.
- DUCHARME, Réjean (1994), *Va savoir*, Paris, Gallimard.
- KEMP, Robert (1958), « *Le temps des lilas* » de Marcel Dubé, *Le Devoir*, 20 juin, p. 7.
- LAPOINTE, Gilles (2006), « La Vénus maghanée de Réjean Ducharme ou comment écrire après Rimbaud », *Roman 20-50*, « Réjean Ducharme », études réunies par Élisabeth Nardout-Lafarge, n° 41 (juin), p. 37-54.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (1969), « Le Clézio devant Réjean Ducharme. La tactique de la guerre apache appliquée à la littérature », *Le Monde*, 4 janvier, p. VIII.
- LEPAPE, Pierre (1990), « Les mots et la boue », *Le Monde des livres*, novembre, p. 24.
- LINDON, Mathieu (1999), *Libération/Livres*, 28 octobre, p. 2.
- RIOUX, Christian (1994), « Réjean Ducharme dans la rumeur parisienne », *Le Devoir*, 23 octobre, p. B-2.

II– COMPLICITÉS



The Oberoi

GRAND

KOLKATA, INDIA

le 31/8/06

Chère Madame,

Je vous remercie de votre charmante lettre et de l'invitation qu'elle contient à participer au colloque consacré à Rejean Ducharme.

Vous savez l'admiration, l'affection que j'éprouve envers cet écrivain, l'un des plus authentiques de la langue française contemporaine. Ma rencontre avec son œuvre fut un choc, et me soutint à une période difficile de ma vie, où fuyant le milieu littéraire français, je vivais dans une forêt du Darjeeling. La correspondance que nous eûmes alors me donna la certitude que, en dépit des déceptions et des désespoirs, il existait quelque part une âme sœur qui m'aidait à garder confiance dans

15, Jawaharlal Nehru Road, Kolkata-700 013 India.

Telephone: 91 33 2249 2323 Facsimile: 91 33 2249 3229

E-mail: reservations@oberoi-cal.com Website: www.oberoihotels.com

A member of
The Leading Hotels of the World



The Oberoi

GRAND

KOLKATA, INDIA

l'acte d'écrire et me donnait
l'exemple d'une inflexible jeunesse,
énergie, joie et amour mêlés à un
savoir et à une justesse d'esprit que
peu d'adultes conservent passé le
seuil de l'apprentissage de la vie. Tous
les héros et héroïnes de Réjean Ducharme
sont vivants en moi, il me semble parfois
que je viens de les rencontrer, et que
l'aventure commence.

Je serai avec vous par la pensée. La
distance, le silence, les vicissitudes de
l'existence n'ont rien diminué de mes
sentiments envers Réjean Ducharme. Je
ne pourrai être des vôtres physiquement.
Je serai à Montréal sans y être,
par la magie des mots de Réjean Ducharme,
par le bonheur du partage.

Je vous salue bien cordialement

Mlle Clér

15, Jawaharlal Nehru Road, Kolkata-700 013 India.

Telephone: 91 33 2249 2323 Facsimile: 91 33 2249 3229

E-mail: reservations@oberoi-cal.com Website: www.oberoihotels.com

A member of
The Leading Hotels of the World

DUCHARME – LE CLÉZIO :
DISTANCE ET PROXIMITÉ

Élisabeth Haghebaert

Université du Québec à Rimouski

Nous sommes entrés dans l'ère Réjean
Ducharme, et nous ne l'avons jamais oublié.

Jean-Marie G. LE CLÉZIO,
« L'année du plongeur ».

Après avoir longtemps été jugé scolaire et obsolète, le parallèle est devenu « opératoire » en littérature comparée (Siess, 2001 : 225-230). N'étant pas comparatiste, je me fie à « [l]a pré-misse » de Jürgen Siess, selon lequel « la comparaison est légitime dès lors qu'on se trouve face à des éléments identiques en termes de fonctions, et différents en termes de systèmes et de contextes » (Siess, 2001 : 226). Le parallèle se porte par ailleurs d'autant mieux lorsqu'il cesse d'être, selon Francis Claudon et Karen Haddad-Wotling, un exercice rhétorique un peu vain pour devenir une « figure révélatrice » (Claudon et Haddad-Wotling, 1992 : 9-16) servant à établir des parentés, ou à faire mieux ressortir et comprendre, à défaut de filiation possible, des affinités électives pour les mettre en consonance. C'est ce que je tente de faire, entre des contemporains tels que Réjean Ducharme et Jean-Marie G. Le Clézio. Et ce pourquoi je le fais, c'est pour chercher

du sens et que le propre du parallèle se trouve précisément, d'après Jean-Marie Grassin, dans la quête de sens, et particulièrement celui qui « émerge d'un *entre-deux*, d'une *marge*, d'un *vide*, d'une *absence* qui éveille [...] étymologiquement un *désir* [...] un manque à combler » (Grassin, 2001-2002 : 233), toutes choses à la fois aussi imperceptibles que prégnantes chez l'un et chez l'autre.

Qu'ont en effet en commun Ducharme et Le Clézio pour un lecteur actuel ? Apparemment peu de choses, à part le fait d'être tous deux « auteurs célèbres » écrivant en français, à en juger par le nombre de citations de Le Clézio dans *Le petit Robert* et le nombre de prix remportés par Ducharme : identiques par la fonction donc. Tous deux sont aussi secrets et insaisissables, mais ils appartiennent à deux continents, deux cultures, l'un parcourant le globe tandis que l'autre, plus sédentaire, reste fidèle à son isolement volontaire : ils sont forcément différents en termes de systèmes de références et de contexte.

Pour commencer, rappelons toutefois quelques similitudes d'ordre anecdotique : que tous deux sont de la même génération, nés au début des années 1940 ; tous deux sont des « écrivains Gallimard », et leur parcours initial se ressemble beaucoup puisque tous deux, alors jeunes inconnus dans la vingtaine, ont envoyé leur premier livre de manière anonyme et tous deux ont été célébrés comme des révélations, l'un en France, l'autre au Québec. *Le procès-verbal* de Le Clézio obtient le Renaudot en 1963, *L'avalée des avalés* de Ducharme est sélectionné pour le Goncourt en 1966. Pour la réception, tous deux ont une œuvre qui semble beaucoup plus étudiée¹ qu'elle n'est véritablement lue ; on peut par ailleurs lire sur Internet que « les deux refusent le spectacle, écrivent des récits philosophiques enveloppés d'action » (surtout chez Le Clézio dirais-je), que « leurs phrases sont des coups de couteaux, [qu']ils naviguent dans la souffrance des enfants et des adolescents » et qu'en bref, en dépit des

1. La bibliographie tenue par Fredrik Westerlund est à ce titre révélatrice (<http://www.multi.fi/%7Efredw/Leclezio/bibliographie.html>).

apparences, ils sont « très engagés »². Voilà pour les rapprochements superficiels ou extrinsèques si l'on veut.

DES SIGNES DE CONNIVENCE

Ensuite, plus profondément, impossible de passer sous silence les signes de connivence de l'un à l'autre, balisant des petits bouts de route commune épars comme autant d'« étoiles errantes » suis-je tentée de dire, empruntant le beau titre de Le Clézio. Leurs contemporains se rappelleront que Le Clézio fut un lecteur enthousiaste de Ducharme. Dans une lettre de Nice en date du 30 mai 1967³, alors qu'il agit comme lecteur pour Gallimard, après avoir passé deux nuits d'insomnie [ce sont ses mots] à lire coup sur coup *Le nez qui voque* et *L'avalée des avalés*, il déclare : « Réjean Ducharme a vraiment quelque chose d'important à dire, quelque chose qu'il cache par tous ces calembours, pirouettes et jonglerie verbale », et il ajoute que cette timidité lui plaît, à lui qui « cherche toujours quelqu'un, un visage, une vie, à travers un livre ». Comme dans le cas de tous les livres qu'il « aime vraiment, de Lautréamont, de Jarry, de Lewis Carroll »,

c'est dans ce genre de livre (ou d'œuvres) qu'on aperçoit le mieux le visage humain, ordinairement caché par tant de fard, parce qu'au lieu de se servir d'un langage maîtrisé, discipliné, pour se défendre, pour se justifier, l'écrivain (ou l'artiste) montre sa faiblesse, son humilité. C'est lui que les mots dominent.

Il termine en promettant d'écrire quelque chose à ce sujet ; promesse tenue deux ans plus tard, en 1969 alors que paraît son cinquième livre, *Le livre des fuites*, dans lequel le narrateur (Jeune Homme Hogan) « prend un livre qui s'appelle *Le nez qui*

2. Auteur inconnu, sur <http://trempepet.uqam.ca/Livres/LeClezioCoeurbrule.htm>, consulté le 28 février 2007.

3. Merci aux éditions Gallimard Paris de m'avoir permis d'accéder à ces documents il y a quelques années.

voque » (1969a : 78⁴). C'est l'année de son fameux article « La tactique de la guerre apache appliquée à la littérature » dans *Le Monde* (Le Clézio, 1969b : 8), texte qui constitue une reconnaissance inconditionnelle de l'écriture de Ducharme et qui continue à servir de référence, même si les fameuses « tactiques de la guerre apache » – en écho peut-être à l'affectueux « [b]onjour, ma petite apache » contenu dans *L'avalée des avalés* (Ducharme, [1966] 1982 : 18) – ont pu aviver des susceptibilités au Québec où pour certains toute évocation des Indiens demeure tabou ou fantasme de Français. Bien plus que des Indiens, il pourrait s'agir en fait du double sens du mot « apache », employé par analogie au début du xx^e siècle pour désigner la faune urbaine et, dans le cas de Ducharme, « le voyou de grande ville ». Le Clézio y affirme, à contre-courant d'une certaine critique, que les trois premiers romans de Ducharme ne sont pas des livres d'enfant. « Ce sont les confessions de celui qui a connu le monde des autres hommes, qui a été gravement blessé par lui. [...] Réjean Ducharme a rencontré la société. » En retour, la critique de la critique lit dans cet article la même violence et la même désespérance chez l'auteur du *Procès-verbal*, du *Déluge*, de *La fièvre* et de *Terra amata* que chez Ducharme. De fait, il y a alors chez ces deux romanciers une attitude commune de refus manifeste sur laquelle nous reviendrons. Celle-ci fait ressortir que l'affirmation d'une différence référentielle, loin d'exclure la connivence intellectuelle, n'est que le signe d'une convergence plus profonde, celui de ce que Grassin nomme une « communauté de semblables disjoints » (Grassin, 2001-2002 : 233).

On trouve en effet chez Ducharme plusieurs indices de cette communauté d'esprit qui peut s'apparenter à des signes ou signaux d'amitié, au demeurant confirmés par Roger Grenier qui mentionne entre autres la rencontre des deux écrivains au Mexique. Par exemple *Les enfantômes*, roman écrit en 1974 et paru en 1976, s'est d'abord appelé, d'après les manuscrits explorés par

4. Les renvois au *Livre des fuites* seront désormais indiqués par la mention *LF*, suivie du numéro de la page.

Élisabeth Nardout-Lafarge, *Dans le noir je me souviens*, avec pour sous-titre *Faux livre pour J.-M. G. Le Clézio* (Nardout-Lafarge, 2001 : 121), devenu par la suite *Le cœur qui n'y était plus*, également mentionné par Monique Ostiguy. Teresa Di Scanno mentionne par ailleurs que Le Clézio utilise le terme d'« fantasmes » à propos de *Mondo et autres histoires* publié en 1978 (Di Scanno, [1983] 1984 : 121).

En 1990, soulignée par Janusz Przychodzen (1998), une citation extraite du *Livre des fuites* sous-titré *roman d'aventures* de Le Clézio se trouve en exergue de *Dévadé*,

Arriver sur la terre un jour, et entrer dans un grand restaurant,
regarder les gens bouger entre les tables et dire

*zkptqlunph !

Ce qui se traduirait à peu près :

« C'est drôle de voir tous ces gens debout se plier en deux et
s'asseoir sur leurs derrières ! » (*LF* : 116)

Cette petite phrase, qui chez Le Clézio était précédée de « Maudire la littérature ne suffit pas. Il faut le faire avec autre chose que des mots. [...] Devenir martien » (*LF* : 116), en appelle ou en rappelle une autre, de *L'océantume* cette fois, livre de Ducharme paru en 1968 :

Asie Azothé n'a ni roues ni hélices, n'a rien douloureusement.
Elle a des pieds, mais surtout : un derrière, pour s'asseoir.
— Assoyons-nous. [...]

Nous sommes toujours assises. Quoi que nous fassions, nous
finissons toujours par nous asseoir (1968 : 119 ; je souligne).

N'est-ce pas le cas de tous les révolutionnaires qui ne sont pas morts en héros ?

De 1990 date encore, chez Ducharme alias Roch Plante, un « trophou » – comme le signale André Gervais – intitulé *L'extase matérielle*, tout comme l'essai de Le Clézio paru en 1967.

En retour, en 1990, on trouve un très beau texte de Le Clézio intitulé « L'année du plongeur » dans *Libération* du 22 novembre, disant que « le regard de Ducharme est toujours aussi neuf »

et que « *Débadé* est l'une des plus belles histoires d'amour du monde, entre Bottom l'infirme du cœur et sa Patronne aux jambes brisées ». En 1992, il y aura encore dans *Étoile errante* (Le Clézio, 1992 : 308) la présence subreptice de Bérénice Einberg, consignée comme une « rencontre » dans le journal de la narratrice, une Juive en exil à Montréal. La clause du *Livre des fuites* « Les vrais livres n'ont pas de fin. (à suivre) » (*LF* : 285) semble avoir trouvé écho dans le « Tout est bien qui ne finit pas, va » derniers mots de *Débadé* (1990), qui se poursuit par *Va savoir* en 1994, et *Gros mots* en 1999.

Enfin, dans une lettre du 31 août 2006, postée de Kolkata (Inde), où il nous dit son regret de ne pouvoir participer au premier colloque Ducharme à Montréal en avril 2007 pour souligner les 40 ans de *L'avalée des avalés*, Le Clézio réitère son admiration et son affection sincère pour Ducharme écrivain : « un des plus authentiques de la langue française contemporaine ». Confirmant que sa « rencontre avec son œuvre fut un choc », il atteste de la correspondance qu'ils ont entretenue, au milieu des années 1970, et qui lui « donna la certitude qu'[...] il existait quelque part une âme sœur qui [l']aidait à garder confiance dans l'acte d'écrire » et lui servait de modèle. Il insiste en effet en substance sur la vitalité et la fraîcheur d'âme que le savoir et le passage à l'âge adulte n'ont pas altérées chez cet homme.

Ce relevé de preuves à conviction établissant la présence d'une fraternité d'esprit et d'une complicité partagée, voyons maintenant dans les grandes lignes comment et jusqu'où celle-ci se trouve mise en œuvre. Pour ce faire, on partira de l'attitude des deux écrivains par rapport au lecteur et au statut d'écrivain, puis à la littérature, à la culture, à la société auxquelles ils se rattachent et ce qui en découle : la contestation, le refus et le rejet. Cela se traduit dans le choix des personnages, le sabotage des formes et des genres, le rapport à la langue, etc., et convertit leur singularité propre en une communauté fondée sur la marginalité qui apparaît comme un leitmotiv dans les deux cas.

Ce qui frappe à leurs débuts, chez Le Clézio comme chez Ducharme, c'est leur souci de jeune écrivain de préciser leur

attitude vis-à-vis de leurs lecteurs. La préface-lettre du *Procès-verbal* (1963) est à ce titre explicite : dans une sorte de déclaration de principes, l'auteur se promet de prospecter les « immenses régions gelées s'étendant entre auteur et lecteur » et de le faire « par toute espèce de sympathie allant de l'humour à la naïveté⁵ ». Chez Ducharme le narrateur du *Nez qui voque* (1967⁶) écrira de son côté : « J'ai besoin des hommes. Je rédige cette chronique pour les hommes comme ils écrivent des lettres à leur fiancée » (NV : 10). Cette préoccupation se poursuit chez Le Clézio dans *Le livre des fuites* (1969) où on lit « je voudrais pouvoir vous écrire, comme dans une lettre, tout ce que je vis » (LF : 21), ou « je voudrais bien écrire comme on écrit une carte postale » (LF : 238). L'un et l'autre, réactivant une pratique courante du XVIII^e siècle, avertissent le même lecteur de l'imperfection de ce qu'il va lire : impropriétés et fautes de frappe chez Le Clézio, fautes de goût chez Ducharme, Mille Milles déclarant tout de go : « J'écris mal et je suis assez vulgaire. Je m'en réjouis », dans le but avoué d'écarter « les amateurs et les amatrices de fleurs de rhétorique » (NV : 10). Le but est d'établir une complicité amicale fondée sur l'authenticité d'une écriture aussi « sauvage » que peut l'être la pensée libérée du carcan occidental, et qui permettrait d'écrire sans avoir à jouer les écrivains. C'est que tous deux mettent en question le statut de l'écrivain. Côté Ducharme, en témoigne la fausse préface du *Nez qui voque* : « Je ne suis pas un homme de lettres. Je suis un homme » (NV : 8) ; des personnages d'écrivains ridiculement faux et infatués d'eux-mêmes sont tournés en dérision, tels Blasey Blasey, traité de « pornographe » dans *L'avalée des avalés*, ou le poète Gaston Chauvignet de l'Estaupe dans *Les enfantômes* (1976), ou encore des jeunes écrivains, si pressés de devenir célèbres qu'ils écrivent à la machine électrique (de marque « Vitvitvit ») comme

5. Les renvois au *Procès-verbal* seront désormais indiqués par la mention PV, suivie du numéro de la page.

6. Les renvois au *Nez qui voque* seront désormais indiqués par la mention NV, suivie du numéro de la page.

dans *Le nez qui voque* (NV : 34) ; du côté de Le Clézio, dans *Le déluge* (1966), Besson (jumeau ou double ?) écoute son magnétophone lui dire :

Rien que de voir du papier blanc, ça me fout le cafard. Je ne comprends pas franchement, comment il y a encore des gens qui écrivent. Des romans, des poèmes et des trucs comme ça. Parce qu'enfin ça ne sert à rien. C'est idiot, égoïste. Et puis c'est le goût de *se donner à manger aux autres*. Tu vois, je comprends mieux ceux qui écrivent des lettres et des cartes postales que ceux qui font des romans. Ça ne sert à rien puisqu'il n'y a pas de vérité (1966 : 55 ; je souligne).

La réflexion se poursuit sous forme d'essai dans *L'extase matérielle* (1967), et d'« autocritiques » insérées dans *Le livre des fuites* (LF : 270), qualifié de « roman d'aventures ». L'écrivain s'y voit traité de comédien ou de menteur vivant dans l'illusion : « Stendhal, Dostoïevski, Joyce, etc. ! Des menteurs, tous, des menteurs ! Et André Gide ! Et Proust ! Petits génies efféminés, pleins de culture et de complaisance, qui se regardent vivre et rabâchent leurs histoires » (LF : 55). Du côté de Ducharme, dans *Le nez qui voque*, les valeurs littéraires, culturelles et historiques sont confondues sur un même plan : « Paul Morand est égal à Francis Carco qui est égal à Elvis Presley qui est égal à Pie XII [...] » (NV : 104), signe de leur relativité hors contexte.

Ce qui ressort de cette attitude, c'est le déni d'une littérature appartenant à une culture hégémonique, vis-à-vis de laquelle Ducharme et Le Clézio prennent délibérément leurs distances parce qu'ils se sentent étrangers, exclus : pour le Québécois, c'est une littérature d'importation imposée, pour le Mauricien, comme Le Clézio se plaît à se définir en même temps qu'il se fait porte-parole de la littérature post-coloniale, ce l'est autant. En fait, de Sorel ou de Maurice, tous deux sont des « insulaires », et l'un et l'autre, par l'intermédiaire de leurs narrateurs, réagissent par une fin de non-recevoir aux références de l'ancien monde auxquelles ils disent ne rien comprendre même s'ils en imitent certaines

pratiques : « nous ne sommes pas Français, nous » (NV : 25) déclare Mille Milles, tout comme le Jeune Homme Hogan refuse la culture classique : « [l]e monde gréco-romain, je ne suis plus son fils » (LF : 249) et le narrateur de *La fille de Christophe Colomb* affirme « Les arts / Ont besoin que quelqu'un leur torde le cou » (Ducharme, 1969 : 43).

C'est la raison pour laquelle sans doute les deux écrivains ont pu être fascinés par Lautréamont. On sait en effet que Le Clézio a préfacé et écrit plusieurs ouvrages à son sujet. Nardout-Lafarge note qu'il le présente comme le modèle de l'« Étranger absolu » dans la littérature française (Nardout-Lafarge, 2001 : 125-143). La présence de l'hypotexte lautréamontien, que Gilles Marcotte a décelée comme « un secret bien en vue » (Marcotte, 1990) dans la « bibliothèque Ducharme », la portent à faire l'hypothèse que l'attitude délinquante de Lautréamont a pu constituer la porte d'entrée idéale de la littérature française pour des jeunes gens en révolte contre elle : légitimant le plagiat, comme l'a vu Marilyn Randall, il ouvrait la voie au sabotage, au pillage, au *maghanage* et au renversement des valeurs « assises », tous pratiqués sans vergogne par Ducharme.

Cette mise à distance dédaigneuse de l'Hexagone et de ses racines se double, de la part des deux auteurs, d'une méfiance hostile vis-à-vis des carences du mode de vie occidental et de la société de consommation. Le moins que l'on puisse dire est que leurs personnages (enfants, jeunes gens refusant l'« adultérie », vieillards ou étrangers) n'adhèrent ni à la civilisation des certitudes rationalistes ni à la fascination du progrès qui menace de les écraser. Ayant balancé sa motocyclette pour faire croire à sa disparition, Adam Pollo, dans *Le procès-verbal*, squatte une villa et il a bien des accointances avec les *bums* de Ducharme, oisifs, dépravés et souvent ratiocineurs : des hommes de peu qui parlent de rien, mais dissertent souvent métaphysique ou philosophie (Parménide, Albert Camus ou Jean-Paul Sartre entre autres). Comme Mille Milles et Chateaugué dans *Le nez qui voque*, tous vivent à rebours et en marge de leur temps, écologistes avant l'heure, fuyant par exemple tant chez Le Clézio que chez

Ducharme les automobiles conquérantes et criminelles « avec leurs cuirasses d'acier et leurs roues de caoutchouc » (*LF* : 222), car « [t]out est pour les automobiles sur la terre maintenant. Les rues, les policiers, le fer, le caoutchouc, le pétrole, tout est entré dans leur sphère d'activité » (*NV* : 12). Cela s'exprime encore plus radicalement en 1973, quand paraissent pour Ducharme *L'hiver de force* et pour Le Clézio *Les géants* : les deux ouvrages se livrent chacun à leur manière à une critique sans merci de la société de consommation et de ses modes. Les protagonistes de *L'hiver de force* en rejettent concrètement tous les signes extérieurs : TV, frigo, disques, etc., tout y passe, et *Les géants* trace un tableau terrifiant du supermarché Hyperpolis, immense labyrinthe de béton, de verre, de métal et d'asphalte dominé par les marchands, dont le client est la proie et la victime : trop sollicitée par l'excès de lumière et de couleurs, sa conscience s'y dissout. « N'achetez pas. Le Temple est rempli de vendeurs » disait Mille Milles (*NV* : 49).

La marginalité se trouve si l'on peut dire au cœur de l'œuvre des deux écrivains, tant dans leurs thèmes et leurs personnages que dans les formes qu'ils emploient. Le refus de la société de consommation et la critique de la société occidentale se manifestent autant chez l'un que chez l'autre. Chez Ducharme, particulièrement dans les romans les plus récents, ces traits se concentrent sur des microcosmes le plus souvent montréalais qui mettent en scène une minisociété de marginaux qui ont plus ou moins fait le choix de l'être : ratés ou « radas » selon son expression, *bums* et paumés, danseuses et prostituées, repris de justice, immigrants, etc., y côtoient petit monde du show-biz et bourgeois déclassés. Chez Le Clézio, qu'il s'agisse de romans ou de nouvelles, une constante se dessine : la place est toujours accordée à des destins particuliers. Qu'il s'agisse d'Adam Pollo, en cavale avant d'être interné, du grand-père chercheur d'or perdu dans ses rêves, capable de ruiner sa famille pour une chimère, ou des innombrables figures d'immigrantes exploitées ou victimes des zonards des banlieues des grandes villes, de la Métropole, ou tout simplement de la rage de puissance des hommes où qu'ils se

trouvent : tous dressent un procès impitoyable qui s'érige en refus du monde tel qu'il se présente.

Ce refus se manifeste en écriture de diverses manières : d'abord par la provocation ou « le désir gamin de choquer » (PV : 37), qui se traduit chez Le Clézio par une esthétique de l'excès, du mauvais goût et de la vulgarité, en réaction contre les diktats officiels : « On a si souvent associé la littérature avec beau, beau avec grandeur et grandeur avec devoir... » déplore Mille Milles (NV : 47) chez Ducharme. Cette esthétique du mauvais goût se trouve par exemple mise en œuvre dans les chapitres L et M du *Procès-verbal*, dans la description morbide d'un noyé sous la pluie (PV : 151-165) et celle d'une carte postale représentant une jeune femme anonyme en bikini (PV : 167). Il s'en trouve des échos dans *L'océantume*, la narratrice déclarant qu'« [i]l n'y a rien de plus intéressant qu'une noyade » (Ducharme, 1968 : 134) et dans *Le nez qui voque*, Mille Milles se vante d'avoir acheté « cinq cartes postales [...] cinq pareilles, cinq de Marilyn Monroe en bikini riant comme une folle » (NV : 11). On pourrait bien sûr multiplier infiniment les exemples. Le recours aux jeux de langage et à « l'esprit potache » en est une autre forme ; qu'il s'agisse de l'art de tuer les serpents à sonnette chez Le Clézio en leur glissant « un r quelque part » (PV : 251) ou des innombrables calembours qui émaillent les romans de Ducharme première période, en particulier *Les enfantômes*, on peut dire que tous deux partagent une même fascination pour le signifiant.

Le désir de choquer se manifeste également dans la critique du genre romanesque, ces « romans qui marmonnent, romans qui radotent comme de vieilles femmes, romans sans aventures écrits par des gens sans histoires ! » dit le Jeune Homme Hogan de Le Clézio. Suit une liste de tous les types de romans : romans psychologiques, romans d'amour, romans de cape et d'épée, romans réalistes, romans-fleuves, romans satiriques, romans policiers, romans d'anticipation, nouveaux romans, romans-poèmes, romans-essais, romans-romans : « Tous faits pour les humains, connaissant leurs défauts, flattant leurs lâchetés, ronronnant

tranquillement avec eux » (LF : 56). Colombe Colomb n'est pas capable de lire le « roman moderne » que Ferdinand lui a passé (Ducharme, 1969 : 110). Concrètement cela débouche, chez Le Clézio comme chez Ducharme, sur des romans qui, dans le meilleur des cas, ont jusqu'à la fin des années 1970 une structure romanesque simple : on suit Adam Pollo (*Le procès-verbal*) ou le Jeune Homme Hogan (*Le livre des fuites*), au fil de leurs déambulations comme on continuera de suivre bon nombre de personnages de Ducharme, y compris dans la deuxième période ; c'est le fruit de leurs rencontres ou des élucubrations en découlant qui constitue « l'histoire » – par exemple les ratiocinations d'Adam Pollo et de Iode Ssouvie sur le temps (PV : 70 et Ducharme, 1968 : 130), le flux continu semblant l'emporter sur le contenu. Fait amusant, dans chacun de leur premier roman publié, il manque un chapitre, telle une « brèche » en hommage à Rimbaud : le 65 dans *L'avalée des avalés*, le chapitre Q dans *Le procès-verbal*. Par ailleurs, ils se jouent des conventions du genre, lui faisant subir toutes sortes de transformations illicites : chez Ducharme, *L'hiver de force* devient récit et *La fille de Christophe Colomb* est écrit en vers ; chez Le Clézio, *Le livre des fuites* est sous-titré roman d'aventures. La méfiance la plus grande s'exerce à l'encontre du « stupide style » (LF : 114) : « Attention, là, au style, aux mots qui sonnent bien, aux belles images-choc, mais ce n'est que la rencontre de deux auto-scooters ! » (LF : 172) dit non sans y succomber Jeune Homme Hogan⁷. Le narrateur de *La fille de Christophe Colomb* est clair : « Ne me prenez pas au sérieux. / Je fais du comique non de l'épique » (1969 : 102) ; alors que Le Clézio parodie subrepticement Paul Valéry en appliquant à son personnage la célèbre formule de la marquise : « Jeune Homme Hogan sortit à cinq heures » (LF : 160). Bref, il s'agit d'une « littérature qui se fait », comme dirait Marcotte, en disant qu'elle ne veut pas en faire, au nom d'une recherche d'authenticité et de vérité. Celle-ci privilégie une forme de communication plus « naturelle » avec le lecteur et plus sensorielle avec le réel. C'est

7. Pierre Dogan chez Ducharme (1973).

du moins ce qui ressort des romans de la première période, celle-ci prenant fin dans les deux cas au courant des années 1970. Toutefois, même si la production de Le Clézio s'est diversifiée et a beaucoup évolué dans d'autres directions depuis les années 1980, explorant, par exemple, la quête des origines familiales, elle continue d'entretenir des points communs avec celle de Ducharme dans la mesure où son intérêt pour la marginalité, en particulier en regard des immigrés, ne se dément pas, tout en s'exprimant différemment, par exemple par l'utopie (*Ourania*). Curieusement, l'un centré sur son coin de pays, l'autre jouant les globe-trotters, dressent un même constat de manque et de personnages en déphasage.

Des parallèles peuvent continuer à s'établir portant entre autres sur leur intérêt pour le cinéma, Ducharme autrefois en scénariste dans *Les bons débarras* (1978) ou *Les beaux souvenirs* (1981), Le Clézio en critique actuel dans *Ballaciner*, ainsi que sur une forme de syncrétisme mystique présent de part et d'autre qui n'est sans doute pas sans rapport avec l'ouverture transculturelle dont tous deux font preuve chacun à leur manière en observant les métamorphoses de leur société d'attache, l'un en parcourant le monde, l'autre sur place. Une chose les unit indubitablement : le langage, qui rend accessible le rapport de l'homme au monde.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME, [En ligne], [<http://trempet.uqam.ca/Livres/LeClezioCoeurBrule.htm>] (consulté le 28 février 2007).
- BLANCHOT, Maurice, Julien GRACQ, Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO (1987), *Sur Lautréamont*, Bruxelles, Éditions Complexe.
- CLAUDON, Francis, et Karen HADDAD-WOTLING (1992), *Précis de littérature comparée. Théories et méthodes de l'approche comparatiste*, Paris, Nathan.
- CLAVEL, André (1999), « L'inconnu du Nord extrême », *L'Express*, 2 décembre, cité dans [<http://livres.lexpress.fr/wo/wo-imprimer.asp?idC=1632>] (consulté le 28 février 2007).
- DI SCANNO, Teresa ([1983] 1984), *La vision du monde chez Le Clézio. Cinq études sur l'œuvre*, Paris, Nizet.
- DUCHARME, Réjean ([1966] 1982), *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- DUCHARME, Réjean (1967), *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard.
- DUCHARME, Réjean (1968), *L'océantume*, Paris, Gallimard.
- DUCHARME, Réjean (1969), *La fille de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard.
- DUCHARME, Réjean (1973), *L'hiver de force*, Paris, Gallimard.
- DUCHARME, Réjean (1976), *Les enfantômes*, Paris, Gallimard.
- DUCHARME, Réjean (1990), *Dévadé*, Paris, Gallimard.
- DUCHARME, Réjean (1999), *Gros mots*, Paris, Gallimard.
- GRASSIN, Jean-Marie (2001-2002), « Pour une théorie du parallèle », *Revue de littérature comparée*, n° 298, p. 231-234.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave ([1963] 1970), *Le procès-verbal*, Paris, Gallimard. (Coll. « Le livre de poche ».)
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (1966), *Le déluge*, Paris, Gallimard.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (1967), *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard/NRF. (Coll. « Idées ».)

- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (1969a), *Le livre des fuites. Roman d'aventures*, Paris, Gallimard.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (1969b), « La tactique de la guerre apache appliquée à la littérature », *Le Monde*, 4 janvier, n° 7458, p. VIII.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (1973), *Les géants*, Paris, Gallimard.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (1980), *Désert*, Paris, Gallimard.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (1982), *La ronde et autres faits divers, nouvelles*, Paris, Gallimard.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (1985), *Le chercheur d'or*, Paris, Gallimard.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (1990), « L'année du plongeur », *Libération*, 22 novembre.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (1992), *Étoile errante*, Paris, Gallimard.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (2000), *Cœur brûlé et autres romances*, Paris, Gallimard.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (2006), *Ourania*, Paris, Gallimard.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (2007), *Ballaciner*, Paris, Gallimard.
- LN, *Kafkaiens magazine*, [En ligne], [<http://www.kafkaiens.org/cl/lhivertdeforce.htm>] (consulté le 28 février 2007).
- MARCOTTE, Gilles (1990), « Ducharme lecteur de Lautréamont », *Études françaises*, vol. XXVI, 1, p. 87-127.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (2001), *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».)
- PRZYCHODZEN, Janusz (1998), « La dialectique du paradoxe et du paroxysme dans *Dévadé* de Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. XXIII, n° 2 (68), hiver, p. 346-359.
- REVUE SUD (1989), n° 85/86, numéro spécial « Jean-Marie G. Le Clézio ».

PRÉSENCES DE DUCHARME

SIESS, Jürgen, 2001, « “Parallèle” Un concept opératoire en littérature comparée ? », *Revue de littérature comparée*, n° 298, p. 225-230.

WESTERLUND, Fredrik (2006), Site Le Clézio, [En ligne], [<http://www.multi.fi/~fredw/index.html>], (consulté le 17 mars 2007.)

DUCHARME ET VIAN : DEUX CRÉATIVITÉS AUX CONFINS DES MOTS

Petr Vurm

Université Masaryk (République tchèque)

Il est fort probable que Boris Vian et Réjean Ducharme ne se sont jamais rencontrés. Malgré cela, Vian, qui est mort en 1959, a pu avoir une certaine influence sur Réjean Ducharme (le contraire n'est malheureusement pas possible, sauf s'il s'agit d'un cas de plagiat par anticipation si cher aux pataphysiciens et à l'Oulipo). Il existe en effet entre ces deux écrivains certaines affinités que nous tenterons de montrer dans le texte suivant.

Plus généralement, il semble que l'œuvre ducharmienne se situe dans la lignée créatrice qui aurait François Rabelais pour père fondateur, qui se poursuit avec Lewis Carroll et la Pataphysique d'Alfred Jarry et dont Boris Vian a également été l'un des continuateurs. L'intertexte vianesque reste discret chez Réjean Ducharme, pourtant cela ne devrait pas nous décourager d'entreprendre la recherche.

Quels éléments communs Vian et Ducharme ont-ils en tant qu'écrivains ? Vian a été associé, par la presse et par les critiques, au groupe existentialiste, surtout à Jean-Paul Sartre et à Simone de Beauvoir. L'apparition de Ducharme s'inscrit dans la période d'effervescence de la Révolution tranquille et dans le changement substantiel qui est survenu au Québec après 1960. Cependant, les deux n'ont jamais fait partie des mouvements

littéraires, et ils représentent des écrivains originaux, hautement individuels et indéfinissables, dont la création se situe à l'écart des courants principaux de leur époque respective. Pourtant, ce sont des écrivains-vedettes de leur temps, leur popularité étant due en partie à une mystification : Vian a connu son affaire Sullivan, Ducharme son affaire Ducharme. Leur marginalité va de pair avec leur écriture, car c'est une écriture qui, à force d'originalité, renforce encore davantage la position excentrique de l'écrivain dans la société. Le refus de Vian et de Ducharme de s'engager par l'écriture conduit au constat que la littérature leur apparaît comme un domaine personnel où ils se sentent libres de faire ce que bon leur semble, en affirmant la primauté de l'imaginaire, des droits de l'individu à la singularité et à l'exception.

Or, Vian et Ducharme exemplifient la réflexion sur la présence (ou peut-on oser dire l'occupation ?) américaine et ses produits culturels : le cinéma, les chansons à la mode et surtout l'anglais omniprésent dont ils essaient de reproduire les résonances par une orthographe phonétique qui renvoie à Raymond Queneau. Dans le cas de Vian, l'époque de l'après-guerre qui l'a rendu célèbre serait même impensable sans les éléments de la culture américaine, et sans cette aura et cet imaginaire mythiques qui entourent aujourd'hui les années existentialistes de Saint-Germain-des-Prés.

L'écriture de Vian partage avec celle de Ducharme une certaine fragilité créée à partir des mots, qui provoque chez le lecteur le désir que la magie dure le plus longtemps possible et la crainte que cet univers ne disparaisse. Il s'agit d'un « langage-univers », selon le terme par lequel Jacques Bens désigne la création vianesque : un mélange sophistiqué d'amour et d'humour, de cruauté et de mort qui, au lieu de sombrer dans le banal, remplit le lecteur d'une inspiration philosophique.

L'intertextualité vianesque occupe une place mineure chez Ducharme, mais elle n'est pas à négliger non plus. L'œuvre de Vian est représentée surtout par les chansons, parmi lesquelles *Le déserteur* occupe une place de prédilection : « On a enfin acheté le disque de Boris Vian. Ça faisait des mois qu'on le surveillait à

la pharmacie Labow. \$ 5.49 c'était trop cher. On a attendu notre prix. Patience et longueur de temps » ([1973] 1984 : 40¹).

Cet extrait est significatif à double titre. Ducharme mentionne explicitement le fameux joueur de « trompinette » de Saint-Germain-des-Prés, mais il s'inscrit pour une autre raison dans le dialogue intertextuel avec Vian. Il suffit de se rappeler la manie pathologique de Chick, collectionneur de Jean-Sol Partre dans *L'écume des jours*. Si Chick est capable de se ruiner pour obtenir ses ouvrages, André et Nicole, eux, au contraire, attendent le prix favorable. Le thème du collectionneur irréductible nous paraît très vianesque et le personnage de Jean-Sol Partre semble assez bien connu, de sorte qu'il a pu servir de modèle. Ou dans ce deuxième extrait : « Quand *Le déserteur* revenait, à son tour, les frissons nous reprenaient ; c'était si bon qu'on croyait qu'on ne pourrait jamais se lasser » (HF : 41). Comme le lecteur de Ducharme le sait bien, il y a peu de choses qui donne des frissons « positifs » aux protagonistes de *L'hiver de force*, qui passent la plus grande partie de leur temps à dire « du mal des bons livres, lus pas lus, de bons films, vu, pas vus, des bonnes idées, des bons petits travailleurs et de leurs beaux grands sauveurs » (HF : 15). *Le déserteur* de Vian est alors apprécié, tout comme les vers de Nelligan dans les autres romans. Il y a plusieurs raisons à cela ; les plus apparentes sont les suivantes : Nicole et André refusent n'importe quelle sorte d'engagement, y compris l'antimilitarisme vianesque. D'ailleurs, les protagonistes ne se dissimulent nullement que « [d]epuis les Beaux-Arts c'est [leur] leitmotiv, [leur] theme-song, [leur] plus belle chanson du monde » (HF : 41).

Il existe d'autres analogies et affinités entre l'attitude d'antimilitarisme passif de Vian et celle, assez ironique comme toujours, de Ducharme. Comparons, par exemple, cette remarque sur le Vietnam : « On monte la rue Rachel complètement d'accord avec tout. La croix luit sur la montagne et les bombes

1. Les renvois à *L'hiver de force* seront désormais indiqués par la mention HF, suivie du numéro de la page.

pleuvent sur le Vietnam, de quoi qu'on se plaint ? Pas du tout ironiques, satiriques, sardoniques. Juste de bonne humeur » (HF : 117). Cette remarque, ironique malgré son faux-semblant de sincérité, fournit un lien, une parenté de relations entre l'époque de création du *Déserteur*, si l'on compare la situation de la guerre d'Algérie en France et celle de l'opposition à la guerre contre le Vietnam aux États-Unis. Et songeons aussi à la guerre entre Israël et la Syrie qui a servi à Ducharme pour l'écriture de la partie finale de *L'avalée des avalés*.

Ces références portent pour la plupart sur la chanson vianesque. C'est un des aspects qui, à notre avis, rapproche au premier plan Vian de Ducharme. Tous les deux ont écrit des chansons et leur œuvre entière en est influencée et devient par la suite hybride, parsemée de toutes sortes de petits poèmes et de chansonnettes. En outre, le choix ducharmien de dialoguer avec les chansons de Vian semble un microcosme, laissant transparaître en filigrane l'univers de Ducharme, sa propre ironie et sa propre thématique – *J'suis snob*, critique miniature de la contre-culture de consommation, appelle le Roger de *L'hiver de force* et tout l'entourage « artistique » de Catherine ; *Le déserteur* et son dialogue avec « Monsieur le président » annonce la thématique de la révolte et toutes les manières de narguer l'autorité ; tandis que *Bourrée de complexes* fait penser à des personnages féminins tels que Lainou ; enfin, *Fais-moi mal, Johnny*, avec son brin d'ironie typique, laisse entrevoir en filigrane les relations complexes et jamais résolues de Johnny avec Exa Torrent, de Rémi avec Raïa, et d'autres personnages ducharmiens.

Les extraits de chansons de Boris Vian semblent contenir en germe tous les thèmes que nous voulons développer ici. Pour cela aussi, nous avons essayé de choisir un titre dont chaque mot corresponde, sous forme abrégée, à une partie de l'article : le chiffre « deux » indique que nous n'envisagerons pas d'effectuer une fusion des deux auteurs en un amalgame homogène, il s'agira plutôt de montrer les similarités dans leur spécificité et les analogies qui restent après la transposition dans des milieux artistiques différents. « Créativités » au pluriel représente pour

nous la dynamique constante de leur écriture, qui, en se renouvelant constamment, s'oppose au cliché. Nous allons ensuite associer la créativité à la révolte que ces auteurs ont en commun. « Confins » finalement, substantif pluriel, indique la pluralité de sens, l'idée de la frontière mais aussi celle du confinement et de la solitude des protagonistes.

C'est par la langue que l'on peut rendre compte de la création romanesque de Vian et de Ducharme. Il y a mille façons de le faire et toutes ont été exploitées. Nous voudrions en ajouter une qui est liée au chercheur polonais Alfred Habdank Skarbek Korzybski, le fondateur de la sémantique générale. Alors qu'il était officier de l'armée polonaise, Alfred Korzybski aurait participé à une manœuvre de campagne. Le groupe de jeunes officiers auquel il appartenait se serait réuni pour étudier la carte du territoire que le régiment allait parcourir le lendemain. Ils débattaient de la meilleure façon de traverser une rivière dans l'hypothèse où les ponts avoisinants auraient été détruits par l'ennemi. Après plus d'une heure de discussions, Korzybski serait allé sans se faire remarquer constater *de visu* l'état des lieux. De retour, il aurait déclaré à ses camarades :

— Ce n'est pas la peine de se demander comment traverser la rivière... elle est pratiquement à sec !

Et il aurait ajouté :

— La carte ne correspond pas au territoire...²

La carte n'est pas un territoire : cette formule répétée sous mille formes fait écho à plusieurs passages de l'œuvre de Ducharme, comme celui-ci : « Tuez le mot, le funeste, le semeur de confusion ! Le mot tigre n'est pas un tigre. Qui le sait ? Personne » ([1967] 1993 : 198).

Vian a traduit des œuvres de Korzybski ; il se passionne également pour Alfred E. Van Vogt, dont il traduit l'ouvrage de science-fiction *Le monde des A*, où A renvoie au monde

2. Site Internet : [http://fraternitelibertaire.free.fr/mt_la_semantique_generale.htm], (consulté le 15 avril 2007).

aristotélicien. Bien sûr, il ne faut pas surestimer la philosophie de Korzybski. Elle est tout aussi bien héritière de Platon, de la querelle des universaux du Moyen-Âge, de la séparation moderne entre le signifiant et le signifié que de toutes les théories sémantiques et sémiotiques parfaitement symbolisées par le tableau *La trahison des images* de René Magritte. Même si la philosophie de Korzybski a été taxée de pseudo-scientifique par Martin Gardner, elle est utile pour deux raisons. D'abord Vian l'a admirée et appliquée dans son écriture. Ensuite, elle pose des règles de base simples, énoncées d'une manière naïve peut-être, mais dont les conséquences risquent d'ébranler les fondements logocentriques de la civilisation aristotélicienne.

« La carte n'est pas le territoire » : voici une phrase qui a aussi *du charme* et qui nous permet en plus de jouer avec le *topos* de la découverte ; et qui nous mène finalement à la raison pour laquelle nous avons évoqué la sémantique générale. Il semble que Ducharme et Vian, par une transposition de leurs personnages, se fassent cartographes.

Métaphoriquement, les deux écrivains créent et voyagent surtout à l'intérieur de la carte-langue qui ne partage que certaines ressemblances avec le territoire. Pour cela, la remarque de Jacques Bens à propos de *L'écume des jours* pourrait s'appliquer également à l'écriture ducharmienne :

[Le monde de Vian] est d'une cohérence extrême (sans quoi il serait inhabitable, même pour des personnages de roman), mais ses lois, fondamentalement différentes des nôtres, ne nous sont pas toutes connues. D'où vient cet étonnement, cette inquiétude, cette angoisse que nous ressentons peu à peu. Nous comprenons, d'une manière de plus en plus précise, que tout peut arriver dans ce monde, et singulièrement ce que nous n'avons pas prévu. Notons cependant que les personnages de Boris Vian ne manifestent pas notre incompréhension ; cet univers est le leur. On aura reconnu que ce monde de Boris Vian est entièrement fondé sur le langage, c'est-à-dire [qu'il] naît de lui, et trouve en lui chacune de ses justifications. Ainsi, le Verbe est bien devenu Dieu (Bens, [1973] 1994 : 18).

Le *topos* de la carte évoque aussi la frontière, la limite, les confins auxquels nous faisons allusion dans notre titre, et c'est là, en réalité et en littérature, que les choses deviennent les plus intéressantes : la question de la limite et de la possibilité de sa transgression. En cela, Ducharme et Vian ne sont pas que des cartographes mais aussi des explorateurs de ces espaces limitrophes de la langue. Et après tout, l'explorateur n'est-il pas toujours en quelque sorte un transgresseur ?

La langue contribue à la création de chronotopes insolites qui influencent la thématique et la dynamique entière des romans des deux auteurs. Cela a pour résultat l'apparition d'une myriade de pays imaginaires, par exemple : « Je ne suis pas née en Flamagne mais en Seuleragne, [...] je vis en Bême » (Ducharme, [1967] 1993 : 178). « [...] Arizone ? Est-ce en chinois ?³ » ([1967] 1993 : 102). On rencontre un procédé analogue de toponymie fantaisiste chez Vian qui, par exemple, a choisi le titre de *L'automne à Pékin*, gratuitement, voulant sans doute signifier Paris : la capitale chinoise n'a rien à voir avec l'histoire du roman.

En outre, nous constatons la même fantaisie dans l'expression du temps chez ces deux auteurs : par exemple, Vian altère les noms des mois qui deviennent, dès lors, des mois-valises : juilletembre, avroût, févruin, jounout, juinet.

*
* * *

À partir de ces exemples, nous pouvons conclure que Vian et Ducharme se sont installés dans la langue et l'habitent désormais pour déconstruire minutieusement ses rouages. Leurs procédés sont similaires, le principe de base identique : il ne s'agit pas tellement de détruire la langue en la réduisant au néant, à la manière des dadaïstes, mais plutôt de supposer que la langue est ambiguë et illogique par nature et qu'il est facile de lui donner le

3. Probablement sous l'influence d'une lecture homophonique « à riz zone ».

« coup de pouce » nécessaire pour la faire basculer comme un château de cartes. Ce qui rapproche de ce point de vue les deux écritures, c'est le fait que la langue employée ressemble au premier regard à une langue nouvelle, mais elle n'est pas nouvelle : elle est brisée et recyclée à partir des débris de la langue première comme d'une matière première. Les procédés de base sont incroyablement semblables ; les deux écrivains s'attaquent à ce que la langue a de mécanique et de sclérosé pour inventer du neuf : clichés, locutions figées, proverbes, dictons. Citons les jeux sur le syntagme figé chez Vian : par exemple, « Emmanuel avait tellement peigné la girafe, ce matin-là, que la pauvre bête en était morte » (Vian, 1981 : 104) ou, au même endroit « on vient de m'opérer de la cataracte, expliqua-t-il, mais il en reste encore un peu, alors elle coule comme ça de temps en temps » (1981 : 118). Il s'agit aussi de prendre la langue « des autres » au pied de la lettre, comme le montre Ducharme : « Aimez-vous Brahms ? Oui ? Vous aimez Brahms ? Eh bien, embrassez-le ! Allez-y. Ne soyez pas timide. Il ne vous mangera pas ; ce n'est pas un carnaval, ce n'est pas un anthropologiste » (Ducharme, [1967] 1993 : 162).

Ce qu'il est important de remarquer à ce stade, c'est que la force de ces procédés consiste surtout dans leur multitude. Le lecteur n'est pas tant enchanté par des jeux de mots individuels, parfois puérils, que par une avalanche verbale incessante qui mène à ce qu'on a parfois appelé un « délire verbal », inclassable et totalement déconcertant pour lui. Le principe dominant, en partie lié au jeu, est celui de l'enchaînement des surprises. La surprise structure le jeu auquel nous prenons plaisir. L'essentiel de ce type d'écriture est de tenir le lecteur en éveil.

En même temps, la langue est ici contestée comme instrument par excellence de l'autorité et de la tradition. Et l'autorité est prise à son propre jeu, son discours est constamment déconstruit et décomposé. Les procédés classiques d'un semblable renversement de l'autorité consistent à transformer les noms propres par contrepèterie. Vian commence par la contrepèterie simple de Jean-Sol Partre, mais va jusqu'à estropier de mille

manières le nom de Maurice Merleau-Ponty et l'hybrider avec celui de Simone de Beauvoir. On trouve le même procédé de pied de nez dans certaines allusions ducharmiennes : la première vague remontant au « *Manifeste global des Automartyrs* (c'est-à-dire les Automatistes) », et André et Nicole d'expliquer : « on s'est assez fait rebattre les oreilles avec leurs histoires pour avoir le privilège de déformer leur nom » (*HF* : 183). D'ailleurs, le conservatisme et surtout l'hypocrisie de l'institution littéraire sont attaqués par le recours à l'humour noir et absurde. Vian met en scène Jean-Sol Partre au cœur d'un tétraèdre, et Ducharme présente les figures de « Louis Caron, l'être joual supérieur » (*HF* : 187) et de « Gaston Chauvignet de l'Estaupe, troubadour modique des flaques, marais et eaux stagnantes » (1976 : 193). Ces personnages sont ridicules par le rôle de figure paternelle et la tâche de l'autorité qu'ils ont assumés (ou qui leur ont été confiés), sortes de papes d'une idéologie ou d'une philosophie et qui, par ce fait même, se situent aux antipodes d'une créativité quelconque.

*
* *

Or, ce n'est pas par hasard si le vivant, force créatrice, est traduit métaphoriquement et symboliquement par l'enfant et l'adolescent. Chez Vian, par exemple, cette force vitale de la créativité se tarit vers trente ans, et sa disparition est surtout provoquée par la monotonie du travail. Dans *L'arrache-cœur*, Jacquemort, éternel adolescent et observateur du village étrange où il se trouve, est proche de la mort symbolique (son nom ressemble d'ailleurs un peu à Chamomort de *L'avalée des avalés*) ; nouveau au village, il court le risque de perdre toute sa force vitale pour succomber à la sclérose de l'habitude et devenir finalement le paratonnerre de la honte de l'Autre comme La Gloïre/La Gloire, nom antithétique, ou la gloire abîmée par la honte. Les enfants vianesques Noël, Joël et Citroën, d'ailleurs semblables à ceux de Ducharme (notons certaines analogies avec les jumeaux Anne, Anne, Anne du *Nez qui voque*), cherchent,

eux aussi, des « limaces bleues » qui leur permettent de voler et de se poser sur les arbres que les adultes veulent abattre : il s'agit d'un imaginaire très ducharmien, celui de la perfection de l'arbre et de la corruption des adultes. Tout comme chez Ducharme on trouve le thème bien connu de l'avalement et de la Milliarde, l'adulte chez Vian incarne l'isotopie sémantique de l'enfermement, de l'isolement. Effectivement, à la fin de *L'arrache-cœur*, afin d'échapper au danger qui effraie leur mère trop protectrice, les trois enfants finissent enfermés dans des cages. N'est-ce pas la même cage qui emprisonne Bérénice dans le columbarium à New York ?

Aborder Ducharme et Vian à travers leurs ressemblances (dont on trouvera d'autres exemples dans le tableau en annexe) n'exclut pas quelques dissemblances. Les deux écritures apportent du plaisir au lecteur par leur créativité, la nouveauté, la profusion et tous les procédés de subversion contre le discours hégémonique ou autoritaire. Une grande différence entre les deux est cependant liée précisément à leur activité subversive. L'intentionnalité reste plus ou moins déchiffrable chez Vian : on peut dire facilement pourquoi il a composé et chanté ses chansons ; on peut facilement interpréter le rôle des institutions sociales dans ses romans. Chez Ducharme, la subversion est constamment différée par des procédés d'ironie et de méta-ironie, ce qui a pour résultat de provoquer une surprise ou une confusion constantes chez le lecteur.

Une autre différence consiste dans le regard et dans la focalisation. Pour exprimer cette distinction le plus simplement possible, mentionnons le fait que Vian écrit ses romans presque uniquement à la troisième personne, tandis que Ducharme écrit à la première personne, d'où une différence de perspectives. Les néologismes et les mots-valises de Vian, ainsi que ses autres tours de force linguistiques, relèvent le plus souvent de la réalité objective de ce langage-univers ou de la situation absurde : on peigne la girafe, des objets surréalistes tels que « l'arrache-cœur » meublent ce langage-univers où ils semblent exister réellement, renforçant ainsi l'illusion chez le lecteur. Pour

Ducharme, souvent, les mots-valises (comme c'est le cas des *Enfantômes*) ne désignent pas une réalité au sein de cet univers, mais plutôt un monde à part. C'est pour cela aussi que la créativité linguistique semble ouverte sur un type d'univers fantaisiste chez le premier, tandis que chez le second, elle traduit un autre univers : celui de l'imagination et de la vie intérieure, la nôtre ou celle de l'enfant.

BIBLIOGRAPHIE

- ARNAUD, Daniel (1981), *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Christian Bourgeois.
- BENS, Jacques ([1963] 1994), « Un langage-univers », préface, dans Boris VIAN, *L'écume des jours*, Paris, Christian Bourgeois, p. 16-23.
- CLICHE, Anne Élane (1992), *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, Montréal, XYZ éditeur. (Coll. « Théorie et littérature ».)
- DUCHARME, Réjean ([1966] 1982), *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- DUCHARME, Réjean ([1967] 1993), *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- DUCHARME, Réjean ([1973] 1984), *L'hiver de force*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- DUCHARME, Réjean (1976), *Les enfantômes*, Paris, Gallimard.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (2001), *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides.
- RYBALKA, Michel (1969), *Boris Vian : essai d'interprétation et de documentation*, Paris, Lettres modernes.
- VIAN, Boris (1962), *L'herbe rouge*, Paris, J.-J. Pauvert.
- VIAN, Boris (1981), *Vercoquin et le plancton*, Paris, Christian Bourgeois.
- VIAN, Boris (1984), *L'arrache-cœur*, Paris, Grands écrivains.
- VIAN, Boris (1984), *L'automne à Pékin*, Paris, Éditions de Minuit.
- VIAN, Boris (1994), *L'écume des jours*, Paris, Christian Bourgeois.
- VIAN, Boris (1999-2003), *Œuvres*, Paris, Fayard.

SITES WEB

CABANEL, Jean-Charles, *La sémantique générale*, en ligne [http://fraternitelibertaire.free.fr/mt_la_semantique_generale.htm], (consulté le 15 avril 2007).

COHÉRIE BORIS VIAN, « Présentation », en ligne [<http://www.borisivian.org/presentation.html>] (consulté le 15 avril 2007).

L'ÎLE, L'INFOCENTRE LITTÉRAIRE DES ÉCRIVAINS QUÉBÉCOIS, en ligne [<http://www.litterature.org>] (consulté le 15 avril 2007).

ANNEXE :
 RESEMBLANCES VIAN-DUCHARME : EXEMPLES

THÈME	VIAN	DUCHARME
TRAVAIL	Tous ces types qui travaillent pour rien. Qui restent huit heures par jour dans leur bureau. Qui peuvent y rester huit heures par jour (<i>L'automne à Pékin</i>, p. 257). Si chaque homme vivant se levait et cherchait dans les bureaux qui est son parasite personnel, et s'il le tuait, tous les bureaux seraient des cercueils, et dans chaque petit cube de peinture verte ou jaune et de linoléum rayé, il y aurait un squelette de parasite (<i>L'automne à Pékin</i>, p. 258). Chloé frissonna. Une bête écailleuse les regardait, debout près d'un poteau télégraphique. Regarde, Colin... Qu'est-ce que c'est ? Colin regarda. Je ne sais pas, dit-il. Ça... ça... n'a pas l'air méchant... C'est un des hommes qui entretiennent les lignes, dit Nicolas. C'était... c'était très laid... murmura Chloé (<i>L'écume des jours</i>, p. 112).	Nous aimons mieux des œufs pourris qu'un bouquet qu'il faut retirer des bras exténués d'une sorte de père de famille nombreuse qui est obligé de porter sur son dos, d'une façon basement slogante, les mots FLOWER POWER (<i>L'hiver de force</i>, p. 153). Les gouverneurs disaient à Perrot d'aller à Michillimakinac. Il y allait, en seigneur. Il partait au début du printemps et il arrivait à la fin du printemps. Cela meuble une saison. Marche, Perrot, marche ! Il y en a un Perrot où mes parents vivent. Il travaille pour « Marine Industries », en dégénéré, pour 1,75 dollar de l'heure. Pauvre Benjamin Suite ! Ils veulent que Mille Milles travaille, à l'heure, comme le Perrot dégénéré. Ils se trompent. Mille Milles est de la race des seigneurs (<i>Le nez qui voque</i>, p. 23).

THÈME	VIAN	DUCHARME
DIEU	Dieu n'est pas utilitaire. Dieu est un cadeau de fête, un don gratuit, un lingot de platine, une image artistique, une friandise légère. Dieu est en plus. Il n'est ni pour ni contre. C'est du rabiot ! (<i>L'arrache-cœur</i> , p. 59-60).	Dieu est de la catégorie des arbres. Voilà pour la théorie de l'arbre. J'espère que tu n'y as rien compris. Dieu ne nous a pas créés pour faire une bonne action, parce qu'il est infiniment bon et infiniment aimable. Dieu n'est pas un scout. Dieu n'est pas un Enfant de Marie (<i>Le nez qui voque</i> , p. 51).
ENSEIGNEMENT	J'accuse mes maîtres de m'avoir, par leur ton et celui de leurs livres, fait croire à une immobilité possible du monde. On essaie de faire croire aux gens, depuis des générations, qu'un ingénieur, qu'un savant, c'est un homme d'élite. Eh bien, je rigole (<i>L'herbe rouge</i> , p. 32). Quel calvaire ! Seize ans... Seize ans le cul sur des bancs durs... Seize ans de combines et d'honnêteté alternées. On m'a volé seize ans de nuit. Je hais les études parce qu'elles m'ont usé (<i>L'herbe rouge</i> , p. 129-130).	Il pleut tellement fort qu'on n'entend plus dame Ruby parler. On reçoit une taloche. Tu n'écoutes pas, Bérénice Einberg ! Ah ! Ah ! Ah ! Ah ! (<i>L'avalée des avalés</i> , p. 114). [...] Si j'avais une scie, je lui scierais les jambes. Si j'avais un entonnoir, je lui en donnerais des coups sur le nez. Si j'avais une bombe atomique, je la lui ferais manger. Si j'avais des ciseaux, je lui couperais les oreilles (<i>L'avalée des avalés</i> , p. 147).
FEMMES	J'ai rêvé de très grosses femmes sur lesquelles j'aurais été comme sur un édreton. J'ai rêvé de femmes très fermes, de négresses (<i>L'herbe rouge</i> , p. 159-160).	Il y a, dans la surabondance de chair des fesses des femmes, quelque chose de bon, de généreux, de nourricier, de secourable. De tout temps, les hommes ont été attendris et alléchés par les fesses des femmes. De tout temps, ils en ont ri et ont cherché à les frapper, à les palper et à les pincer. Songeons à la Vénus Callipyge, et recueillons-nous (<i>Le nez qui voque</i> , p. 199).

VÉNUS OU L'ÉCRITURE ANADYOMÈNE :
LE CHANT DES MOTS PERDUS
CHEZ RIMBAUD ET DUCHARME

Gilles Lapointe

Université du Québec à Montréal

Pour l'or qui dort dans les yeux d'Ali et Baba

La critique qui s'est penchée sur Réjean Ducharme a rapidement remarqué la présence du texte rimbaldien dans son œuvre. Dès 1972, Bernard Dupriez, relevant l'allusion à la célèbre « Hortense » des *Illuminations* (Gilles Marcotte explicitera par la suite encore mieux la présence de cet intertexte chez Ducharme), citera quelque peu pudiquement l'explication d'un collègue de la *Revue des sciences humaines* : « Rimbaud ne célèbre pas quelque mystérieux personnage, du nom d'Hortense, mais bien plutôt sa propre force. » Et il ajoutait aussitôt : « Ducharme aurait donc lu et surtout décodé Rimbaud. C'est qu'il est plus cultivé qu'il n'en a l'air » (Dupriez, 2006 : 18). Cultivé, Ducharme ? Le présent colloque, de Friedrich Nietzsche à Boris Vian, ne cesse de montrer l'extraordinaire étendue de sa mémoire littéraire.

On pourrait cependant s'étonner à juste titre que la critique n'ait pas orienté sa lecture de façon plus insistante en direction du texte rimbaldien. Ce serait méconnaître les mises en garde sévères, les quasi-interdictions de Ducharme lui-même, par

lesquelles l'écrivain s'est employé à décourager les regards trop curieux, usurpant en quelque sorte la place du lecteur. Comme le dit si bien le personnage d'Iode Ssouvie : « Il ne faut pas faire sa petite révoltée. Tu n'as qu'à te dire : "Depuis Rimbaud, être révolté n'est plus une attitude métaphysique originale en diable" » (Ducharme, 1968 : 22¹). Trop attentive peut-être à la lettre du texte et trop respectueuse, la critique s'est gardée de ce qui offrait à première vue toutes les apparences d'un *topos* moderne, pour interroger autrement l'œuvre de l'auteur.

Si ces injonctions ont longtemps constitué un écran efficace, elles ne pouvaient indéfiniment décourager les lecteurs d'aller y voir de plus près. Outre Gilles Marcotte, il revient aussi à Nicole Deschamps d'avoir la première, en 1975 dans son article intitulé « Histoire d'E », signalé la présence d'un important intertexte rimbaldien (Deschamps, 1975 : 329, n. 6)². D'autres lecteurs par la suite, dont Jean-François Chassay (1991 : 3), Janusz Przychodzen (2006 : 155-167) et Lise Gauvin (1992-1993 : 119), qui se sont intéressés au personnage de Bottom dans *Débadé*, ou encore Ginette Michaud (2004 : 161)³, qui a décelé un écho du

1. Les renvois à *L'océantume* seront désormais indiqués par la mention *O*, suivie du numéro de la page. On trouve, dans *Le nez qui voque*, dans la bouche de Mille Milles, des mises en garde plus sévères encore : « Il y a des coups de pied qui se perdent. [...] Il y en a qui passent leur vie à rester gravement penchés sur les problèmes de logistique que soulève la lecture des cris et des grimaces de Rimbaud. [...] C'est si doux de comprendre quelque chose, de résoudre des charades » (Ducharme, 1967 : 142).

2. Elle rappelle à notre attention le fait que toute l'œuvre de Ducharme reprend violemment le cri de guerre de Rimbaud : « Un soir j'ai assis la Beauté sur mes genoux. — Et je l'ai trouvée amère. — Et je l'ai injuriée. » (Deschamps, 1975 : 329, n. 6).

3. Devant le restaurant Picardie, les personnages de Nicole et André Ferron, comme l'a rappelé à notre attention Ginette Michaud, se mettent à « critiqu[er] le néon. Le P s'allume pas, le A tremble, le E bourdonne » (Ducharme, 1973 : 20-21). « Ce tout petit signe d'une modernité clignotante, déclinante, qui n'a plus rien des illuminations rimbaldiennes [...] » constitue pour Michaud un renvoi ironique au poème « Voyelles » et à un autre modèle de modernité (Michaud, 2004 : 161).

poème « Voyelles » dans les lettres clignotantes aperçues dans la nuit par les personnages de Nicole et d'André dans *L'hiver de force*, ont recueilli les trop rares signes de la rencontre de ces deux univers.

S'il est à peu près acquis pour moi que l'œuvre entier d'Arthur Rimbaud (les poésies aussi bien que la correspondance) murmure *sotto voce* dans tout l'univers de Ducharme⁴, je voudrais aujourd'hui donner à voir l'ascendant exercé par les *Illuminations* sur Ducharme, en particulier sur son premier roman, *L'océantume*. Je souhaite en effet montrer comment cette œuvre de la fin, celle par laquelle Rimbaud prend définitivement congé de la littérature, ne représente pas pour Ducharme une simple référence littéraire parmi d'autres ; je crois au contraire que cette œuvre-limite a eu une influence profonde sur lui au moment où celui-ci fait en quelque sorte son « entrée » dans le monde des lettres (le mot, bien sûr, est à mettre entre guillemets, car il reste à établir que Ducharme, un jour, a véritablement franchi le « seuil » de la littérature : rien de moins sûr).

Une des hypothèses de lecture mienne ici est que Ducharme, dès le moment où il commence à écrire, se trouve devant un problème qui, au premier abord, a pu paraître presque insoluble et qui tient au rapport de grande proximité, de vénération même qui le lie à Rimbaud et à la signification de son « éloignement ». Ainsi se formule, selon moi, pour l'écrivain naissant, la question suivante : comment rester fidèle, vraiment fidèle, à l'esprit et à l'exemple de Rimbaud, « fleur hâtive et absolue, sans avant ni après » (Laforgue, 1993 : 68) ? Comment à la fois écrire (et publier), c'est-à-dire avoir, par ses œuvres, une résonance dans l'espace public, tout en respectant de façon non équivoque, de façon « haute » et noble, le silence du « sublime fuyard » qui a choisi volontairement de « s'absenter de la littérature », qui s'est

4. Cette confidence de la mère de Réjean Ducharme a été publiée le 14 juin 1967 dans *Informo*, un journal étudiant de la région de Sorel. De façon significative, l'article s'intitule « Je ne veux pas être pris pour écrivain ». Je remercie Élisabeth Nardout-Lafarge de m'avoir signalé l'existence de ce texte.

« opéré vivant de la poésie » selon le mot de Stéphane Mallarmé (1945 : 516) ? Ou, pour dire les choses un peu plus sèchement, comment éviter de trahir ou de renier Rimbaud, dès lors qu'on entre en contact avec cette chose corrompue qui se nomme littérature – un monde représenté dans *L'océantume* comme un littoral littéralement jonché de poissons pourris ? La réponse à cette question ne saurait être simple. Nous pouvons peut-être ici risquer une esquisse de réponse en rappelant certains propos rapportés par Gérard Godin lors de son entretien bien connu avec le jeune écrivain en 1967 ; conscient déjà du bruit qui circule autour de son nom, l'auteur des futurs *Enfantômes* déclare : « Je suis bien content que vous vous occupiez de moi, je suis flatté, ça va me donner confiance, mais je refuse. Je ne veux pas être pris pour un écrivain » (Godin, 1994 : 66). Nous connaissons tous la nature irrévocable de cette décision qui devait entraîner le retrait de Ducharme vers la sphère privée, décision à laquelle il s'est tenu jusqu'ici, élaborant son œuvre au large, dans la marge, hors du « monde » des lettres.

UN CONTRE-BLASON

J'ai choisi de centrer mon intervention sur le thème du blason du corps féminin, notamment sur le motif de la beauté et la question de l'origine car, à travers la figure de Vénus chez Ducharme, telle qu'elle trouve à s'inscrire dans le prolongement de la tradition classique et de la version parodiée que Rimbaud nous en a donnée, c'est bien de cette énigme de l'origine qu'il est question. Chemin faisant, je vais m'intéresser de façon plus importante à deux personnages féminins de *L'océantume*, Ina Ssouvie, et Faire Faire Desmains, qui entretiennent tous les deux, à des niveaux fort différents toutefois comme on le verra, un singulier rapport avec les *Illuminations* de Rimbaud. Mais avant de présenter ces deux personnages de *L'océantume*, disons un mot plus général du rapport de Ducharme à Rimbaud.

Bien que certains passages de Rimbaud soient cités tels quels dans le texte, il est clair que l'ensemble de l'intertexte

rimbaldien ne saurait se livrer à nous directement. C'est un Rimbaud privé, déplacé en secret, qui se donne à lire chez Ducharme. Tout au plus pouvons-nous surprendre ici et là en surface quelques-uns de ces éclats poétiques ou encore, pour reprendre ce mot à l'un des personnages de Ducharme lui-même, des « écornures de lune » (O : 149). Dès la première image du texte, nous sommes placés sous l'emprise de la mort. Rappelons en effet que c'est en piochant pour enterrer un de ses chiens que la reine Ina Ssouvie découvre le steamer « cimenté dans le sol, un peu comme une pierre tombale » (O : 9) (l'auteur du « Bateau ivre », puisque c'est bien de lui qu'il s'agit ici, avait de fait exprimé le souhait d'être enterré au cimetière de Steamer Point, parce qu'il était situé près de la mer). La leçon à retenir ici, c'est que Rimbaud, bien enfoui sous le tuf du texte, se donne à nous de façon accidentelle. En attente d'être exhumé par le lecteur, Rimbaud est un corps d'écriture qui ne peut jamais être saisi dans son ensemble. J'ai déjà montré ailleurs, en m'intéressant à l'image du nez, que le corps de Rimbaud fait l'objet chez Ducharme d'un investissement particulier (Lapointe, 2006 : 37-54). Dans ce roman, les jeux d'enfants portent leurs secrets, qui ne sont pas toujours inviolables : même si la prudence est de mise, il n'est pas impossible que certaines formules ésotériques puissent, à la longue, révéler leur sens au lecteur. Ainsi, pour ma part, je vois dans l'expression « Nabuchodonosor 466 » (O : 88, 139) une allusion au « Nabuchodonosor norvégien » du poème « Villes » des *Illuminations*⁵ (Rimbaud, 1972 : 137), et lorsque le texte dit que « [u]n Ute et une Ute font deux Utes » (O : 160) – entendez bien la liaison qui porte tout – le mot « zut » ainsi allitéré m'apparaît être une claire allusion au « Dîner des vilains bonhommes » et à l'*Album zutique* (Rimbaud, 1972 : 208-218) auquel collaborèrent Paul Verlaine et Rimbaud.

De façon générale, des formules énigmatiques comme « Cherchell » (O : 82) – qu'il faut traduire littéralement comme

5. « Un Nabuchodonosor norvégien a fait construire les escaliers des ministères » (Rimbaud, 1972).

ayant le sens de chercher l'enfer, allusion à *Une saison en enfer* – ou les lettres « V. S. A. » (O : 149) apparues dans un cauchemar d'Iode (dans lesquelles je reconnais cette fois de façon plus elliptique des fragments du nom de Vénus Anadyomène) n'ont d'autre fonction que de servir de relais pour conduire à Rimbaud. En observant le texte de plus près, j'ai également pu relever dans *L'océantume* la trace de plusieurs emprunts, souvent travestis, venant des *Illuminations* : ils trouvent leur source dans les poèmes « Aube », « Bottom⁶ », « Après le déluge », « Enfance », « Pont⁷ », « Angoisse », « Ville », « Ornières », « Nocturne vulgaire », « Promontoire⁸ » et « Fairy ». Et il y en a d'autres. Je ne livrerai pas ici la liste de ces occurrences, plus faciles à relever du fait de leur lisibilité à fleur du texte. Je me concentrerai plutôt à pénétrer, comme je l'ai dit, d'autres strates, plus souterraines et sédimentées, de ce travail d'imprégnation. Par ailleurs, même s'il n'est pas toujours aisé de lire Rimbaud chez Ducharme, la question ici n'est pas seulement de trouver Rimbaud chez Ducharme,

6. Puisant à sa fantaisie dans le texte rimbaldien, Ducharme opère souvent par contamination ou collage. Ainsi, « Un bateau frêle comme un papillon de mai » (« Le bateau ivre ») et « je courus aux champs, âne claironnant » (« Bottom ») se transforment ici en énoncés tels que « [o]uvrant les maisons, nous trouverons les unes pleines de papillons et les autres pleines d'ânes » (O : 51).

7. Les poèmes « Les ponts » et « Mouvement » (« le gouffre à l'étambot ») des *Illuminations* sont réunis par la narratrice : « Qu'est-ce qui te prend ? Qu'avons-nous à faire de ponts ? De toute façon, pont ou pas pont, nous traverserons le canal de Panama à la nage, entre les bateaux, entre l'étrave des uns et l'étambot des autres » (O : 56).

8. L'expression rimbaldienne « de molles éruptions d'Etnas » tirée de « Promontoire » est utilisée pour décrire la mollesse qui caractérise le personnage d'Inachos : « Et ta tristesse s'est introduite dans le sang de chacun pour rendre ses os plus mous que bave [...] Soudain, Inachos a surgi. [...] Il s'est mis à rire aussi fort que si sa bouche avait été grande comme le cratère du volcan Etna » (O : 148-149). De même, selon la formule déjà employée, Ducharme agrège les poèmes « Enfance » (« Ô les calvaires et les moulins du désert, les îles et les meules ») et « Promontoire », ce qui se traduit dans le récit de la narratrice par : « Ma nuque supporte tout son poids. C'est une meule, un promontoire » (O : 30).

mais aussi et surtout de savoir pourquoi il s'y trouve et de voir quel usage il en fait.

Ma deuxième remarque porte sur la représentation de la littérature qui est donnée à voir non seulement comme océan, mais aussi à travers certains cours d'eau et affluents de taille plus ou moins importante. Dans *L'océantume*, la quête des origines qui guide les personnages les mène à rechercher, sur le mode de l'allégorie, le confluent du Saint-Laurent et de la Ouareau⁹. Ducharme s'inspire peut-être de la curieuse carte du Parnasse (France, 1993 : 82, n. 1) de Verlaine, une carte marine imaginaire présentant à l'Ouest la mer de l'Ennui (dans laquelle viennent se perdre sous le nom de fleuves et de rivières des écrivains jugés médiocres ou moroses tels Albert Mérat et Paul Arène) et à l'Est l'océan du Génie (dans lequel se déversent cette fois les cours puissants de Leconte de Lisle, José Maria de Heredia, Anatole France et François Coppée). Sous un mode qui s'apparente à celui de Verlaine, Ducharme entend donc mener le lecteur au point de croisement de deux traditions littéraires, celle dite classique où fleurissent la « vieillerie poétique » et le déchet¹⁰ (représentée ici par le fleuve Saint-Laurent, lequel communique directement avec l'océan corrompu), et celle de la Ouareau¹¹.

9. Il y a lieu de considérer la présence dans le texte de la figure du peintre Antoine Chintreuil (1814-1873), qui fait partie du groupe d'artistes connus sous le nom des « buveurs d'eau » mis ici en relation avec la source de la Ouareau : « Le paysage qu'encadre la seule fenêtre et où figure la source de la Ouareau me fait penser à celui du tableau de Chintreuil qui gît parmi les moutons sous le lit de Van der Laine » (O : 165).

10. Aussi Iode ordonne-t-elle au fleuve « d'aller se laver », car il est « plus sale qu'un égout » (O : 148).

11. Tout porte à croire que cette image a été inspirée à Ducharme par la curieuse « Carte du Parnasse », dressée en 1868 par Verlaine, peu de temps avant la rencontre de Rimbaud : « à l'Ouest, la mer de l'Ennui, dans laquelle se jette le fleuve Mérat, grossi de la rivière Arène. [À ces deux écrivains, Verlaine oppose ensuite des figures amies] À l'Est, l'océan du Génie, dans lequel se jettent Leconte de Lisle, Heredia, France et le Coppée des *Intimités* » (France, 1993). Dans une perspective semblable, on trouve une image similaire chez Georges Rodenbach :

D'une part, en effet, on note la récurrence dans *L'océantume* de plusieurs figures mythologiques telles Io, Vénus, Zeus, Léda¹², lesquelles font inmanquablement songer aux *Métamorphoses* d'Ovide et d'Apulée. C'est un univers textuel profond et instable, marqué par les enlèvements et les transformations, où fleuves et dieux, bêtes et humains, pour arriver à leurs fins, changent constamment d'aspect et de rôle¹³. D'autre part, il y a la présence d'une autre source littéraire, qui se révèle à nous sous un jour apparemment plus modeste (il s'agit du cours d'eau nommé la Ouareau), qui renvoie quant à elle directement à Rimbaud. J'ai suggéré ailleurs que ce mot composé presque uniquement de voyelles et qui présente en son centre la lettre R fonctionne de façon métonymique comme une représentation possible de Rimbaud. Plus largement, il faut insister sur le fait que chez Rimbaud, c'est le recours à la science alchimique (l'alchimie du verbe) qui induit les métamorphoses et opère la transformation des substances et métaux divers, tels l'or et le verre (ces deux derniers mots sont repris de manière significative par Ducharme dans le roman). Or cette science alchimique fait sentir sa présence agissante dès les premières pages du roman,

« Chef-d'œuvre ou non, les *Illuminations* contenaient des proses étranges, un peu folles et suggestives. Mais M. Rimbaud, avec ses sortes de vers surtout, influença tous les jeunes poètes du moment, comme il avait déjà agi sur la manière même de M. Verlaine. On peut presque matériellement indiquer le moment où celui-ci reçoit cet affluent, en demeure coloré d'une teinte viciée et déborde ses initiales. Sa prosodie se distend à mesure – comme s'élargira à l'infini, jusqu'à ne plus couler en beau fleuve, la prosodie de ces imitateurs qui vont venir » (Rodenbach, 1993 : 77-78).

12. Cette figure mythologique symbolise le passage possible entre les espèces ; on connaît l'intérêt que porte Ducharme à cette question, lui qui prendra plus tard le pseudonyme de Roch Plante.

13. Aux raptus d'Europe par Zeus et de Verlaine par Rimbaud vont répondre dans le roman *L'océantume*, les enlèvements successifs de Iode Ssouvie et de Azie Azothe. Déjà Rimbaud manie comme personne le détournement des sources et ces « enlèvements » pourraient simplement miner le jeu de citations de Ducharme avec des textes qu'il connaît et dont il s'amuse à détourner le sens.

alors que la maîtresse d'école, qui possède des dents d'or, semble faire partie « d'une sorte d'interrègne mi-animal mi-autre chose » (O : 20) et que, quelques pages plus loin, Iode elle-même, « plus glacée que le fleuve [...] a] les jambes en bois et les bras en corne » (O : 20-21) et se trouve « au centre d'un bloc de pierre » (O : 21). L'alchimie est aussi, on le sait, une science où l'anagramme règne en maître et plusieurs « alliages », néologismes, mots-valises et autres jeux de langage apparemment gratuits dans le texte de Ducharme ont précisément pour fonction de répondre aux exigences de cette pratique singulière. D'autres signes nous seront donnés au fil de notre lecture. Peut-être pourrait-on considérer comme une manifestation alchimique l'œufrier attaché par Iode au poirier et planté au centre des restes du château « qui grandit d'un pied chaque jour » (O : 121) que les personnages ont pris l'habitude « de prendre pour un candélabre¹⁴ » (O : 120), le candélabre à sept branches étant un objet fortement investi par la tradition alchimique. Dans *L'océantume*, on peut penser que cet œufrier a pour fonction de recueillir l'œuf philosophique¹⁵ (Chevalier et Gheerbrandt, 1982 : 692-93) un objet hautement symbolique de la quête alchimique, étroitement associé à l'or et à l'enfance. De même, le traité de Basile Valentin publié à Paris en 1619 sous le titre *Azoth ou le moyen de faire l'or caché des philosophes* pourrait aussi être évoqué comme une source possible ayant inspiré à Ducharme le nom du personnage Asie Azoth. Mais les multiples retournements du texte sur lui-même, les métamorphoses

14. « La nuit, un œufrier à plusieurs coupes dans une main, je traverse le chenal à la nage. J'attache l'œufrier à la branche la plus basse du poirier sans écorce et sans feuilles qui grandit à la vitesse d'un pied par jour au centre des restes du château, et les gours viennent s'assembler dessous comme autour d'un candélabre. Je me couche au milieu d'eux et m'endors » (O : 24).

15. « Foyer de l'univers, il [l'œuf philosophique] renferme dans sa coquille les éléments vitaux comme le vase hermétiquement clos contient le compost de l'œuvre. [...] Des produits du compost doit naître l'enfant de la philosophie, c'est-à-dire l'or, c'est-à-dire la sagesse » (Chevalier et Gheerbrandt, 1982).

qui affectent les personnages, les chausse-trapes de l'érudition rimbaldeenne font de ce récit volontairement complexe, une chose peu aisée à suivre, et ces éléments restent difficiles à interpréter avec assurance.

Certaines images sont plus claires : j'ai dit plus haut que les personnages d'Ina et de Faire Faire sont étroitement associés aux *Illuminations*. Pour en percevoir les reflets obliques dans *L'océantume*, il est nécessaire de rappeler l'équivocité foncière du titre de Rimbaud. Ainsi que le fait remarquer Antoine Adam (qui s'appuie sur Verlaine) dans l'édition des œuvres complètes de la collection « Bibliothèque de La Pléiade », le mot « Illuminations » est un mot qui veut dire « tout uniment, *Gravures coloriées*. Rimbaud aurait même mis en sous-titre deux mots anglais, *Painted Plates*, qui prétendaient en donner l'équivalent » (Adam, dans Rimbaud, 1972 : 972). Verlaine parle aussi en 1886, année de la publication des *Illuminations*, de « *colored plates* ». En anglais, « *to illuminate* » signifie « enluminer » (déjà chez Rimbaud, les sens du terme sont nombreux : conservons simplement ici l'idée de lumière, d'apparition et de couleur). Il ne faut pas s'étonner, en raison de la plurivocité inhérente aux *Illuminations*, de voir ces « *Painted Plates* » littéralement se transformer et se colorer chez Ducharme tels des prismes déformants, prenant la forme de vitraux et même d'azulejos, c'est-à-dire de mosaïques peintes aux couleurs de l'azur.

Reprenons maintenant les choses d'un point de vue un peu différent pour parler du personnage d'Ina Ssouvie. Celui-ci est relié à une pratique du jeu en rapport étroit avec l'alchimie, celle du tarot. Gravitent autour de la reine Ina le personnage de Lange, un cavalier, des animaux : voici que le roi, selon le procédé de la paronomase, dans ce tarot, est un taureau¹⁶. Qui plus est, son nom, Hâthor, par lequel ce roi nous est connu, est l'anagramme presque parfait du mot « tarot », un jeu lui-même fondé sur l'anagramme. Le lien que Ducharme établit entre le tarot, le personnage Ina Ssouvie et les *Illuminations* se fait plus visible

16. « Il me vient une idée : Hâthor. Hâthor est leur roi » (O : 70).

lorsque les enfants découvrent par hasard la reine-mère Ina dans l'appartement de Lange :

L'un après l'autre, les quatre murs carrés s'allument. La lumière vient de l'intérieur des murs. Ils sont en verre épais peint de couleurs éblouissantes, chacun, de toute sa surface, représentant une carte à jouer. Fascinée, faisant le tour plusieurs fois, je cours du huit de carreau au roi de trèfle en passant par la dame de pique et le valet de cœur (*O* : 123).

Puisque le tarot représente les cartes de la divination, il n'est pas étonnant que la lumière qui éclaire ces cartes lumineuses provienne de l'intérieur. Il faudra approfondir notre intelligence de ce jeu, dont l'origine se perd comme la littérature dans la nuit des temps, pour mieux pénétrer sa signification dans l'œuvre. La seconde scène impliquant Ina et les *Illuminations* – remarquons au passage que le prénom Ina est inscrit au cœur même du mot « illumination » – est liée cette fois à la destruction totale par Iode du mur de la chambre de Ina Ssouvie recouvert d'azulejos. J'y reviendrai.

Parlons maintenant un peu de l'onomastique suscitée par le nom d'Ina Ssouvie. Il y a lieu de penser que Ducharme s'est intéressé de près à la réception critique immédiate qui fut accordée aux *Illuminations*, en particulier au texte de Félix Fénéon, premier éditeur des *Illuminations*, dont la recension intitulée « Les *Illuminations* "hors de toute littérature" » parut en octobre 1886 dans *Le Symboliste*¹⁷. Il n'est pas inutile de rappeler que le texte de Fénéon a été aussitôt repris et cité à maintes reprises par Verlaine, qui amorce la présentation de l'édition de 1888 en réitérant la « fameuse formule de Fénéon, qui considérait les *Illuminations* comme une œuvre [...] hors de toute littérature et

17. « Fénéon, nous expliquent les éditeurs du *Cahier de L'Herne* consacré à Rimbaud, était bien placé pour rendre compte des *Illuminations*, puisqu'il en avait doublement préparé l'édition : d'abord pour les livraisons de mai-juin 1886 de la revue *Vogue* et pour le petit livre que la revue en avait aussitôt tiré » (*Cahier de L'Herne*. Arthur Rimbaud, 1993 : 73, n. 1).

probablement supérieure à toutes » (Laurent, 1993 : 55). Cette échappée hors du monde, dans lequel on reconnaît un des principaux leitmotiv de *L'océantume*, n'a pu manquer de frapper Ducharme. À la formule marquante que nous venons d'évoquer il faut encore ajouter un second passage du texte de Fénéon rappelant qu'Arthur Rimbaud a déjà atteint à vingt ans à peine « sa vieillesse littéraire » (1993 : 72). L'éditeur y signale de façon significative les premiers signes visibles du « mythe » naissant du poète, conséquence directe et un peu paradoxale de l'effacement de Rimbaud, du brouillage de son image dans les mémoires, ce qui conduit même certaines voix puissantes à douter de l'existence réelle de « l'ancien écolier buissonnier » (l'expression est de Verlaine) :

Et tandis que l'œuvre, enfin publiée s'impose, observe Fénéon, l'homme, devient indistinct. Déjà, écrit-il, son existence se conteste, et Rimbaud flotte en ombre mythique sur les Symbolistes. Pourtant les gens l'ont vu, vers 1870. Des portraits le perpétuent [...] (Fénéon, 1993 : 70).

On a l'impression de lire ici en filigrane, ou de façon anticipée (avec presque un siècle d'avance), ce qu'on nommera bientôt « l'affaire Ducharme » telle que, avec témoignages et photos à l'appui, l'a retracée l'étude de Myrianne Pavlovic (2006 : 35-52). Le texte de Fénéon permet en effet de constater l'émergence significative d'une « ombre mythique » qui enveloppe désormais Rimbaud, livré pour la première fois à son mystère (Décaudin, 1993 : 60) et déjà on commence à mesurer la résonance particulière chez Ducharme des premiers échos de la fortune critique rimbaldienne.

Dans la préface de 1892 des *Poésies* de Rimbaud, Verlaine, après avoir fidèlement rapporté le passage du texte de Fénéon que nous venons de commenter, présente cette fois Rimbaud comme celui qui, pour des raisons d'honneur et de respect de soi, s'est isolé, et a « renoncé aux caresses des admirations d'élite » (Verlaine, 1993b), refusant une notoriété qu'il méritait. Il importe d'observer que le Rimbaud que Verlaine nous présente est

« hautain » (je précise immédiatement ici dans le bon sens du terme, car il y en a un) et, surtout, « assoiffé, affamé, ivre, repu, *inassouvi* de vraie dignité ». Il y a tout lieu de penser que cette *dignité inassouvie* de Rimbaud représente un des motifs centraux du texte et qu'elle est défendue âprement, si j'ose dire, dans ce roman de Ducharme par tout un groupe de personnages importants, le clan royal des Ssouvie. C'est que Rimbaud, de toute évidence, reste associé pour Ducharme à ce que la littérature peut offrir de plus haut, de plus noble : aussi, dans *L'océantume*, cette dignité inassouvie de Rimbaud, par déférence, va exiger non seulement que les Ssouvie regardent debout « la rivière Ouareau couler » (O : 119), mais également qu'ils « enfantent debout, sans aide et isolées » (O : 34) et même qu'ils meurent debout¹⁸. N'oublions pas que le récit de *L'océantume* s'articule autour des questions de naissance et de mort comme nous l'avons annoncé au début.

FAIRE FAIRE DESMAINS

L'onomastique ducharmienne étant capitale, poursuivons maintenant avec ce personnage énigmatique qui se nomme Faire Faire Desmains. Pour bien cerner la nature précise de ce personnage dans *L'océantume*, il est important de comprendre que Faire Faire représente sinon un anagramme, du moins une personnification du poème « Fairy » des *Illuminations*. Faire

18. C'est par dignité et fidélité au clan des Ssouvie, que la petite sœur d'Iode, malgré son jeune âge, meurt debout, selon la loi inflexible qui ressortit à un code d'honneur élevé dont Rimbaud représente la clé : « Elle y trouve ma sœur morte, si morte qu'elle éprouve une sensation de froid à son contact. Elle la trouve debout, dans l'encoignure où elle s'est réfugiée pour mieux protéger Ino des coups du possédé » (O : 35). La station assise adoptée par les personnages tout à la fin du roman (« Nous sommes assis devant l'océan. Il pue à s'en boucher le nez » – O : 190), suggérant une forme de compromission, pourrait symboliser la seule posture laissée à l'écrivain moderne qui doit composer avec une tradition et une langue littéraires qui ont considérablement perdu de leur hauteur.

Faire chez Ducharme est bien une *Fairy* (mot anglais qui désigne une fée) et pour s'en convaincre, il suffit de relire les circonstances de la première rencontre entre les deux personnages : « Faire Faire pour les petites filles comme toi » (O : 86), avoue sur-le-champ la Fairy de Ducharme à Iode lors de leur premier échange. C'est d'ailleurs lorsque le personnage de Faire Faire se présente de nouveau à elle, et que Faire Faire Desmains déverse de sa corne d'abondance un fabuleux trésor (qu'elle a, incidemment, pêché dans la Ouareau, ce qui devrait nous éclairer sur sa provenance véritable) et où se trouvent « des fruits par centaines » (O : 87) qu'elle lève partiellement le voile sur sa véritable identité. Pour suggérer que Faire Faire est une fée, Ducharme pousse même l'humour jusqu'à faire tomber de sa corne d'abondance, comme dans le récit de Cendrillon, une citrouille. Surgissent aussi de la corne d'abondance « des voyelles et des consonnes en bois et en couleur » (O : 87), évocation dans laquelle on surprend encore un écho du poème « Voyelles » de Rimbaud¹⁹. Parmi les divers éléments rattachés plus ou moins comiquement à l'œuvre et à la vie de Rimbaud exposés à notre lecture se retrouvent aussi certains objets de couleur verte, qui associent Faire Faire²⁰ (Ducharme, 1975 : 234) à « La fée verte », en l'occurrence l'absinthe, dont Rimbaud, comme plusieurs des poètes dits « maudits », faisait l'usage que l'on sait²¹.

19. L'allusion, plus précise encore, renvoie au texte de Paul Verlaine, « Arthur Rimbaud » déjà cité plus haut ; comme tous les fascicules de la série *Hommes d'aujourd'hui* parus en 1888, ce texte est orné d'une caricature de Luque, celle-ci montrant « Rimbaud peignant au pinceau de grosses voyelles en bois ». Voir Verlaine, 1993a : 32, note 11.

20. Faire Faire « a le nez vert, pour toujours : c'est tatoué », écrit Ducharme dans le « Fragment inédit de *L'Océantume* » publié par la revue *Études françaises* (1975 : 234).

21. « Il y a bien un lieu de boisson que je préfère. Vive l'académie d'Absomphe, malgré la mauvaise volonté des garçons ! C'est le plus délicat et le plus tremblant des habits, que l'ivresse par la vertu de cette sauge de glaciers, l'absomphe. » (Lettre d'Arthur Rimbaud à Ernest Delahaye (1872), dans Rimbaud, *Œuvres complètes*, 1972 : 265).

On aurait tort de croire que Faire Faire soit le seul personnage rattaché par Ducharme à la personne même de Rimbaud : au contraire, en raison des nombreuses métamorphoses qui modifient leur aspect tout au long du roman, la plupart des personnages acquièrent un ou même plusieurs attributs de Rimbaud. Ainsi Inachos se voit-il doté « des yeux bleu de Prusse » de Rimbaud²², Faire Faire Desmains, comme son nom l'indique, hérite quant à elle non seulement des vastes mains²³ de Rimbaud qui ont tant frappé Mallarmé, « des mains énormes, des mains pour étreindre des nuées » (Rodenbach, 1993 : 77), mais aussi des « jambes sans rivales »²⁴ du poète (autre allusion comique ici

22. « Pourquoi tes yeux sont-ils bleu de Prusse ?... Est-ce que ta tête est pleine d'un bleu de Prusse liquide qui affleure à l'endroit des yeux ?... » (O : 147).

23. Au portrait qu'il trace de Rimbaud – « L'homme était grand, bien bâti, presque athlétique, un visage parfaitement ovale d'ange en exil, avec des cheveux châtain clair mal en ordre et des yeux d'un bleu pâle inquiétant » –, Mallarmé apporte cette précision : « Avec je ne sais quoi fièrement poussé, ou malheureusement, de fille du peuple, j'ajoute, de son état blanchisseuse, à cause de vastes mains, par la transition du chaud au froid rougies d'engelures » (Mallarmé, 1945 : 513 (lettre à M. Harrison Rhodes) »). Dans « Mauvais sang », Rimbaud écrit : « La main à plume vaut la main à charrue. — Quel siècle à mains ! » (qu'il faut entendre comme une exclamation méprisante de Rimbaud devant le spectacle d'une société uniquement préoccupée par son bonheur matériel).

24. Le 1^{er} janvier 1895, Maurras fit paraître dans la *Revue encyclopédique* un article dans lequel il souligne l'allusion équivoque de Verlaine aux « jambes sans rivales » de Rimbaud évoquées par Verlaine dans son texte « Arthur Rimbaud » de 1888. Verlaine devait répliquer à ces attaques dans sa « Préface aux poésies complètes » de 1895. Voir *Cahier de L'Herne, Arthur Rimbaud*, p. 31 et 40. Lors de leur rencontre initiale, Iode remarque que Faire Faire « ne porte pas de bas. Si les grosses valétudinaires du village la voyaient, elles la feraient enfermer » (O : 86) dit-elle. Et lorsque Faire Faire et Iode capotent « dans le fossé trente-sept ou trente-huit fois », parce qu'un des genoux de Faire Faire régulièrement, en remontant, a frappé les jambes de Iode, il est clair que le texte mime les circonstances tragiques qui ont mené à la mort prématurée de Rimbaud, dans sa trente-huitième année, atteint d'une tumeur au genou droit : « Nous sommes arrivées à l'aéroport à la même

de Ducharme, car Verlaine dut essayer, on le sait, les propos moqueurs du critique Charles Maurras pour avoir fait usage de cette expression équivoque dans sa préface aux *Poésies*). Pour bien marquer que Faire Faire emprunte les « jambes sans rivales » de Rimbaud, Ducharme la fera d'ailleurs pédaler cent milles du village de Mancieulles à Dorval. L'exégèse rimbal-dienne, sous la plume de Verlaine (qui rapporte la « forte bouche au pli amer »), de Mallarmé (ce « visage parfaitement ovale d'ange en exil » – Verlaine, 1993c : 40) et de plusieurs autres a redonné corps à Rimbaud et Ducharme se livre à son tour, par greffe et par emprunt, à une sorte de portrait ducharmien de Rimbaud, à la fois comique et monstrueux. En poussant un peu plus loin la réflexion, nous pourrions d'ailleurs être conduit à penser qu'une des visées picaresques du roman de Ducharme, en réponse au souhait inassouvi du poète eu égard à son repos dernier au cimetière de Steamer Point sur le bord de la mer, va donc consister, en une « parade sauvage », à mener Rimbaud, par personnages interposés et en pièces détachées si nécessaires, au littoral, en face duquel se trouve désormais un cimetière marin fortement pollué.

Dans leurs pérégrinations en France, les personnages de Faire Faire et Iode Ssouvie traversent divers villages ou lieux-dits, tels Langeac, Mancieulles ou Annonay. « “Sousceyrac, Lot, ch.-l. de c. ; 1 200 hab.” Allez y comprendre quelque chose ! » (O : 39) dit la narratrice. C'est déjà suggérer que ces noms n'ont pas été choisis au hasard par Ducharme. Ainsi, à Langeac, on trouve le collège Arthur Rimbaud et la rue Arthur Rimbaud ; à Mancieulles, une école élémentaire Rimbaud et une avenue Rimbaud ; à Annonay, la rencontre est d'autant plus suggestive que s'y croisent les rues Arthur Rimbaud et Paul Verlaine. Mais le nom d'Annonay (où l'on entend un « annonez » plus scolaire) est de plus de conséquence encore, car il a peut-être été retenu par Ducharme en pensant à l'édition de 1949 des *Illuminations*

vitesse que nous sommes parties de l'asile, et Faire Faire n'a pas dit une seule fois “Mon Dieu que j'ai mal aux jambes !” » (O : 96).

qui a fait date. Celle-ci comporte en effet 40 illustrations et 8 lithographies originales de Fernand Léger. L'épisode de la montgolfière d'Iode et Asie Azothé auquel il sera désormais tentant de joindre de façon amusante le nom de Léger trouve un sens neuf lorsqu'on sait que cette édition reliée à la française avec, de surcroît, une couverture verte, fut imprimée sur papier Montgolfier à Annonay.

Avant d'aller plus avant dans le récit des fugues de Faire Faire et Iode, il importe de considérer la figure polysémique que représente Vénus dans *L'océantume*. Dans son ouvrage *Devant l'image*, Georges Didi-Huberman souligne, à propos de *L'interprétation des rêves* de Freud, le « mouvement anadyomène », une « plongée dans l'Achéron produisant le surgissement d'images nocturnes » (Didi-Hubermann, 1990 : 176). C'est une vision semblable qui anime selon moi le récit de Ducharme ici, où le sens affleure parfois, dissimulé sous la surface des choses ou sous le couvert des mots rares. À la représentation de la naissance de Vénus, émergeant de l'écume²⁵ et poussée vers le rivage par les brises d'une infinie douceur (telle que la représente dans toute sa splendeur le célèbre tableau de Botticelli), il faut opposer la Vénus Anadyomène de Rimbaud, une prostituée au corps usé qui, non sans peine, se glisse hors d'une baignoire-cercueil avec des « déficits assez mal ravaudés ». S'affrontent ici deux conceptions fort différentes de la beauté : dans une vision exacerbée par Rimbaud et portée à un degré d'absolu, ce blason du corps féminin, marqué dans sa chair par les mots « horribles » et « hideux », nous mène plutôt, au-delà de la simple idée de laid, à « une forme de beauté sublime dans la laideur »²⁶.

25. Par la « naïadacée », qui se présente sous la forme d'une plante submergée rose, Ducharme suggère discrètement la figure de Vénus Anadyomène. « La vie n'est pas toujours rose !... Les naïadacées sont de la famille des monocotylédones et les monocotylédones sont orphelins » (O : 35-36).

26. Voir, au sujet de « Vénus anadyomène », le « Commentaire élaboré par Corinne Durand-Degranges et Alain Bardel » sur Internet [rimbaudexplicite.free.fr/poemes/venus2.html].

Ducharme est bien ici sur les traces de Rimbaud. Lorsque Iode Ssouvie et Faire Faire, durant leurs déambulations nocturnes, se déshabillent dans une clayère de la région d'Arcachon (déjà le *-cachon* d'Arcachon porte en lui l'idée de dissimulation), elles inversent l'image idéalisée de la beauté naturellement liée à la naissance de Vénus en attaquant même la tradition de la statuaire qui la représente. La conque (qui symbolise dans l'Antiquité le sexe féminin) réapparaît ici sous la forme dégradée d'huîtres poisseuses et toute la scène prend un tour grotesque, qui fait basculer la représentation idéalisée héritée de l'Antiquité et prolongée à la Renaissance : « Le fond était recouvert d'une telle épaisseur d'huîtres et les huîtres étaient tellement visqueuses que nous ne pouvions faire deux pas sans perdre pied, tomber à plat ventre et nous casser la face et le profil » (O : 109). Lors de cette action iconoclaste, des chefs-d'œuvre, tels la célèbre Vénus de Milo et la Vénus Callipyge, même d'antiques statuettes représentant Aphrodite seront ici renversées, voire profanées. Puis Faire Faire et Iode vont jouer à qui « lancerait son huître le plus haut. [...] Les huîtres lancées montaient, montaient, s'enfonçaient dans les ténèbres. Puis nous les attendions. Les unes se perdaient dans le ciel. Les autres, en retombant, brisaient la surface de l'eau comme un caillou un vitrail » (O : 110). Cette image de destruction du vitrail, à laquelle est doublement associée Vénus (Vénus étant aussi le nom d'un coquillage comestible mieux connu sous le nom de « praire »), a cette fois pour objet les *Illuminations* elles-mêmes, les « *painted plates* ». On voit à nouveau s'exercer cette violence contre les *Illuminations* lorsque Iode et Asie Azothé découvrent sur l'un des murs de la chambre abandonnée d'Ina « une sorte de mosaïque dont le motif, une reine-marguerite, est constituée d'*azulejos*. [...] Elle est lumière » : « Quand la fenêtre est ouverte, elle relance la lumière par faisceaux plus éblouissants que le globe même du soleil » (O : 113). Cette mosaïque rimbaldienne, où se cache un court poème qui mime la déchéance de la poésie sous la forme de « *rubis* et [...] *opales* gros et ronds comme des *balles de tennis* » (O : 114), ne sera pas épargnée. Cette destruction, apparemment

nécessaire, semble correspondre à un moment-clef où Rimbaud doit être mis à distance. Or briser le verre-vers (il faut entendre ici le mot dans tous les sens) représente aussi le geste rimbaldien par excellence (qu'on songe encore à « Crise de vers », de Mallarmé, qui évoque cette « exquise crise »²⁷ – Mallarmé, 1945 : 360) et, bien entendu, à « La musique et les lettres » où l'auteur d'*Hérodiade*, dans une sentence demeurée célèbre, déclare : « On a touché au vers » (Mallarmé, 1945 : 643). Le geste apparent de destruction d'Iode à l'endroit des azulejos va trouver par la suite son prolongement dans la destruction de bouteilles que les personnages, dans leur pérégrinations, s'amuseront à briser par centaines, libérant paradoxalement des pierres précieuses²⁸, qui figurent ici comme autant d'éclats étincelants du poème rimbaldien. De nouveau, sans qu'il y paraisse, la dignité offensée de Rimbaud est vengée, le texte de Ducharme donnant la réplique aux remarques acerbes de Catulle Mendès, qui avait jadis dénigré le « vers rude, cassant, cassé, cacophonique » de Rimbaud et sur les oreilles duquel, disait-il, chaque strophe produisait « l'effet d'un panier plein de tessons de bouteilles » (Mendès, 1993 : 122).

Nous arrivons maintenant à un moment hautement significatif du roman, où apparaît le nom de Ducharme lui-même. « Soudain, je décide que nos stations devant cette fleur sont ridicules et ont suffisamment duré. J'en ai assez du charme tout-puissant que ce pan de beauté exerce sur moi » (O : 113). Il faut savoir gré à André Gervais d'avoir su, le premier, déchiffrer (Gervais, 1975 : 295) le nom de Réjean Ducharme encrypté sous la surface du texte. Mais pour comprendre la portée de ce geste

27. « La littérature subit une exquise crise, fondamentale » (Mallarmé, 1945 : 360).

28. « Au fond, une bouteille est un assemblage de pierres précieuses. Lorsque la bouteille frappe une roche, l'assemblage se défait et les cent pierres précieuses bleues ou rouges redeviennent cent pierres précieuses » (O : 161) ; « Les bouteilles vides qui fleurissaient sur le talus ont crû et se sont multipliées. J'en casse autant que je peux » (O : 170) ; « [...] évitant les tessons chatoyants comme rubis et opales » (O : 85).

de signature, fort éloquent, posé par Ducharme et tenter d'élucider la nature véritable de ce qui a les apparences d'un pacte ou d'une promesse secrète, il faut aussi décrypter le sens du « j'en ai assez » enclos dans le nom même de Ducharme. Pour tenter de saisir la nature du secret ici à l'œuvre, il faut recourir de nouveau à l'image de Vénus et notamment aux liens étroits que ce mot entretient, on l'a vu, avec l'alchimie. Parmi les formules hermétiques échangées par les personnages de *L'océantume*, on remarque cet étrange « Acé tate » en deux mots. On parle en alchimie du vert de Vénus, connu aussi sous le nom d'acétate de cuivre, donnée dont Ducharme a facilement pu disposer en parcourant la définition du mot *Vénus* dans *Le grand Robert*. L'homonymie « acé / assez » (que viendra aussi souligner le mot « cétaqué ») a pour but d'attirer l'attention du lecteur vers l'expression « j'en ai assez » qui est répétée nombre de fois dans le roman ; trop même, car dans une formule à double entente, Iode, lassée, dira même : « [j]'en ai assez de jouer au chat et à la souris avec toi » (O : 102).

Pour amorcer la conclusion, je signalerai donc que le sens de ce « j'en ai assez » correspond à deux moments particulièrement marquants de la vie de Rimbaud dont les résonances trouvent à s'inscrire dans *L'océantume*. La première occurrence de ce « j'en ai assez » de Rimbaud est à mettre en relation avec l'échange impromptu rapporté par Verlaine, au cours duquel Verlaine est enlevé par Rimbaud et forcé de partir pour Arras, puis pour la Belgique :

J'allais chez toi. [C'est Rimbaud qui parle] J'en ai assez de Paris. J'en ai assez de tout ici. Je m'en vais en Belgique, mais pas seul : tu vas venir avec moi. — [...]. [Et Verlaine d'expliquer] Alors, je l'ai suivi naturellement. Et le jour même, nous partions pour Arras, puis la Belgique (Le Brun, 2001 : 493).

Chez Ducharme, on observe que Faire Faire et Iode, lors de leur fugue, se rendront elles aussi en Europe et mimeront de façon inversée celle des illustres écrivains [c'est Faire Faire qui parle] : « — Regarde ! répond-elle, tendant les bras vers les montagnes.

Sais-tu ce qu'il y a de l'autre côté ? La Belgique ! Toute la Belgique ! — Et quoi encore ? J'en ai assez de toi ! » (O : 99), réplique aussitôt Iode, donnant à entendre – mais en y coupant court – par la reprise de cette formule rimbaldienne, la signification parodique de ce dialogue.

La seconde occurrence, plus significative, apparaît cette fois dans l'ultime lettre (celle du 20 juillet 1891) que Rimbaud adresse à sa sœur Isabelle (dont le nom, je le mentionne au passage, est évoqué d'une façon apparemment gratuite à plusieurs reprises dans *L'océantume*). Cette lettre correspond à un épisode particulièrement dramatique de la vie de Rimbaud ; il s'agit en effet d'un moment unique, lié de surcroît à l'écriture : après de longs mois de supplice et la présence obsédante d'une douleur violente à l'épaule qui l'empêche pratiquement d'écrire, Rimbaud prend congé du monde ; « j'en ai assez de l'hôpital » (Rimbaud, 1972 : 692), écrit-il de façon laconique. Sur ces mots brefs qui révèlent la dignité intacte de Rimbaud et la maîtrise que le poète entend lucidement garder jusqu'à la fin sur son propre destin plane l'ombre de sa mort prochaine. Ce seuil que représente pour Ducharme le moment où Rimbaud dépose la plume ne pouvait le laisser indifférent. Il est très possible qu'en accompagnant pour ainsi dire Rimbaud jusqu'en ce lieu précis du langage où ce dernier nous a quittés et en y apposant discrètement sa signature, Ducharme ait voulu (en tenant à distance la vulgate rimbaldienne) rendre hommage à cet « enfant de la colère » selon Verlaine (Décaudin, 1993 : 59), à ce « poète enfant »²⁹ (Giraud, 1993 : 89) qui sut créer une poésie au plus près du silence.

On trouve au chapitre 79 de *L'océantume* le seul renvoi explicite par Ducharme aux *Illuminations* : il s'agit d'un extrait de « Nocturne vulgaire » : « Un souffle ouvre des brèches opéradiques dans les cloisons... » (O : 188). La présence de cette « brèche » donnée à voir de façon trop explicite ici est à mettre

29. Il est à remarquer que la précocité « insolite » ou « inquiétante » de Rimbaud aurait été saluée par Victor Hugo, qui aurait reconnu en lui « Shakespeare enfant », un énoncé que réfute par ailleurs René Étiemble (1961 : 261-269).

en relation avec l'omission entière du chapitre précédent, le chapitre 78, qui s'est entièrement volatilisé. Quel sens faut-il donner à cette étonnante ellipse ? Il faut l'interpréter, selon moi, comme une manifestation directe dans le texte de la raison cabalistique et de la signification très importante que le jeu du tarot accorde au nombre soixante-dix-huit, un jeu lui-même formé de 78 cartes (ou lames). Le tarot met en œuvre un monde de symboles dont je ne tenterai pas de pénétrer plus avant les arcanes ésotériques. La symbolique des nombres joue toutefois, dans la convention onomastique ducharmienne, un rôle par ailleurs non négligeable ; à ce propos, il est amusant de reconnaître sous le personnage de la vieille Six, qui « allumait une lanterne rouge à chaque fenêtre » (O : 10), et qui se nourrit de grenouilles³⁰, la représentation toute personnelle donnée par Ducharme à la Vénus Anadyomène ; la véritable identité du personnage (dont le rôle est d'éclairer notre lanterne) se révèle pleinement à travers la signification symbolique que revêt le patronyme Six, le nombre 6 étant le chiffre sacré attribué par l'Antiquité à la déesse Vénus-Aphrodite. Il n'est point besoin d'insister sur la drôlerie de cette Naïade décatie, inspirant la peur, qui « porte une rame à l'épaule (on pourrait dire une lame) et un fanal à la main » et qui de surcroît, meurt « noyée »³¹.

30. On se souvient de la remarque de Rémy de Gourmont qui disait avoir éprouvé devant plusieurs pièces de Rimbaud « l'impression de beauté que l'on pourrait ressentir devant un crapaud congrûment pustuleux » (1993 : 84).

31. Je signale que la figure de Vénus Anadyomène a continué par la suite d'inspirer Ducharme, et qu'on la voit ressurgir dans le paratexte de *L'hiver de force* sous la forme d'une dédicace qui a valeur d'énigme : « à ma fidèle Auchimine, tuée par une machine, avec l'assurance que je n'oublierai pas nos tours de chaloupe avec Clara Bow » (Ducharme, 1973, n. p.). Le nom de Clara Bow (il s'agit bien sûr de la vedette de cinéma et sex-symbol des années 1920) est doublement à mettre en rapport avec la figure de Vénus. Si le prénom Clara renvoie explicitement au vers de « Vénus Anadyomène » (« Les reins portent deux mots gravés : *Clara Venus* »), le patronyme Bow (sous lequel on peut entendre ici le mot « beau ») vient en quelque sorte contresigner le rapport de

Sur un registre différent, plus grave cette fois, maints autres exemples devraient être évoqués pour que nous puissions mieux cerner les raisons qui motivent Ducharme à multiplier les emprunts aux brusques éclairs de la pensée et à l'imagerie polychrome de Rimbaud et de ses *Illuminations*. Rimbaud, « l'éternel adolescent », aura-t-il exercé sur Ducharme un attrait particulier par le rapport qui le lie irrévocablement au monde de l'enfance ? « Il est émouvant de constater à quel point les *Illuminations* les plus tardives devront puiser encore au souvenir des “années enfantes” », écrit Yves Bonnefoy (1993 : 348). Rimbaud le père (il laisse une lourde paternité littéraire) est devenu pour Pierre Michon *Rimbaud le fils*. L'enfance comme lieu de rencontre de la violence et d'inadéquation au monde, qui a été souvent évoquée, serait-elle le point de contact premier, ombilical, qui relie Ducharme à Rimbaud ? Quoi qu'il en soit de la référence à Rimbaud, une conclusion semble désormais s'imposer à nous : on ne pourra remonter comme les personnages vers les sources de l'intertexte ducharmien sans porter aussi le regard vers « la plus radieuse constellation du ciel des Lettres » (Guyaux, 1993 : 228), Rimbaud.

Rimbaud à la beauté. Il est amusant de voir que la baignoire de la Vénus Anadyomène de Rimbaud a aussi été transformée par Ducharme en chaloupe. Par ailleurs, il n'est pas impossible que l'apparition de Clara Bow (telle une figure de proue) en épigraphe de *L'hiver de force* soit aussi à mettre en rapport avec l'apparition du personnage la vieille Six/Vénus au début de *L'océantume*.

BIBLIOGRAPHIE

- BONNEFOY, Yves (1993), « L'outre-couleur », *Cahier de L'Herne. Arthur Rimbaud*, dirigé par André Guyaux, Paris, Éditions de l'Herne, p. 341-358.
- CHASSAY, Jean-François (1991), « Les illuminations », *Spirale*, n° 103 (février), p. 3.
- CHEVALIER, Jean, et Alain GHEERBRANDT (1982), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont et Jupiter.
- DÉCAUDIN, Michel (1993), « Rimbaud et les symbolistes », *Cahier de L'Herne. Arthur Rimbaud*, dirigé par André Guyaux, Paris, Éditions de l'Herne, p. 59-64.
- DESCHAMPS, Nicole (1975), « Histoire d'E », *Études françaises*, « Avez-vous relu Ducharme ? », vol. 11, n°s 3-4 (octobre), p. 325-354.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1990), *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Critique ».)
- DUCHARME, Réjean (1967), *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard.
- DUCHARME, Réjean (1968), *L'océantume*, Paris, Gallimard.
- DUCHARME, Réjean (1973), *L'hiver de force*, Paris, Gallimard.
- DUCHARME, Réjean (1975), « Fragment inédit de *L'océantume* », *Études françaises*, vol. 11, n°s 3-4 (octobre), p. 227-246.
- DUPRIEZ, Bernard (2006), « Ducharme et des ficelles », dans Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Québec, Presses de l'Université du Québec/Voix et images, p. 9-24. (Coll. « De vives voix ».) [Texte originalement paru dans *Voix et images du pays*, vol. V, 1972, p. 165-185.]
- DURAND-DEGRANGES, Corinne, et Alain BARDEL, [En ligne], [rimbaudexplique.free.fr/poemes/venus2.html].

- ÉTIEMBLE, René (1961), « Shakespeare enfant », *Le mythe de Rimbaud. Structure d'un mythe*, Paris, Gallimard, p. 261-269.
- FÉNÉON, Félix (1993), « *Les illuminations* “hors de toute littérature” », *Cahier de L'Herne. Arthur Rimbaud*, dirigé par André Guyaux, Paris, Éditions de l'Herne, p. 70-73.
- FRANCE, Anatole (1993), « On croit que le poète Arthur Rimbaud est à Paris », *Cahier de L'Herne. Arthur Rimbaud*, dirigé par André Guyaux, Paris, Éditions de l'Herne, p. 80-83.
- GAUVIN, Lise (1992-1993), « La place du marché romanesque : le ducharmien », *Études françaises*, vol. 28, n^{os} 2/3, p. 105-120.
- GERVAIS, André (1975), « Morceaux du littoral détruit », *Études françaises*, « Avez-vous relu Ducharme ? », vol. 11, n^{os} 3-4 (octobre), p. 285-309.
- GIRAUD, Albert ([1892] 1993), « Le génie éclate à chaque page », *Cahier de L'Herne. Arthur Rimbaud*, dirigé par André Guyaux, Paris, Éditions de l'Herne, p. 87-89.
- GODIN, Gérald (1994), « Je ne veux pas être pris pour un écrivain », cité par Michel SAINT-GERMAIN, « Réjean Ducharme par sa mère », *L'Actualité*, 1^{er} octobre, p. 66.
- GOURMONT, Rémy de (1993), « Le plus insupportable voyou », *Cahier de L'Herne. Arthur Rimbaud*, dirigé par André Guyaux, Paris, Éditions de l'Herne, p. 84-85.
- GUYAUX, André (1993), « Cocteau et Rimbaud », *Cahier de L'Herne. Arthur Rimbaud*, dirigé par André Guyaux, Paris, Éditions de l'Herne, p. 228-235.
- LAFORGUE, Jules (1993), « Rimbaud fleur hâtive et absolue... », *Cahier de L'Herne. Arthur Rimbaud*, dirigé par André Guyaux, Paris, Éditions de l'Herne, p. 68-69.
- LAPOINTE, Gilles (2006), « La Vénus maghanée de Réjean Ducharme ou comment écrire après Rimbaud », *Roman 20-50*, « Réjean Ducharme », études réunies par Élisabeth Nardout-Lafarge, n^o 41 (juin), p. 37-54.

- LAURENT, Emmanuelle (1993), « Verlaine préfacier de Rimbaud », *Cahier de L'Herne. Arthur Rimbaud*, dirigé par André Guyaux, Paris, Éditions de l'Herne, p. 54-56.
- LE BRUN, Émile (2001), « Verlaine intime », *Les Idées françaises*, avril 1924, cité dans Jean-Jacques LEFRÈRE, *Arthur Rimbaud*, Paris, Fayard.
- MALLARMÉ, Stéphane (1945), « Arthur Rimbaud », dans *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- MALLARMÉ, Stéphane (1945), « Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- MENDÈS, Catulle (1993), « “Un Pétrus Borel naturaliste” », *Cahier de L'Herne. Arthur Rimbaud*, dirigé par André Guyaux, Paris, Éditions de l'Herne, p. 122-123.
- MICHAUD, Ginette (2004), « À propos du “sacro-saint modèle québécois” : du politique à l'œuvre ou la souveraineté impensée », dans Ginette MICHAUD et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Constructions de la modernité au Québec. Actes du colloque international tenu à Montréal les 6, 7 et 8 novembre 2003*, Montréal, Lanctôt éditeur, p. 153-175.
- PAVLOVIC, Myrienne (2006), « L'affaire Ducharme », dans Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Québec, Presses de l'Université du Québec/Voix et images, p. 35-52. (Coll. « De vives voix ».) [Texte originalement paru dans *Voix et images*, vol. VI, n° 1, 1980, p. 75-85.]
- PRZYCHODZEN, Janusz (2006), « La dialectique du paradoxe et du paroxysme dans *Dévadé* de Réjean Ducharme », dans Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Québec, Presses de l'Université du Québec/Voix et images, p. 155-167. (Coll. « De vives voix ».) [Texte originalement paru dans *Voix et images*, n° 68, 1998, p. 346-359.]

VÉNUS OU L'ÉCRITURE ANADYOMÈNE

- RIMBAUD, Arthur (1972), *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Antoine Adam, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- RODENBACH, Georges (1993), « L'apparition des *Illuminations* », *Cahier de L'Herne. Arthur Rimbaud*, dirigé par André Guyaux, Paris, Éditions de l'Herne, p. 77-79.
- VERLAINE, Paul (1993a), « Arthur Rimbaud (1888) », *Cahier de L'Herne. Arthur Rimbaud*, dirigé par André Guyaux, Paris, Éditions de l'Herne, p. 29-32.
- VERLAINE, Paul (1993b), « Arthur Rimbaud (1892) », *Cahier de L'Herne. Arthur Rimbaud*, dirigé par André Guyaux, Paris, Éditions de l'Herne, p. 36-37.
- VERLAINE, Paul (1993c), « Préface aux *Poésies complètes* (1895) », *Cahier de L'Herne. Arthur Rimbaud*, dirigé par André Guyaux, Paris, Éditions de l'Herne, p. 38-43.

III– LANGUE ET VOIX

SI J'ÉTAIS DUCHARME

Ivan Maffezzini

Université du Québec à Montréal

It is the task of the translator to release in his own language that pure language which is under the spell of another, to liberate the language imprisoned in a work in his re-creation of that work. [...] Words rather than sentences [are] the primary element of the translator.

Walter BENJAMIN,
Illuminations.

DE L'ÉLUCIDATION

Je ne suis pas un traducteur professionnel. Avant d'essayer d'écrire *L'avalée des avalés*¹ en italien, ma seule expérience

1. *L'avalée des avalés* avait déjà été traduite par Vasta Dazzi, en 1967, et publiée dans une collection de livres plus ou moins érotiques. Une traduction vite faite et mal faite (à mon avis) où l'esprit de Ducharme était aplati comme une vieille feuille dans un gros livre. Il s'agit de la traduction à laquelle je ferai référence dans le texte. Malgré mon jugement très négatif, je n'en parlerai pas pour la critiquer (le domaine de la traduction est au moins aussi subjectif que celui de la création) mais pour souligner les pièges et les difficultés de la langue de Ducharme.

avait été la transposition de deux livres d'informatique. Ce qui ne veut pas dire que je n'ai pas un rapport particulier aux traductions. Comment pourrait-il en être autrement pour quelqu'un qui, depuis une trentaine d'années, lit dans une langue qui n'est pas la sienne et qui lui résiste comme au premier jour ?

Ma plus grande hantise, avant de commencer la traduction, était de tomber dans le piège où tombent – me disais-je – même les meilleurs traducteurs : la tendance à élucider l'original, à l'expliquer, à le mâcher, à le liquéfier pour que la tête ne lâche pas la *tette*. Comment ne pas avoir une faiblesse pour une langue qui résiste quand on ne veut pas lui résister ?

Deux anecdotes pour concrétiser mes propos :

D'abord, devant choisir une traduction de la *Divine comédie* pour un cours du premier cycle, je pris en considération huit traductions². Seule celle d'André Pézard ne me donna pas de boutons. Mais un collègue me convainquit qu'elle était trop difficile et qu'il était préférable d'en prendre une plus « moderne ». Je choisis la plus moderne et fis une erreur impardonnable : Dante Alighieri n'était plus qu'un poète de gare prétentieux et embourbé dans les mythes que les étudiants considéraient « plat à mourir ».

Ensuite, voulant améliorer mon anglais, mes manies joyciennes m'amènèrent à proposer à mon enseignante (jeune écrivaine anglophone) d'employer *Ulysse* comme manuel de cours. Nous y renonçâmes après deux séances. C'était trop difficile... pour elle !

Ce sont les clarifications qui font du poème de Dante une barbotine versifuge et qui créent des situations invraisemblables permettant à un moins que « bon en anglais », fréquentant James Joyce en italien et en français, de comprendre le texte original mieux qu'une anglophone lettrée.

2. Traducteurs de la *Divina Commedia* : Jean-Charles Vegliante, Jacqueline Risset, Marc Scialom, Alexandre Masseron, Didier Marc Garin, Louise Espinasse-Mongenot, François Mégroz et, enfin ! André Pézard.

Si, pour introduire une traduction de Réjean Ducharme, je parle de Dante et de Joyce, ce n'est pas parce qu'il s'agit de trois auteurs difficiles mais parce que leur difficulté n'est qu'un épiphénomène de leur maîtrise de la langue et d'une individualité qui a horreur des lieux communs littéraires. Des écrivains qui, contrairement à bien des hommes de lettres qui s'enrobent d'une originalité fraîchement usinée dans les ateliers du prêt-à-écrire, s'éloignent des clichés sans emprunter des clichés masqués d'originalité.

J'étais un incondtionnel de Ducharme avant de le traduire mais, après deux ans passés avec Bérénice, je le suis non seulement pour l'écrivain et le poète qui fascine et bouleverse, mais aussi pour le philosophe et pour le penseur politique. Dans *L'avalée des avalés* j'ai touché avec toutes mes idées la profondeur et l'articulation de sa pensée philosophique et je ne rougis pas en criant haut et fort – comme un de ses personnages – qu'il s'agit sans doute du philosophe québécois le plus original, le plus puissant et le plus léger – sans doute parce que l'université ne le harnacha jamais. Vaut-il la peine d'ajouter ce que Ducharme fait dire à son héroïne : « [j]e pense beaucoup mieux que les philosophes secs » ([1966] 1982 : 204³) ?

Que dire du Ducharme politique ? Ce que Philippe Sollers disait de Joyce : qu'il s'agit d'un écrivain dont le style engagé et révolutionnaire n'a pas besoin des discours qui justifient, qui proposent, qui crient ou qui planifient. Ses livres sont des livres politiques, engagés, révolutionnaires dans le sens qu'ils fichent sens dessus dessous la tête des lecteurs.

Et, pour terminer cette introduction, un clin d'« ouille » au Québec : comment ne pas mettre côte à côte la pensée de Bérénice prenant parti en partant d'elle et les clichés des adolescents pris dans le parti de *Parti pris* ?

3. Les renvois à *L'avalée des avalés* seront désormais indiqués par la mention AA, suivie du numéro de la page.

DE LA THÉORIE

Quand je traduisais *L'avalée des avalés*, je ne connaissais pas encore ce passage d'Olga Sedakova : « Je ne pense pas que celui qui, dans la pratique, se consacre à la traduction littéraire, éprouve le moindre besoin de quelque théorie générale [...] Ce sont les détails et les particularités qui constituent l'art de la traduction » (Sedakova, 2005 : 98). Cela m'aurait évité de patauger dans la théorie, comme je le fis dans le texte de Walter Benjamin (1969) qui me tranquillisait dans mes moments de paresse.

Et pourtant... et pourtant nous avons tous une « théorie » même si nous ne l'explicitons pas et nous avons tous aussi notre idée sur ce qu'est un détail : nous croyons tous savoir si dans un détail se cache le diable comme dit le commun des mortels ou dieu comme disait Gustave Flaubert. Mais, quels détails dans Ducharme ! Que de détails !

Assez de baratin. Allons-y.

Pas encore. Avant je dois dire quelques mots sur l'approche : sur une simili-théorie. J'ai décidé de me mettre dans la peau de Ducharme, et de me dire « si, au lieu d'avoir eu sous ses idées la langue française et la langue québécoise, Ducharme avait eu l'italien pour exprimer ses idées, comment aurait-il écrit ? » Ce qui, dans mon cas, équivaut à dire « si j'étais Ducharme... ». Pour être Ducharme il me fallut créer mon Ducharme à moi. Je m'en fis un sur mesure : un qui, pudique, aime observer, passionné, les orgies dans lesquelles glissent subrepticement les mots impudiques. Un qui n'est pas très loin du vrai. Je crois.

QUELQUES ÉLÉMENTS QUI M'ONT CAUSÉ DES MOTS DE TÊTE

Si je disais que la traduction a été facile, je mentirais comme un « harnacheur de vent ». Je ne le dirai donc pas. Je dirai par contre que, malgré les *mots* de tête, je me suis amusé « comme un soûl ». Pour essayer de vous enivrer, je vous propose quelques passages où les difficultés de traduction aident à comprendre la richesse et le naturel du mouvement de la langue de Ducharme.

TITRE

Quand je disais que j'étais en train de traduire *L'avalée des avalés*, on me posait toujours la même question : « Comment as-tu traduit le titre ? » J'avais toujours la même réponse : « Je ne l'ai pas encore traduit. » La crainte d'arriver à un titre si peu ducharmien que celui de l'autre traduction, « *La valle delle vergogne* » (*La vallée des hontes*), m'a fait faire maints détours et écarter bien des solutions. Je n'ai trouvé un titre acceptable que quand je me suis laissé emporter par le mot « Bérénice ».

Quand le nom « Bérénice » passe les Alpes et se retrouve dans la plaine du Pô, seule la syllabe finale change : de constrictive qu'elle était, elle devient chuintante. Ce qui rend, il est vrai, Bérénice moins persiflante mais y ajoute une couleur philosophique, car elle a exactement la même prononciation que « *Bere Nietzsche* » qui devient « Boire Nietzsche » si je la ramène vers la vallée du Rhône. Nietzsche caché dans le titre d'un roman dont l'héroïne semble incarner la volonté de volonté est loin d'être gratuit, surtout si celui qui « boit Nietzsche » est un juif, un « Einberg ». Voilà donc que ce titre littéralement intraduisible est en esprit, littéralement, librement traduit « Berenice Einberg ». Le fait que je n'ai trouvé un titre satisfaisant qu'après avoir fréquenté Bérénice pendant des mois est loin d'être un hasard. C'est cette fréquentation quotidienne qui m'a appris à avoir confiance dans ma langue et à ne résister que le minimum nécessaire pour qu'elle se déchaîne.

NOMS PROPRES

Étant donné leur vitalité et leur poids, il serait lâche de ne pas traduire les noms propres en prétextant que trop forte est leur soumission aux sonorités de la langue française. Les personnages de *L'avalée des avalés* ne s'appellent pas Marc ou Sylvie.

S'il ne fut pas difficile de faire passer Bérénice du français à l'italien, les appellations de sa mère mirent à l'épreuve ma *pas-science*. Commençons par le commencement, par « Chat mort »

que j'ai traduit mot à mot : « gatto morto ». La tentation de changer le masculin par le féminin était très forte car « chatte », en italien, n'a pas la connotation sexuelle du français et le terme italien « gattamorta » (« chatte morte ») désigne une personne qui séduit avec des manières doucereuses et hypocrites, ce qui peut très bien être appliqué à Madame Einberg. J'ai résisté, car si Ducharme avait voulu rendre ce que rend l'italien « gattamorta⁴ », il aurait sans doute employé « chattemite⁵ », mot qui a pratiquement la même signification que « gattamorta ». Il est clair que le choix de « Chatte mite » aurait mené Ducharme dans une tout autre ruelle langagière que celle de « Chat mort ».

Les vraies difficultés arrivent avec la transition : « Chat mort ! Chameau mort ! Chamomor ! » Je n'ai pas réussi à conserver le même rythme et à arriver ainsi à la solution finale avec un seul élément intermédiaire (chameau mort). Il m'en a fallu trois. Je suis passé par « gattamorta » (chattemite), ensuite par « Gatta mamma » (chat maman) pour pouvoir enchaîner sur « Gattomammone » (garou⁶) pour arriver – enfin ! – à « Gattamammorte » un gros mot-valise qui contient « Chat », « chattemite », « garou », « maman » et « mort » complètement interpénétrés. Ce passage est sans doute l'un de ceux où l'on voit le mieux ce que je voulais dire par « si j'étais Ducharme⁷ ».

Une dernière considération avant d'abandonner les noms propres. Il n'était pas possible de laisser « zio » et « zia » dans la

4. Il est clair que le lecteur italien qui lit « gatto morto » comme épithète pour une femme ne peut pas ne pas penser à « gattamorta » mais, en même temps, il prend conscience du fait que l'écrivain ne voulait pas trop forcer la note dans la direction de l'hypocrisie.

5. En l'écrivant sans doute « Chatte mite » ou « Chatte mitte ».

6. Dans le sens de « loup-garou » et non du *daphne mezereum* (ou bois gentil). Je me demande si Ducharme n'a jamais « joué » dans ses œuvres sur ces deux acceptions de « garou ».

7. Je n'écris pas une thèse sur Ducharme et je n'ai aucune obligation de « prouver ». Je me permets donc d'avancer l'hypothèse que Ducharme n'est pas parti de « Chat mort » pour arriver à « Chameau mort » mais qu'il est parti de « Chameau » et qu'il est revenu à « Chat mort » pour ensuite enchaîner avec « Chameau mort ».

version italienne car ce sont les mots italiens pour « oncle » et « tante ». J'ai donc choisi de les mettre en espagnol (« tio » et « tia ») pour laisser au lecteur italien l'aura d'une langue étrangère très bien placée à New York.

SAINT-JE

Quand Bérénice décrit l'agacement de Zio causé par la lecture du Turc (Homère) et de l'Italien (Virgile), elle définit ses cousins comme des « saint-je » (AA : 281). Voilà un cas où l'on pourrait se retrancher derrière une note en bas de page⁸, ou alors on peut travailler la langue italienne sans nécessairement singer Ducharme... Le mieux que j'ai trouvé, c'est « ippopocriti » (« hippocrates »), un mot inventé où les hippopotames remplacent les singes et où l'hypocrisie se substitue à la sainteté. Trop de liberté ? Je ne crois pas, car les cousins ne sont pas que des petits singes, ce sont aussi des hypocrites. Si Ducharme était aux prises avec la langue italienne, il n'aurait sans doute pas fait appel aux singes pour que le lecteur approfondisse sa compréhension de la famille de Zio ; il aurait sans doute dû se contenter des hippopotames.

LA GUERRE DE TROIS

Bérénice vient de tuer le chat Mauriac II : « Au dénommé Mauriac II succède le dénommé Trois » (AA : 168). Ce « Trois » permettra à Ducharme de se défouler : « Semer la terreur est le moins qu'on puisse dire, Trois-moi ! Plusieurs grimpent après les murs. Plusieurs cardiaques passeront Trois mois à l'hôpital. En un mot, c'est pire que la guerre de Trois » (AA : 169).

Ces enchaînements de « Trois » qui escortent le lecteur jusqu'à la guerre de presque Troie ne peuvent pas faire atteindre le même but au lecteur italien. Pour celui-ci la guerre de « Troie »,

8. Comme dans l'autre traduction où on écrit que le jeu phonique n'est pas traduisible.

c'est la guerre de « Troia » (et Troia, en italien, c'est aussi la truie⁹).

Pour ne pas se cacher derrière le cliché de l'impossibilité de la traduction, il suffit [*sic* !] de renoncer à l'enchaînement des « trois » et de se laisser aller aux caprices (ou, si vous préférez, à la logique) de l'autre langue. De la langue qui, pour indiquer les séquences de noms propres, se contente des ordinaux et qui, malgré la présence du Vatican sur ses terres, ne fait aucun appel aux cardinaux. En italien, si on veut rester dans la contrée des Mauriac, on ne dit pas « Enrico quattro » (Henri quatre) mais « Enrico quarto » (Henri [le] quatrième). Une fois que le terme « Terzo » (troisième) a remplacé « Tre » (trois), il est clair comme de l'*oh* ! de source que la guerre de Troie est complètement perdue et qu'il faut se mettre en marche vers une autre guerre. La Troisième Guerre mondiale, par exemple, qui, même sans bien y réfléchir, est pire que la guerre de Troie et donc met fin assez ducharmienement au passage. Si la fin est acceptable, la transition l'est beaucoup moins, surtout à cause de « Trois-moi ». Mais voici la traduction complète de l'extrait : « *Seminare il panico è il meno che si possa dire. Terzana ! Parecchi salgono sui muri. Molti cardiaci passeranno un Terzo dell'anno all'ospedale. In una parola, è peggio della Terza Guerra Mondiale*¹⁰. » Les « Trois mois » sont devenus « un tiers de l'année », ce qui, même si ça fait un mois de plus, ne trahit pas le Ducharme français. Mais « Trois-moi » que le Ducharme italien aurait rendu par « fièvre tierce » est beaucoup moins bien réussi. Il introduit trop directement l'hôpital et, surtout, fait perdre le « crois-moi » si heureusement maquillé en « trois-moi ».

9. Et le sens métaphorique (pute de bas étage) est de nos jours bien plus présent que le sens de « femelle du porc ».

10. Qui retraduit littéralement en français donne : « Semer la terreur est le moins qu'on puisse dire : fièvre tierce ! Plusieurs grimpent après les murs. Plusieurs cardiaques passeront un tiers de l'année à l'hôpital. En un mot, c'est pire que la Troisième Guerre mondiale ! » mais en français cela ne donne pas le même effet, car on a « tierce », « tiers » et « troisième » là où en italien on n'a que « terzo » et « terza ».

LE CYGNE QUI DRINSE

Le chapitre 57 est un chapitre que je n'oublierai jamais : j'ai dû me harnacher d'un baudrier pour ne pas me casser la figure toutes les fois que je perdais l'équilibre ou, si vous préférez, le nez qui libre.

Les lecteurs « normaux » et attentifs, en lisant le début du chapitre 57, « [i]l faut que la harpe continue, que le toit tienne » ne peuvent que penser qu'il s'agit d'une prolongation des sons et des mots de la fin du chapitre précédent quand, après que Dick Dong a « déserté le poste », Bérénice « souffle de travers dans [son] trombone, et ses sons se mêlent harmonieusement [...] » (AA : 263). Et ils doivent aussi se demander : « Mais, que veut-il dire ? » Une bonne partie de ces lecteurs déroutés se contenteront de passer outre. Une minorité fouillera pour découvrir que l'on appelle « harpe » les « pierres d'attente¹¹ ». Cette minorité, enorgueillie de la découverte des liens ténus, tendus et tenus par Ducharme, peut continuer à savourer le roman comme si *de lien* n'était. Le traducteur, non. Il ne peut pas s'abandonner au plaisir de la découverte : il n'est qu'au début de l'escalade. Encore une fois il est impossible de traduire littéralement, à moins, bien sûr, de défaire la toile et de laisser la proie s'échapper. La seule façon que j'ai trouvée, c'est de passer d'un terme précis comme « harpe » à un terme plus générique comme « morceau » (« *pezzo* ») où « *pezzo* » renvoie à la musique et en même temps à un bout d'une matière quelconque.

Malgré toutes les « [v]acherie de vacherie » (AA : 75) dans ce chapitre, il n'y a pas de sentiers à vache – il n'y a pratiquement pas de grimpettes non plus. Après un très court détour « [i]l ne faut pas que la roue s'arrête. Je souffre — drelin drelin », voilà une paroi impossible : « Mais, le cygne drinse bien » (AA : 263). Paroi impossible pour les lecteurs non québécois et, ma foi, une paroi cotée au moins A6 pour les Québécois aussi, même si

11. « Pierres laissées en saillie à l'extrémité d'un mur dans lesquelles peuvent s'imbriquer d'espace en espace les pierres d'un mur à construire ultérieurement » (*Trésor de la langue française*).

l'anglais peut les aider : *the sink drains well*. Ici, j'ai choisi de poursuivre avec l'idée de la musique et de rendre (avec la rime, comme dans l'original) l'idée de chant ; chant qui colle assez bien au cygne, surtout si la mort (d'un soi-disant amour) va suivre : « e il canto sgorga fin » (littéralement, en revenant à la langue d'origine : « et le chant sourd fin¹² »).

Après cette paroi, on se retrouve sur une impossible saillie rocheuse, lieu où on a la certitude que la saillie de Bérénice n'aura pas lieu :

— [...] Sire Dick Dong, je vous tire ma révérence. Adios amigo ! Off vie dher Zen !

— Off vie dher Zen encore une fois ? rit-il, sûr de l'effet qu'il m'a fait avec ses sales mains.

— Off vie dher Zen pour la dher des dher ! (AA : 267).

Intraduisible ? Rien n'est intraduisible. Il suffit de bien s'enfoncer dans les deux langues sans céder à la tentation de l'explication (la majorité des lecteurs québécois sait-elle que « la der des der » désigne la Première Guerre mondiale qui devait être la dernière... ?). J'ai donc abandonné l'allemand (*Auf Wiedersehen*) pour le russe (*Zdrastvouetié*) ce qui a donné « Zdrast fu Tié, fu e fu sarà. Tié ! », adieu très bérénicien en italien, mais fort laid si je reviens littéralement vers le français : « Bon fut jour Tiens, cela fut, cela sera. Tiens ! » Laid, comme aurait été laide une traduction littérale du français qui aurait voulu garder l'allemand comme point de départ.

DANTE

Chapitre 68. Bérénice veut entrer dans la chambre de Christian : « Laisse-moi au moins passer, espèce d'empêcheur d'entrer en rond ! » (AA : 314). Encore un détournement d'une expression consacrée. Après plusieurs tentatives, j'ai retenu le détronement

12. « Fin » présente à peu près la même richesse sémantique dans les deux langues, ce qui facilite le va-et-vient entre elles.

d'un vers très célèbre de Dante : « Non impedire il suo fatal andar¹³ ». Il s'agit de l'ordre que Virgile donne à Minos, chargé de fixer la peine des damnés, qui voudrait empêcher Dante (encore vivant) d'entrer dans le premier cercle de l'enfer. Voilà donc ce que Bérénice-Dante dit à Minos-Christian pour qu'il la laisse passer : « impeditore del mio fatal andare » (« empêcheur de mon fatal voyage »).

Pourquoi, si j'étais Ducharme, aurais-je détourné ce vers de Dante ? Un vers de Dante, parce que Ducharme aurait sans doute placé Dante dans son empyrée à la place d'Émile Nelligan. Ce vers en particulier parce que le prochain cercle est celui de la luxure, ce qui ne serait pas sans attirer cette provocatrice de Bérénice dans la chambre à *toucher*.

LE FRANÇAIS DANS L'ITALIEN : « LIBRE OU LITTÉRAL » ?

Il est sans doute vrai que, comme le dit Rudolf Pannwitz, cité par Benjamin, que « [n]os traducteurs, même les meilleurs, partent d'une mauvaise prémisse. Ils veulent mettre l'hindi, le grec, l'anglais en allemand au lieu de mettre l'allemand en hindi, en grec et en anglais » (Benjamin, 1969 : 80). C'est sans doute vrai, mais je ne suis pas sûr que cela soit vrai pour des langues sœurs et, surtout, j'en doute pour un écrivain comme Ducharme qui n'a de cesse que la langue se déchaîne.

Le tableau suivant commente quelques choix de traduction du chapitre 75 de Vasta Dazzi pour montrer comment, avec Ducharme, il ne s'agit pas de mettre une langue dans l'autre mais plutôt de se mettre dans l'une et dans l'autre, de façon telle que l'opposition entre traduction littérale et traduction libre n'ait plus aucun sens.

13. Voici la traduction de Pézard :
« Ne mettre empêche à son fatal voyage :
Quelqu'un le veut ainsi là où l'on peut
Ce que l'on veut : ne demande pas outre. »

ORIGINAL	TRADUCTION DE VASTA DAZZI	COMMENTAIRE
« Je deviens une servitrice bien obéissante du titan » (AA : 344).	« Divento una serva fedele, ubbidientissima del titano. » (Je deviens une servante fidèle, très obéissante du titan.)	La dégradation et le salissement enragés des mots « servante » et « obéissante » sont complètement perdus. Voici mon choix : « servitrice » devient « servitrice » et « obéissante » devient « ubbidiente ». Il s'agit du même type d'insertions « mécaniques » pour créer deux nouveaux mots. L'insertion fonctionne parce que les mots des deux langues sont très proches.
« À la vrouch que vrouch » (AA : 344).	« Alla vruc che vruc »,	Ici la littéralité mécanique de la traduction trahit complètement le texte original. Le lecteur français qui lit « à la vrouch que vrouch » est porté vers l'expression « à la vaille que vaille », ce qui équivaut à l'italien « a la meno peggio ». C'est alors sur cette expression que le Ducharme italien aurait enchaîné. Par exemple avec « alla mona peccio », comme je l'ai fait. Il est vrai que l'expression italienne a davantage de signification que l'original à cause de <i>mona</i> (sexe de la femme en vénétien), mais elle s'inscrit assez bien dans un chapitre où il est dit que « les femmes ont six vulves ».
« Doctorat en chiffre » (AA : 344).	« Laurea in matematica. » (Doctorat en mathématiques.)	Pour ne pas être littérale, la traductrice a complètement banalisé le syntagme qui aurait dû être traduit littéralement par <i>Dottorato in cifre</i> .

ORIGINAL	TRADUCTION DE VASTA DAZZI	COMMENTAIRE
« Dans ma tête, Anne est le féminin de âne » (AA : 345).	« Anne è il femminile di âne. » (Avec une note en bas de page : intraduisible.)	En italien, pour garder le même type de considérations infantiles, on peut troquer les ânes pour les anchois. On laisse donc Anne et son âne à la campagne et on va à la mer avec Alice : « Nella mia testa Alice è un'alice, un'acciuga. » En italien Alice (le nom de fille) est aussi l'anchois. Il est clair que la phrase italienne est intraduisible littéralement en français comme l'était la phrase originale. Et alors ? On est <i>lithéros</i> quand on peut, dans un registre plus québécois : c'est ça qui est ça.
« [E]lle ne peut lire l'article indéfini "un" que sens devant derrière » (AA : 346).	« Non può leggere l'articolo indefinito "un" se non a rovescio. » (Traduction littérale où la richissime expression « sens devant derrière » est réduite à un banal « à l'envers ».)	Le lecteur italien qui ne connaît pas le français ne peut pas comprendre pourquoi Ducharme écrit cela pour expliquer que « Gloria se pique d'être la femme la plus vicieuse [...] ». Le changement aurait pourtant été facile, il suffisait de remplacer l'article indéfini « un » par le pronom personnel « esso » pour obtenir, comme je l'ai fait : « Dice che ovunque lo trovi non può leggere "esso" senza mettergli in testa una "s" » (« elle ne peut pas lire "esso" sans lui mettre en tête un "s" »). Il est à noter que « esso » est en même temps un pronom personnel et une marque d'essence et que « sesso » c'est le « sexe ». Il s'agit d'un exemple où un simple changement de point de vue (liberté de traduction) met les deux langues dans la même position pour accueillir les fantasmes de Gloria, ceux du texte québécois et ceux du texte italien, et surtout ceux des lectrices.



Cette traduction me semble confirmer que ce que l'on appelle les jeux de mots de Ducharme sont surtout des mots avec lesquels Ducharme joue son je – sans jeu de mots.

J'ai lu quelque part que Ducharme déconstruit. Déconstruire ? Je dirais plutôt : détrôner et détourner. Il détrône les expressions consacrées et détourne les expressions du langage quotidien. Détournement et détrônement qui ne sont jamais artificiels : même si, isolée du contexte, une expression détournée peut paraître artificielle, il suffit de la voir dans le mouvement du roman pour que sa nécessité apparaisse au grand jour. Tout se passe comme si Ducharme provoquait le déclic et que la langue s'en allait là où depuis toujours on l'attendait. Ducharme, comme Friedrich Nietzsche (un autre philosophe maître ès déclics), se cite très bien mais, comme dans ses romans rien ne reste en place assez longtemps, toute citation est trahison (ce qui n'est pas nécessairement vrai pour la traduction, comme le chante, depuis des siècles, une expression que l'on ne traduit jamais « traduttore traditore » (traducteur traître) – par peur de la trahir ?)

Encore quelques mots sur les mots. Je crois pouvoir dire que Ducharme a le même rapport à la langue qu'un étranger : chaque mot, pour quelqu'un d'assez bien installé dans une nouvelle langue, acquiert une vie très autonome et indépendante du locuteur. Cette indépendance (cette liberté) permet aux mots de faire appel à d'autres mots que la langue (dans sa bonté infinie) offre à tout locuteur qui n'a pas peur de déchaîner les mots plutôt que de les enchaîner.

Pour finir, une interprétation du « retrait de Ducharme » : et s'il refusait le spectacle parce qu'il vit dans le spectacle des mots ?

CODA

Malgré ma conviction d'avoir accueilli la tête de Ducharme-Bérénice, il y a quelque chose que ce qui reste de ma tête se

refuse de comprendre : son amour pour un poète fade, bourré de clichés et qui répond au nom d'Émile. Si j'étais... je ne le suis pas. Décidément, je ne le suis pas. Mais j'aimerais au moins être le philosophe qui a écrit : « Je m'exerce à rechercher ce qui d'abord me porte à chercher ailleurs. [...] Ce qui compte, [...] c'est vivre contre ce qu'une nature trouvée en nous nous condamnait à vivre. [...] Les alternances de joie et de tristesse sont un phénomène incoercible, extérieur, comme la pluie et le beau temps, comme les ténèbres et la lumière » (AA : 42-43).

BIBLIOGRAPHIE

BENJAMIN, Walter (1969), « The task of the translator », dans *Illuminations*, New York, Schocken Books.

DUCHARME, Réjean ([1966] 1982), *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)

DUCHARME, Réjean (1967), *La valle delle vergogne*, trad. di Vasta Dazzi, Maria, Milano, Longanesi. (Coll. « Psycho ».)

SEDAKOVA, Olga (2005), « Quelques remarques sur l'art de la traduction », dans *Voyage à Tartu & retour*, Clémence Hiver éditeur.

DU SOCIOLECTE : ÉTUDE DU BLASPHEME DANS LES ROMANS DE RÉJEAN DUCHARME

Marie-Hélène Larochelle

York University

Le sacré – le blasphème – participe d’une certaine image de marque du sociolecte¹ québécois. Ici, les objets du culte (le calice, le ciboire, le tabernacle, l’hostie) subissent une resémantisation qui rend le lexique violent. Envisagé comme une forme essentielle de la subjectivité collective, le sacré participe à la définition et à l’affirmation d’un « moi social » qui a souvent été expliqué à la lumière de l’histoire singulière de la religion au Québec. Si nous ne remettons pas en question la pertinence de cette démarche, il nous semble essentiel d’en détailler davantage les implications. Faisant le pari de l’oblique, notre analyse se tourne vers une production dont la rhétorique repose sur le pied de nez et l’équivoque : celle de Réjean Ducharme. Bien que toute la production de Ducharme (romanesque, théâtrale, musicale et artistique) fasse résonner cette rhétorique, nous examinerons uniquement un corpus de textes romanesques, restreignant ainsi nos analyses à un contexte narratif. Il ne s’agit pas d’y examiner le lexique blasphématoire en soi et pour soi, mais de comprendre comment l’écrivain québécois se laisse emporter (comme on

1. Entendu comme le parler propre à la communauté par opposition à l’idiolecte pensé comme l’expression d’une individualité.

l'est par un transport et par une humeur) par les mots qui le manœuvrent et qu'il manœuvre à la fois, son discours relevant ainsi tant du sociolecte que de l'idiolecte.

ÉTAT DE LA QUESTION

Si la polémique est un sujet largement investi par la critique littéraire québécoise², les analyses du sacré ne sont pas légion. Et ce sont d'abord les linguistes et les historiens qui s'y intéressent. Sur ce point, les études de Diane Vincent (1982) et de Jean-Pierre Pichette (1980) demeurent des références incontournables. Selon Diane Vincent la pratique du blasphème témoigne surtout du « désir d'enfreindre des restrictions socialement établies » (Vincent, 1982 : 33). Il existe bien des cas où le « sacreur » défie la divinité, comme dans la légende de *La chasse-galerie*³ par exemple, mais ce n'est pas l'usage le plus fréquent. Jean-Pierre Pichette reconnaît deux causes à cette pratique : la première « participe d'une certaine volonté consciente de s'affranchir des cadres traditionnels de l'autorité religieuse » ; la seconde « relève plutôt de l'inconscience que de l'ignorance et les jurons proférés pendant ces mouvements d'humeurs sont le plus souvent involontaires » (Pichette, 1980 : 93).

La singularité de l'usage du blasphème au Québec est attestée par plusieurs études qui ont montré que le lexique⁴

2. Soulignons les études suivantes : Andrès (1990) ; Angenot (1982) ; Cambron (1990) ; Chouinard (1970) ; Collectif (1978) ; Demers et McMurray (1986) ; Hayward et Garand (dir.) (1998) ; Garand (1989) ; Garand (1993) ; Lemelin (1986) ; Marcel (1992).

3. Rappelons que dans cette légende, des bûcherons font un pacte avec le diable pour voyager à une vitesse prodigieuse dans un canot d'écorce volant, et ainsi rejoindre leur « blonde » pour une soirée à La-valtrie. Pour revenir sains et saufs, « il s'agit tout simplement de ne pas prononcer le nom du bon Dieu pendant le trajet et de ne pas s'accrocher aux croix des clochers en voyageant » (Beaugrand, 1991 : 22).

4. Benoît Lacroix remarque que « [p]resque tous nos jurons, presque tous, viennent d'un *Petit Catéchisme* catholique appris par cœur, récit quotidiennement à la maison, puis à l'école, condition *sine*

(Pichette, 1980 : 9) comme la situation pragmatique⁵ (Drescher, 2000 : 133-159) y sont uniques, ce qu'on explique d'après le contexte social. « Au Québec, notre réalité sentait l'encens et il pleuvait de l'eau bénite » (Charest, 1974 : 61), affirme métaphoriquement Gilles Charest. Longtemps, le clergé catholique assure la survie et le maintien de la langue française. Aussi en période de bouleversements sociaux, le blasphème participe-t-il, par provocation, à la cristallisation de l'identité nationale, notamment après la Révolution tranquille : « [d]ans l'enthousiasme de cette révolution, on voulut oublier les interdits et on se prit à croire, à cause de la particularité du juron québécois, qu'il était un élément important de notre culture » (Pichette, 1980 : 17). En 1960, le Québécois se distingue d'abord par sa langue, et certains voient le sacré comme une composante identitaire :

Cette habitude beaucoup plus prononcée dans les couches populaires avant la Révolution tranquille gagna alors d'autres groupes, dont les intellectuels nationalistes qui en émaillèrent stratégiquement leurs discours et leurs écrits comme des symboles du réveil national (Hardy, 1989 : 99).

Si la critique envisage le sacré comme une stratégie d'écriture, nous remarquons que le corpus littéraire est rarement convoqué. Aussi notre analyse entend-elle combler, partiellement, ce vide en investissant le corpus ducharmien. Nous visons à comprendre, à décrire et à interpréter les formes esthétiques du blasphème selon un éclairage spécifiquement littéraire. Il s'agit d'étudier une posture, c'est-à-dire une inclination, voire une inclinaison, comprendre l'angle de maintien qu'adopte à un moment donné l'auteur québécois. L'hypothèse de cette étude est que le

qua non d'une insertion dans la société unanime des pratiquants et de la même participation au culte » (Lacroix, dans Pichette, 1980 : 9). Ce que confirme le *Dictionnaire des injures québécoises* d'Yvon Dulude et Jean-Claude Trait (1996).

5. Dans son étude sur les jurons québécois, Martina Drescher (2000 : 133-159) remarque que dans quelques situations d'énonciation les blasphèmes québécois ressemblent à des marqueurs discursifs.

blasphème en tant que dynamique de création et de réception, soit comme signifiant et signifié de l'œuvre, influence la définition et l'évolution du style ducharmien.

GONFLER LE SOCIOLECTE

Enquêtant sur le blasphème, nous sommes amenée à interroger les personnages ducharmiens dont la voix incarnée s'avère la plus susceptible de sacrer. De fait, nous avons remarqué que l'énonciation blasphématoire se trouve presque exclusivement dans les dialogues ou dans les dialogues rapportés, le propos du narrateur extradiégétique s'avérant, quant à lui, exempt de sacres. C'est Mille Milles qui le premier⁶ répond :

Il marche vite en hostie. Elle pédale vite en hostie. C'est une hostie de belle pièce de théâtre. Vous avez le sens de l'humour en hostie. Laisse-moi tranquille, mon hostie. Elles courent vite en hostie. Voilà que mon hostie de fusil s'est enrayé ! Voilà pour l'emploi du mot hostie, qui varie en genre et en nombre avec le mot auquel il se rapporte, quand il n'est pas employé adverbialement (Ducharme, [1967] 1993 : 43-44).

Caricaturant la démarche des grammairiens, Mille Milles, qui ne jure que par « hostie de comique », suppose que quelques exemples types peuvent circonscrire les différentes fonctions du sacre. L'ironie qu'implique cette stigmatisation nous semble placer d'emblée le discours ducharmien en porte-à-faux par rapport aux entreprises réductionnistes qui veulent trop rapidement rendre compte de l'usage au détriment de la créativité. Aussi

6. En effet, nous constatons que le sacre n'a pas sa place dans le discours de la jeune héroïne de *L'avalée des avalés*, notre enquête n'ayant relevé aucun sacre dans ses dires. Le lecteur de Ducharme reconnaît plutôt les colères de Bérénice Einberg à ses « vacherie de vacherie ! ». Selon Michel Biron, « vacherie de vacherie ! » serait une référence au *Baron perché* d'Italo Calvino (Biron, 2000 : 206). Françoise Laurent (1988 : 12) y voit, quant à elle, la création d'une parenté avec André Breton.

envisageons-nous le propos de Mille Milles comme un avertissement initial. Respectant cette mise en garde, nous tâcherons de ne pas limiter notre collection aux formes attendues du sociolecte en nous efforçant plutôt d'être sensible à leur évolution.

Si Mille Milles compose une grammaire, c'est André Ferron, le héros de *L'hiver de force*, qui en fournit surtout la matière ; toutes les formes du sacre identifiées par Mille Milles (nom, adjectif, adverbe) se retrouvent dans le discours d'André : « mon hostie d'énergumène » (Ducharme, [1973] 1995 : 61⁷), « un hostie de coup » (HF : 70), « l'hostie de chien sale » (HF : 80), « vos hosties de rues » (HF : 168), « l'hostie de lettre sale » (HF : 270), « Maudite ordonnance conne de calice ! » (HF : 190), ces « hosties-là » (HF : 37), « mon vieux hostie » (HF : 135) ; et il emploie aussi le sacre comme un verbe : « le calicer dehors » (HF : 83). Le sacre est présenté comme l'un des tics de langage d'André⁸, de sorte que cet usage bégayant participe à la construction du personnage emblématiquement nihiliste. *L'hiver de force* est le roman de Ducharme le plus volontairement ancré dans un contexte québécois, tant par le tableau social qu'il peint en s'inspirant des techniques du Pop Art, que par la langue qu'il désigne⁹ comme le joul. Le récit du quotidien d'André et de sa

7. Les renvois à *L'hiver de force* seront désormais indiqués par la mention HF, suivie du numéro de la page.

8. On remarque qu'André ponctue également ses dires (et ses pensées) de nombreux « fuck ». Mais peut-être faut-il voir cette pratique comme une extension du sacre : « Pas d'affaire à tant se forcer le cul pour vivre. Plus qu'à égrener notre chapelet de fucks, se redéshabiller, se recoucher » (HF : 69). Pour André, tout juron paraît participer d'une rhétorique blasphématoire.

9. Ce geste, qui consiste à montrer du doigt un phénomène linguistique, est caractéristique de l'écriture ducharmienne. Contrairement à ses contemporains, Ducharme ne fait pas de ses écrits une arène dans laquelle s'affrontent, jusqu'à la mort, le français du Québec et le français de France. Son style s'applique plutôt à tendre un miroir, souvent déformant, au locuteur québécois, mais également à la littérature québécoise. Son écriture représente la langue parlée au Québec tout en créant une rupture dans cette représentation. Il marque ainsi son désir d'interroger

sœur Nicole, dont le rêve est « de ne rien avoir et de ne rien faire » (HF : 93), se veut une « tranche de vie » (selon la métaphore, banale à l'excès, de la tranche de pain) caricaturale de l'époque. À ce titre, les sacres d'André assurent une représentation réaliste, mais également parodique de par ses jeux de loupe et ses grossissements, de l'état du sociolecte québécois. Le sacre est représentatif du langage appauvri reconnu au milieu culturel et révolutionnaire québécois dont *L'hiver de force* fait la satire. Et on peut penser que la multiplication des sacres dans la bouche d'André gonfle le sociolecte, selon une rhétorique qui prépare son éclatement¹⁰.

De fait, dans *Débadé*, dit « le livre des fuites » (Ducharme, 1990 : 9¹¹), le sacre est davantage modalisé :

Le jour se lève, il entre, il a mon portrait, il accomplit avec son atroce minutie sa besogne pour me désigner, me coincer, me coffrer dans les relents du canapé où je fais mes prières (maudite ordure de Christ de dégénéré, ah là ah tu vas y goûter là mon pété, mon effrontée calamité, mon petit Christ de sale, de mental, de frustré foireux) (D : 147).

La narration de *Débadé* associe les sacres à des insultes pour rendre la parole plus vive. Ici, outre les jeux de rimes, il est significatif de voir que les sacres se trouvent isolés entre des parenthèses qui marquent les différents lieux de la parole. La première partie du discours se distingue par une littérarité quasi caricaturale – « me coffrer dans les relents du canapé » – de la seconde

d'abord une pratique linguistique, sociale et littéraire, avant d'en faire un objet de revendication. À ce titre, la définition ironique qu'il propose du joul dans *L'hiver de force* est probante : « Jargon montréalais raffiné par le théâtre puis exploité par la chanson et le cinéma québécois » (HF : 21 – note).

10. Ce jeu sur le stéréotype a été analysé par d'autres critiques ; nous faisons référence aux articles suivants : Meadwell (1989) et Nardout-Lafarge (1992).

11. Par analogie avec le titre de Jean-Marie G. Le Clézio. Les renvois à *Débadé* seront désormais indiqués par la mention D, suivie du numéro de la page.

qui, par contraste, développe de façon exagérée la parole blasphématoire. L'outrage est même métaphorisé, car la tirade est ironiquement désignée comme une « prière ». Le discours séquentiel tranche : les « sacres » ne contaminent pas toute l'écriture, ils sont bien contenus dans certains espaces où ils peuvent servir la démonstration. Cette mise à distance témoigne de la sensibilité du personnage narrateur aux niveaux de langue. En effet, Bottom est sensible aux catégorisations que peut créer le discours :

Les autres vous définissent. Vous êtes un ci, un ça, ça n'arrête pas. Pour peu que ça parle, ça vous dit quoi être : une tache, une lumière, un insolent, une pitié, un rigolo, un porc, une victime de votre inferego, un sale type avec une sale tête, un ami, un larbin, une nouille, une planche de salut, un fils unique raté et alcoolique, un gros bébé pris de panique... (D : 259).

Bottom incarne dans l'univers ducharmien le raté. Il se définit lui-même comme un « rada » : « Elle ne sait pas ce que ça veut dire. "Minable, miteux. Riquiqui comme moi quoi. [...]" » (D : 236). Ne s'intéressant « qu'aux filles et à la boisson » (D : 42), il est recueilli par celle qu'il appelle la Patronne, dont le handicap, l'invalidité, le valide en définitive. C'est cette mise en scène que réaffirme le passage précédent : Bottom se sait défini par les positions qu'il occupe. Il n'est jamais que le reflet, le revers, d'une altérité originelle. Cette conclusion rejoint la pensée d'Arthur Rimbaud, « [c]'est faux de dire : je pense. On devrait dire : on me pense » (Rimbaud, [1871] 1950). Dans une perspective plus étroite, nous comprenons que le sacre, comme le défaut, crée le sujet, le fait naître en un sens dans la communauté ; et, au vu des détours pris par l'écriture du blasphème, il faut penser que Bottom refuse cette libre association. Rejeté chronique, Bottom cherche à construire sa propre (contre)appartenance, parce que l'union pour les personnages ducharmiens est toujours une punition : « On se sentait unis. *Unis* comme dans *punis* » (Ducharme, [1976] 1991 : 85).

D'un point de vue sémantique, l'usage que font André et Bottom du vocabulaire blasphématoire est d'abord grossier, au même titre que le sont l'obscénité ou l'abjection, étant entendu que le motif religieux n'est qu'un prétexte à la violence verbale. Ni l'un ni l'autre ne cherche spécialement à provoquer quelque instance religieuse. Le sacré apparaît une habitude langagière qui possède socialement une valeur provocatrice, mais dont la source n'est plus le tabou du sacré¹². Devenu un motif vide, le sacré porte en lui une histoire, mais il en a oublié les origines. Sensible à cette perte sémantique, Ducharme la surdétermine de façon ironique dans cet épisode de *L'océantume* :

Hélas ! lancé trop fort, mon espèce de télégramme tombe sur la tablette du petit Jésus de plâtre. Pour le récupérer, Asie Azothe devra se lever, courir jusqu'à l'encoignure et faire là un bond d'une couple de pieds. Bras tendu, elle saute. Catastrophe ! Frappé, Notre-Seigneur Jésus-Christ chancelle, penche, quitte son juchoir, s'écrase avec fracas. Ses bras ouverts sont rompus. Détachée, sa tête roule dans l'allée. La craie de la maîtresse s'immobilise, sa tête vire de bord. Les dégâts sacrilèges font tomber de la bouche de la grosse valétudinaire une avalanche de menaces de vengeance divine. Debout, regardée par tout le monde, la coupable n'a pas été dure à trouver.

— À genoux, petite simoniaque ! Et les bras en croix !

Asie Azothe s'est fait haranguer avec tant de mépris, de véhémence et de solennité que, ouvrant grand la bouche et plissant les paupières, elle se met à pleurer (Ducharme, [1968] 1999 : 157).

12. Roger Caillois montre que le sacré se manifeste essentiellement par des prescriptions et des interdits dont les enjeux sont fondamentaux : « Il se définit comme le "réservé", le "séparé" ; il est mis hors de l'usage commun, protégé par des prohibitions destinées à prévenir toute atteinte à l'ordre du monde, tout risque de le détraquer et d'y introduire un ferment de trouble. Il apparaît donc essentiellement négatif » (Caillois, 1950 : 131).

L'océantume met en scène un décor qui fait référence aux écoles de rang sur lesquelles règnent une « maîtresse » et « un petit Jésus de plâtre », statuette religieuse à laquelle toute la classe voue un culte enfantin. L'épisode est raconté dans un langage truffé de formulations représentatives du sociolecte (« encoignure », « une couple de pieds », « dure à trouver ») et participant à la création d'un univers romanesque québécois. Le motif religieux fait l'objet d'un discours indirect dans lequel les désignations faussement enfantines (« la tablette du petit Jésus de plâtre » et « Notre-Seigneur-Jésus-Christ ») sont déjà blasphématoires. Asie Azothé, coupable d'une offense à la divinité (ayant par sa faute littéralement perdu la tête), subit une crucifixion symbolique, qui rappelle les punitions longtemps infligées aux écoliers québécois. Le sommet de l'ironie tient alors à cette réplique de la maîtresse rigoriste « — À genoux, petite simonniaque ! » ne voyant pas le blasphème dans son propre discours. Cette histoire raconte la situation très fréquente du puritain que l'ignorance et la bêtise rendent blasphémateur, également dénoncée dans la blague suivante : « Un père de famille se vantait ainsi : "J'ai onze garçons puis j'en ai pas un crisse qui sacre !" » (Pichette, 1980 : 45).

L'aspect ludique est une des motivations du code de l'euphémisme — on pourrait interpréter par exemple *scie ronde*, *six poils*, *sirop*, *citron* (Bougaïeff et Légaré, 1984) comme d'heureuses variations du sacré *ciboire*. Ducharme respecte ce plaisir de la transgression puisqu'il s'emploie à rendre la création toujours plus délirante. Lucide quant aux particularismes du sociolecte, Ducharme les *réfléchit*, c'est-à-dire qu'il les pense et les projette à la fois. Mis en scène, le sacré prend le contre-pied des procédés de la prière. De fait, Ducharme, comme Jacques Prévert (qui écrit « Notre-Père qui êtes aux cieux, Restez-y »), se joue de l'association du blasphème et de l'acte de foi : « je vous salis Marie pleine de bière » (*D* : 56) ou « Notre Père qui êtes odieux, qui êtes le vide qui a horreur de la nature, la mienne plus que les autres » (*D* : 35). L'écriture ducharmienne perturbe le système religieux en prenant à rebours les exigences de son

langage performatif. De fait, l'institution religieuse, comme l'institution juridique, considère que certaines énonciations produisent des actions. À l'image de la parole de Dieu qui possède un pouvoir d'intercession (nous pensons, entre autres, à la formule liturgique : « Seigneur, je ne suis pas digne de te recevoir, mais dis seulement une parole et je serai guéri »), la prière s'envisage comme une communication spirituelle qui attend une réaction. Cette parole performative, dans la mesure où elle attend un effet, trouve son négatif dans le blasphème (Cabantous, 1998 : 12¹³). On attribue un pouvoir performatif bénéfique à la prière, et maléfique au blasphème.

La réflexion sur le blasphème proposée par les romans de Ducharme déborde ainsi les espaces particuliers du sacré : « Saint-Jean-Baptiste prothésez notre rasse ! Saint-Zozeph donné-nous des femmilles nombleuses ! Saclé-Cœur éclairai-nous ! Dieu des Armées accordai-nous la pet ! Sainte-Jeanne-Dak sauver la France » ([1976] 1991 : 117). La phonétique des *Enfantômes* montre la prière comme une « prothèse », une béquille pour l'homme (ici spécifiquement québécois), dont l'altruisme hypocrite est trahi par la grammaire défailante qui ramène tout à la première personne. Les zézaïements de l'écriture rendent grotesque la parole pieuse. L'aveuglement auquel conduisent les sacerdoces est montré chez Ducharme comme la première source de la violence : c'est la foi du fanatique qui le rend dangereux. Pour réactiver l'outrage et raviver la performance, Ducharme imagine aussi des variantes morphologiques des sacres-souches qui rompent de façon éclatante les attentes du lectorat québécois : « — Squel sbon spourboire ! Stabarnak ! » (*HF* : 175), et « Asti ! Kâliss ! Sibouair ! Kriss ! Tabarnak ! » (Ducharme, 1969 : 61). Ces jeux phonétiques paraissent respecter la définition qu'accorde Charles Nodier ([1808-1828] 1984) à l'onomatopée.

13. Alain Cabantous considère que « cette part considérable accordée au blasphème tient à l'importance de la Parole et du Nom dans la religion révélée » (1998 : 12).

La première proposition tirée de *L'hiver de force*, dominée par une allitération de la consonne fricative *s*, pourrait s'avérer un pastiche du célèbre vers de Jean Racine « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » (Racine, [1667] 1950 : 300). Devenue onomatopée, la parole blasphématoire (re)naît sifflante et venimeuse chez Ducharme. La seconde chaîne blasphématoire prise dans *La fille de Christophe Colomb* est dominée par deux allitérations, l'une autour de la voyelle antérieure *a* et l'autre, de la consonne sourde *k*. La première allitération rend la proposition mélodieuse, sorte de parodie (Moussaron, 1999 : 29-32¹⁴) du chant religieux. La répétition de la consonne sourde semble produire, quant à elle, une sonorité accusatrice appuyant le motif religieux. La reproduction allusive des sons fait résonner le texte et fait reluire les vocables pour décroquer l'expérience du banal. Comme le personnage de Fériée, l'écriture de Ducharme a un « petit cheveu sur la langue et [une] coquetterie dans l'œil »

14. Avec Jean-Pierre Moussaron, nous pensons que « par-delà l'acception commune de "caricature", ou, celle déjà plus précise, d'"imitation burlesque d'une œuvre sérieuse" (*Le Robert*) » il faut prendre la parodie en « un double sens, intensif ». Le premier sens identifié par Moussaron nous semble convenir à l'écriture de Ducharme, soit « celui que T. W. Adorno prête à cette notion, impliquant, au-delà de la dérision, un dévoilement du code représentatif utilisé et, partant, un fort décalage ironique dans l'emploi des tournures – sens induit à partir du théâtre de Beckett : " ... la parodie est l'utilisation des formes à l'époque où elles sont impossibles. Elle montre cette impossibilité et change ainsi les formes". [Note. Dans T. W. Adorno, « Pour comprendre *Fin de partie* », *Notes sur la littérature*, tr. S. Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 221. Par ailleurs l'utilisation de la notion de « code » renvoie, bien entendu, aux analyses et emplois que Barthes en a distingués et déployés dans *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970, d'abord p. 25-28 et *passim*.] » (Moussaron, 1999 : 29-32). Le « dévoilement du code représentatif » semble le geste fondateur de l'écriture du blasphème développée par Ducharme. La distance prise par le discours, ici au moyen de divers jeux phonétiques, pose sur la pratique un regard nouveau qui démasque son fonctionnement intrinsèque. Ducharme montre que le blasphème s'inscrit dans le système religieux et révèle ainsi les exigences de la norme.

([1976] 1991 : 214). Ces *ratés* constituent l'aboutissement d'une démarche qui permet à Ducharme de s'approprier et de réinventer le sociolecte, en faisant du sacre bégayant, grossi, tordu, une part de son idiolecte.

L'idiolecte ducharmien relève d'un rapport particulier aux mots, à leur matérialité, voire à leur substantialisation. Nous faisons référence, entre autres, à l'assertion suivante :

Les mots sont aussi beaux les uns que les autres. Un *u* est-il plus joli qu'un *i*, un *i* moins bien tourné qu'un *e* ? Un mot pour moi, c'est comme une fleur : c'est composé de pétales ; c'est comme un arbre : c'est fait de branches. *Hiérarchiser* est une montagne à douze côtés fantastiques et ces douze côtés sont comme les douze apôtres. Les douze apôtres se nommaient *H, I, É, R, A, R, C, H, I, S, E* et *R* ([1967] 1993 : 25-26).

Dans cet extrait, il apparaît possible de *manipuler* les mots, et peut-être faut-il comprendre cette opération en son sens le plus concret : Mille Milles les effeuille, comme l'amoureuse la marguerite. La comparaison florale, très valorisée dans l'univers ducharmien, dévoile la beauté du mot. Précieux, le mot est ciselé en « douze côtés fantastiques ». Les lettres incarnent également les apôtres, disciples du langage. Et il n'est pas exagéré de penser que le discours ducharmien défie la langue, la dévotion étant poussée jusqu'au fétichisme :

Les mots qu'il assimile avec le plus de voracité, qu'il caresse avec le plus de plaisir, sont les moins utiles, les plus inopinés. « Hallstattien », « lactodensimètre », « dromathérium », « physostigma » et « chondrostome » sont les plus populaires de son répertoire, pour le moment. Il les récite comme une prière, me les lance à brûle-pourpoint à la suite en guise de « *Ad majorem Dei gloriam* », les rumine comme du chewing-gum (Ducharme, [1968] 1999 : 54).

Cette narration montre Ino, héros de *L'océantume*, comme Mille Milles, en adorateur de mots ; ce que la devise de Loyola, fondateur des Jésuites, *Ad majorem Dei gloriam*, figure comme un attachement quasi mystique. Les personnages de Ducharme

vouent un culte aux mots, « les récit[ent] comme une prière ». Ainsi, lorsqu'ils les palpent, c'est avec le respect propre au religieux. Il faut cependant savoir que la formule *Ad maiorem Dei gloriam* est celle que les élèves des collèges classiques québécois devaient inscrire, sous forme d'abréviation (A.M.D.G.), en tête de leurs devoirs comme une promesse d'application dans le travail (de la même façon étaient notées les lettres L.D.S. [*Laus Deus Semper*] sur la dernière ligne). L'adresse religieuse, lancée par Ino, a donc aussi une tonalité scolaire : la *passion* des mots fait de lui un bon élève (il est même possible de penser que cette passion, scolaire, dénonce la souffrance du langage, rabaissé à des fins serviles comme celle des bonnes notes). Aussi les personnages de Ducharme entretiennent-ils avec la religion des rapports ambigus. La lutte contre le dieu-langage est double : les narrateurs entendent lui résister (remplacer¹⁵ les mots, les annuler¹⁶), mais ils s'y abandonnent aussi. Poussée jusqu'au délire (*dé-lire* ?), l'écriture ducharmienne implique une logorhée qui mène à la perte du langage – usuel s'entend.

La représentation du sacré, si parodique et idiolectale soit-elle, trahit l'appartenance sociale des textes. Pour le lecteur étranger l'emploi du sacré est en soi une bizarrerie, son énonciation pouvant même lui sembler amusante. Ce ne sont pas ces destinataires profanes que mettent en scène les romans de Ducharme, puisque dans les situations romanesques, les actants de l'échange reconnaissent la violence des sacrés ; toutefois, pour faire éprouver au lecteur québécois ce sentiment d'altérité, le texte ducharmien amalgame des jeux phonétiques et des formes de représentation qui bouleversent les conventions.

15. « J'en ai assez du mot suicide et de ses dérivés. Désormais, j'emploierai un autre mot. Je donne le dictionnaire à Chateaugué. Je lui dis d'ouvrir le dictionnaire au hasard et de me lire le premier mot de la colonne de gauche de la page de gauche » ([1967] 1993 : 82).

16. « Moi je veux qu'on se couche puis qu'on reste couchés jusqu'à ce qu'on comprenne plus rien. Les gens vont parler puis ça va être du bruit, c'est tout... » (HF : 17).

La surprise de Ducharme consiste à dériver le banal, pour en faire l'objet d'une esthétique. Le lecteur est invité à penser l'usage et la formation du sacré d'après un style qui encourage la réflexion, voire l'auto-réflexion, du discours violent. Obligeant le récepteur à interroger le processus et les enjeux mêmes de la pratique blasphématoire, le discours fait preuve d'une étonnante lucidité. Cette conscience linguistique, ou « surconscience » comme le propose Lise Gauvin (2000 : 8), peut être imputable au contexte particulier de l'édition des textes de Ducharme. Publié par Gallimard, Ducharme ne peut passer outre la variété de son lectorat. Et cette réalité influence la matière même de la parole romanesque ; Marie-Andrée Beaudet en fait le constat :

Profondément québécoise par l'affichage de ses référents linguistiques et culturels et pourtant publiée en France, chez Gallimard, [...] l'œuvre ducharmienne sous ses oripeaux carnavalesques (ou plus précisément « festivaesques » comme l'a proposé Pierre Popovic) se dresse farouchement contre tous les héritages et toutes les traditions et s'érige, pourrait-on dire, à même les dénis et les débris qu'elle engendre (Beaudet, 2001 : 104).

L'interprétation que Ducharme propose du sociolecte abîme son édifice en poussant à l'extrême ses procédés constitutifs. La colère des personnages gonfle le cliché au point de le faire éclater. Pour le lecteur québécois, cette destruction perturbe ses habitudes langagières, alors que pour le lecteur étranger, français d'abord, la démesure se veut une source d'interrogations. L'écriture joue avec le lectorat français, elle utilise son regard pour interroger le banal comme l'extraordinaire, mais elle *se joue* également de lui. Établissant une connivence avec le lectorat québécois, l'écriture enrichit le cliché du Français-qui-ne-peut-comprendre (selon l'idée que « ce sont là choses trop subtiles pour des civilisés » – [1967] 1993 : 25). Ducharme sait que tous ses lecteurs ne poseront pas le même regard sur son écriture, et il va même jusqu'à provoquer cet étoilement de la réception en plaçant dans le texte des écarts qui instrumentent le destinataire, comme on met une loupe dans la main de l'enfant éveillé.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDRÈS, Bernard (1990), *Écrire le Québec : de la contrainte à la contrariété. Essai sur la constitution des Lettres*, Montréal, XYZ. (Coll. « Études et documents ».)
- ANGENOT, Marc (1982), *La parole pamphlétaire*, Paris, Payot.
- BEAUDET, Marie-Andrée (2001), « Entre mutinerie et désertion. Lecture des épigraphes de *L'hiver de force* et du *Nez qui voque* comme prises de position exemplaires de l'écrivain périphérique », *Voix et images*, vol. 27, 1 (79), automne, p. 103-112.
- BEAUGRAND, Honoré (1991), *La chasse-galerie*, Montréal, BQ.
- BIRON, Michel (2000), *L'absence du maître. Saint-Denis Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Socius ».)
- BOUGAÏEFF, André, et Clément LÉGARÉ (1984), *L'empire du sacre québécois. Étude sémiolinguistique d'un intensif populaire*, Québec, PUQ.
- CABANTOUS, Alain (1998), *Histoire du blasphème en Occident*, Paris, Albin Michel.
- CAILLOIS, Roger (1950), *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard.
- CAMBRON, Micheline (1990), « L'impossible contrat polémique », *Possibles*, vol. 14, n° 3, p. 39-53.
- CHAREST, Gilles (1974), *Le livre des sacres et blasphèmes québécois*, Montréal, L'Aurore.
- CHOUINARD, Marcel (1970), « Réjean Ducharme : un langage violenté », *Liberté*, vol. XXII, n° 1 (janvier-février), p. 103-130.
- COLLECTIF (1978), *Études littéraires*, « Le pamphlet », vol. 11, n° 2 (août).
- DEMERS, Jeanne, et Line McMURRAY (1986), *L'enjeu du manifeste/Le manifeste en jeu*, Longueuil, Le Préambule.

- DRESCHER, Martina (2000), « Eh Tabarnouche c'était bon. Pour une approche communicative des jurons en français québécois », *Cahiers de praxématique*, 34, p. 133-159.
- DUCHARME, Réjean ([1967] 1993), *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- DUCHARME, Réjean ([1968] 1999), *L'océantume*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- DUCHARME, Réjean (1969), *La fille de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard.
- DUCHARME, Réjean ([1973] 1997), *L'hiver de force*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- DUCHARME, Réjean ([1976] 1991), *Les enfantômes*, Paris, Gallimard.
- DUCHARME, Réjean ([1990] 2005), *Dévadé*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- DULUDE, Yvon, et Jean-Claude TRAIT (1996), *Dictionnaire des injures québécoises*, Montréal, Stanké.
- GARAND, Dominique (1989), *La griffe du polémique. Le conflit entre les régionalistes et les exotiques*, Montréal, L'Hexagone. (Coll. « Essais littéraires ».)
- GARAND, Dominique (1993), « The Appeal of the race. Quand l'antagonisme devient vérité de l'être », *Voix et images*, n° 55 (automne), p. 11-38.
- GAUVIN, Lise (2000), « Introduction », dans *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, p. 7-14.
- HARDY, René (1989), « Ce que sacrer veut dire : à l'origine du juron religieux au Québec », dans *Injures et blasphèmes*, présenté par Jean Delumeau, Paris, Imago, p. 99-125. (Coll. « Mentalités ».)
- HAYWARD, Annette, et Dominique GARAND (dir.) (1998), *États du polémique*, Québec, Nota bene.
- LACROIX, Benoît (1980), « Préface », dans Jean-Pierre PICHETTE, *Le guide raisonné des jurons*, Montréal, Quinze, p. 7-11.

ÉTUDE DU BLASPHEME DANS LES ROMANS DE DUCHARME

- LAURENT, Françoise (1988), *L'œuvre romanesque de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides. (Coll. « Approches ».)
- LEMELIN, Jean-Marc (1986), « Du schéma narratif au schéma polémique », dans Jean-Marc LEMELIN, *De la pragmatique. L'oralité et la textualité*, Montréal, Ponctuation, p. 57-65.
- MARCEL, Jean (1992), « Forme et colère », dans *Pensées, passions et proses*, Montréal, L'Hexagone, p. 332-339. (Coll. « Essais littéraires ».)
- MEADWELL, Kenneth, W. (1989), « Ludisme et clichés dans *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. 14, n° 2 (41), hiver, p. 294-300.
- MOUSSARON, Jean-Pierre (1999), *Limites des Beaux-Arts I. À défaut – la littérature*, Paris, Galilée, p. 29-32. (Coll. « La philosophie en effet ».)
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (1992), « Noms et stéréotypes juifs dans *L'avalée des avalés* », *Voix et images*, vol. 18, n° 52 (automne), p. 89-104.
- NODIER, Charles ([1808-1828] 1984), *Dictionnaire des onomatopées*, Mauvezin, TER (Trans-Europ-Repress).
- PICHETTE, Jean-Pierre (1980), *Le guide raisonné des jurons*, Montréal, Quinze.
- RACINE, Jean ([1667] 1950), *Andromaque* (Acte V, scène dernière), dans *Œuvres complètes I. Théâtre – Poésie*, présentation, notes et commentaires de Raymond Picard, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- RIMBAUD, Arthur ([1871] 1950), *Lettre du voyant : un cœur sous une soutane. Album zutique*, Paris, Presses du livre français. (Coll. « Le soleil noir ».)
- VINCENT, Diane (1982), *Pressions et impressions sur les sacres au Québec*, Montréal, Office de la langue française.

L'ARPENTEUR ET LA VOIX.
POLITIQUE DE LA DETTE
DANS *DÉVADÉ* ET *GROS MOTS*

Stéphane Inkel
Université Queen's

Depuis la scène d'ouverture de *L'avalée des avalés* (1966) jusqu'aux œuvres les plus contemporaines, la figure du ventre chez Réjean Ducharme, cette synecdoque parfaite de la mère, a toujours été un élément privilégié où se voit défini le rapport du sujet à l'origine. On se rappelle évidemment les premières lignes de l'œuvre, fondatrices à plus d'un titre : « Quand j'ai les yeux fermés, c'est par mon ventre que je suis avalée, c'est dans mon ventre que j'étouffe » (Ducharme, [1966] 1967 : 7). Préfiguration du visage « trop beau » de la mère et de la dualité qu'elle engage, cette figure du ventre annonce du même coup le fantasme d'auto-engendrement qui se déploie un peu plus loin dans le roman, de même que dans *L'océantume*¹. On peut également penser à cette autre figure originelle, comme s'il fallait

1. « Au fond, personne n'a de mère. Au fond, je suis ma propre enfant » (Ducharme, [1966] 1967 : 21) ; « Quand elle est ivre, Ina vient me trouver, pleurant et répétant : "Je suis ta maman." Je ne réponds rien. Mais j'aimerais bien qu'elle sente que cela ne la regarde pas, que j'aime croire que je me suis mise au monde, qu'en ce qui me concerne je ne suis la chose de personne que de moi » (Ducharme, 1968 : 22).

constamment repartir de là, du « ventre ouvert jusqu'au cou, comme une truie qu'on débite » de Man Falardeau dans *Les enfantômes* (1976), dans lequel les jumeaux enfantomatiques sont tentés de « rentrer » afin de « partir avec elle » (Ducharme, 1976 : 10). Mais je ne suis pas sûr qu'on se souvienne aussi bien de l'occurrence de cette figure du ventre qui prend place dans le roman *Dévadé*, occurrence étrangement consonante avec le fantasme d'auto-engendrement des premiers romans. Je rappelle la scène. Pris de panique face à un barrage policier alors qu'il est une fois de plus en état très avancé d'ébriété, ou si l'on veut affolé par la présence incarnée de ses « rats morts » sous forme de loi, Bottom y va du constat suivant : « je suis trop vieux comme fœtus [...] ; si je ne m'accouche pas à coups de couteau, je m'asphyxie dans mon ventre... » (Ducharme, 1990 : 125²). Dans ce roman surtout occupé à esquisser une certaine marginalité sociale, il faut bien noter que la mère, évoquée de loin, n'a plus qu'une importance relative. Alors que peut bien signifier s'accoucher soi-même, qui plus est à coups de couteau ? Et plus globalement, quelle est la signification de la présence répétée de cette figure de la mère et du fantasme d'auto-engendrement qui souvent l'accompagne ? On dira que le personnage de Bottom, ce « Mouvant perpétuel » (*D* : 9) comme il se qualifie lui-même, réussit là où Bérénice a échoué, cantonnée à la fin du roman dans l'impasse de l'incommunicabilité du bérénicien. C'est déjà dire comment la figure de la mère, chez Ducharme, est d'abord une figure de langue, et qu'ouvrir la mère n'est que l'assise dans la représentation d'une attaque généralisée contre la langue maternelle (Cliche, 1992 : 224). Mais n'encourt-on pas la confusion, à comparer ainsi Bottom à Bérénice malgré un écart de près de vingt-cinq ans entre la publication des deux romans ? Au-delà de la différence esthétique entre les deux romans, on notera que l'image du ventre entraîne la poursuite d'une même visée, Bottom touchant au plus près ce que l'on pourrait désigner du

2. Les renvois à *Dévadé* seront désormais indiqués par la mention *D*, suivie du numéro de la page.

nom d'*autarcie* – que n'a précisément jamais cessé de réclamer sa devancière. Si l'évocation de ces trois versions d'une même figure nous donne une bonne indication de la cohérence du parcours ducharmien, elle nous permet surtout de remarquer cette position autarcique du sujet nouvellement produite par *Dévadé*. Car du personnage de Bérénice, qui ne cesse de dénoncer « l'élan [qui lui] a été donné » ([1966] 1967 : 142), comme elle le dit à de nombreuses reprises, ou si l'on veut l'antériorité qui la marque et qui prend le visage d'une fascination inextricable pour la mère, à celui de Bottom, situé pour sa part en pleine « poubelle³ » de la mauvaise conscience, il y a une distance proprement *politique* que je voudrais ici explorer en me concentrant sur ces deux romans en forme de diptyque que sont *Dévadé* et *Gros mots*.

FIGURES DUCHARMIENNES DU POLITIQUE

Cet aspect proprement politique de l'œuvre, on le sait, a été plus que négligé par la critique, sauf exception (Filteau, 1976 : 365-373 ; Cardinal, 1992 : 27-37), qui s'est trop souvent contentée du *refus* du politique énoncé en toutes lettres par Ducharme dans ses romans sans s'apercevoir que ce refus est la marque la plus sûre d'une préoccupation au centre de sa poétique. Voyons voir. Dans *Qu'est-ce que la politique ?*, Hannah Arendt rappelle que « la politique prend naissance dans l'*espace-qui-est-entre* les hommes » (2001 : 42). Dans la mesure où la politique, selon cette définition, est essentiellement *mise en relation* (de l'homme et du « monde » [*Welt*], des hommes entre eux), le fantasme autarcique mis en scène par le roman ducharmien est en lui-même une mise en examen du politique. C'est que cette définition toute relationnelle de la cité, Arendt la retrouve chez Aristote lui-même, qui fait de la pluralité non seulement le postulat

3. « Ce n'est pas une vie. Avec les ordures dont je la remplis, c'est une poubelle » (*D* : 70).

de la cité mais aussi de la distinction entre l'homme et l'animal⁴. On se rappellera ainsi comment pour Aristote la juste constitution de la cité, cette *politeía* qui est la forme « corrigée » de la démocratie gouvernant dans l'intérêt de tous, est « la plus excellente » des constitutions non pas parce qu'elle est un gouvernement de tous, ou des classes moyennes, mais parce qu'elle « ouvre et maintient ouvert un espace, un "milieu", celui de la parole » (Aubenque, 1993 : 264) et de l'expérience commune qui font précisément la spécificité, la « nature », de l'animal politique. Réactivant la figure de l'autarcie par l'entremise du fantasme d'auto-engendrement qui sévit dans nombre de romans, Ducharme a très bien compris sa fonction vitale dans ce modèle communicationnel de la cité, dont elle constitue l'une des conditions *a contrario* de sa constitution. Rappelons à cet égard que dans son *Éthique à Eudème*, Aristote met de l'avant la thèse voulant que les hommes se soient rassemblés parce que « chacun ne se suffit pas à lui-même » (Aristote, 1996, VII, 10, 1242a) ; littéralement, n'est pas autarcique. En d'autres mots, ce n'est que dans les seuls murs de la cité, qui leur apporte cette autarcie, que les hommes seront libérés du besoin et pourront se consacrer à leur propre désir. Nous voyons donc, au fondement même de notre tradition politique, se nouer un rapport étroit entre l'autarcie comme causalité première de l'établissement de la communauté, et la *parole*, qui se veut la condition nécessaire au maintien d'un espace suffisant entre les différents sujets de cette communauté⁵.

4. La cité étant la communauté la plus achevée, nous dit Aristote, et l'homme étant « par nature » un « animal politique » (*zoon politikon*), « celui qui est hors cité, naturellement bien sûr et non par le hasard des circonstances, est soit un être dégradé soit un être surhumain » (Aristote, 1993, I, 2, 1252b).

5. C'est par la parole que doivent se manifester les deux concepts cardinaux de l'*agora* : le « discernement » (*phronesis*), cette « capacité de voir réellement les choses de différents côtés, c'est-à-dire, politiquement parlant, d'être capable d'assumer toutes les positions possibles présentes dans le monde réel à partir desquelles on peut observer la même chose », et la liberté, qui chez les Grecs signifie « l'espace intermédiaire qui ne naît que là où plusieurs personnes se retrouvent ».

Que fait Ducharme en s'attachant à cette figure de l'autarcie ? Il met très précisément le doigt sur l'incapacité de notre modernité à maintenir cet espace suffisant à l'intérieur de la parole. Car ce qui me semble proprement refusé par le sujet ducharmien dans la langue de l'autre, les personnages de Bérénice et de Fériée au premier chef, c'est cet *espace partagé* que constitue la langue, ou ce que l'on peut appeler avec Martin Heidegger l'*être-en-compagnie* de la langue⁶. Aussi le refus tout ducharmien de la langue – que l'on peut mettre en parallèle avec celui d'un écrivain comme Samuel Beckett – est-il double : la langue est d'abord refusée en vertu du *lien* qu'elle constitue, de l'*intersubjectivité* qu'elle implique nécessairement. Elle l'est ensuite en tant que *legs*, ici maternel, vecteur d'une origine que les divers sujets d'énonciation de l'œuvre s'empressent de nier par le recours à la figure de l'auto-engendrement. Ce qui est alors attaqué dans la figure de la mère, victime de toutes les agressions, c'est la place prépondérante qu'elle occupe dans l'économie de la *transmission* qui a fait du sujet cet *être-jeté* dans une langue qui lui préexiste. Les figures de l'*errance* (hors de l'intersubjectivité) et de la *dette* (accusée bien plus que reconnue) s'avèrent ainsi les conséquences on ne peut plus logiques d'un double refus qui est postulé dès le début de l'œuvre. Or tout se passe comme si l'importance démesurée qu'elle accorde à la mère était le fruit d'une inversion causale, le refus de l'origine n'étant que le corollaire d'un autre qui le précède, lui-même consécutif du constat de faillite attribuée à la langue, désormais incapable de faire office de cet espace-entre nécessaire au maintien du politique (Gauvin,

ensemble et qui ne peut durer qu'aussi longtemps qu'elles restent ensemble » (Arendt, 2001 : 143 et 146).

6. Chez Heidegger, l'*être-en-compagnie* est la dimension factice (ontique), se déclinant par les figures sociales de la dissimulation, de l'hypocrisie, etc., de la notion ontologique de l'*être-avec* (*Mitsein*) reposant sur l'idée de *souci* (voir Heidegger, 1986 : § 26). Mais contrairement au philosophe allemand, qui cherche par le concept à fonder le *dasein* dans un *être-propre*, Ducharme se plaît au contraire à pointer l'impossibilité d'une telle saisie du sujet.

1992-1993 : 105-120)⁷. Ce dont la figure de la mère témoigne, chez Ducharme, de *L'avalée des avalés* aux *Enfantômes*, c'est d'un *pouvoir de captation* qui limite l'espace propre au sujet, l'amenuise en canalisant son regard et produisant ce que Vincent Falardeau définit en tant qu'« *insuffisance de distance*, qui empêche deux sujets en présence d'être totalement eux-mêmes l'un en face de l'autre » (1976 : 117. Ducharme souligne). Or c'est précisément par l'établissement de cet espace nécessaire au sujet qu'il est possible de prendre la mesure du tournant romanesque dont témoignent *Dévadé* et *Gros mots*. On passe ainsi de la fascination pour une seule figure à une multitude d'objets de désir spatialement distribués. On se rappellera à cet égard que le titre du premier roman fait référence à la « tête d'évadé » de Bottom, qui ne cesse de multiplier les « fugues ». Le mouvement est donc au cœur de ce roman, puisqu'il épouse les moindres bifurcations du désir de Bottom⁸. Reprenant par divers jeux de miroir l'intrigue de ce roman, *Gros mots* accentue pour sa part cette figure du mouvement en faisant de la marche

7. Lise Gauvin fait une lecture de *Dévadé* en situant ce qu'elle appelle le « ducharmien » en continuité avec le « bérénicien » des premiers romans. Si *Dévadé* lui apparaît comme le lieu d'un « passage et [de] retournement de l'effet "aliénant" à l'effet "dialogisant" », et comme « tentative d'appropriation non seulement des styles et des langages, mais aussi des langues », elle n'en conclut pas moins que la proposition majeure du roman serait d'« échapper à l'altérité, à l'étrangeté dans la langue » (Gauvin, 1992-1993 : 117). C'est, d'une part, ne pas voir que le problème du bérénicien est précisément de ne faire aucune place à l'altérité, à l'Autre dont le sujet se constitue la victime, et d'autre part que le « ducharmien », disons la voix, qui se met en place avec *Dévadé* cherche précisément à produire de l'altérité afin de ramener un peu de « discernement » dans la langue.

8. Jean-François Chassay a approfondi cet aspect essentiel du roman, et de tout ce que va écrire Ducharme à partir de cette date, en procédant à l'analyse du passage entre la « distance infranchissable », le rejet du monde propres aux premiers romans et ce qu'il nomme le « désir du territoire » qui se fait jour à partir de *Dévadé*, un « territoire toujours instable, à définir, à cadastrer ou à faire éclater » (Chassay, 1995 : 253-254).

quotidienne du narrateur un véritable marqueur temporel, le « tour d'île allongé en tour d'elle » (Ducharme, 1999 : 44⁹) qui rythme chacune des journées de Johnny faisant même office de *dépense*, au sens strict, puisqu'il ne marche que pour désirer la Petite Tare, désir dont la marque la plus saillante consiste précisément à reporter indéfiniment la course. Du désir de séparation des premiers romans on passe ainsi à une jouissance paradoxale puisqu'il n'y a de jouissance qu'à demeurer indéfiniment suspendu dans l'espace mouvant du désir. C'est donc de ce double motif de la dette et de l'errance qu'il s'agit de partir si l'on veut établir la posture subjective produite par un refus de la langue qui a valeur de diagnostic.

LES « RATS MORTS » D'UNE DETTE INFINIE

Ces deux motifs de la dette et de l'errance, ce dernier à rapprocher du philosophème du *loisir*, sont bien entendu liés. On n'a qu'à se rappeler la division essentielle de la vie à Rome entre *otium* et *negotium*, ce dernier terme recouvrant l'ensemble de la sphère consacrée à la satisfaction des *besoins*, alors que l'*otium*, qu'on a traduit par loisir, désigne le surplus de temps qui pourra ainsi servir aux sphères plus élevées de la vie : art, activité contemplative (philosophie), vie publique (politique). On le voit, il y a donc une division très nette entre besoins et *désirs*, ce dont se rappelleront Alexandre Kojève et Georges Bataille lorsqu'il s'agira d'imaginer le statut ontologique de la vie à la fin de l'histoire. C'est à leur articulation particulière que semble s'attaquer *Dévadé*, de même qu'au fonctionnement de la dette en tant qu'illustration de la loi. Deux passages en particulier retiennent mon attention. Le premier évoque dès l'ouverture du roman l'accident qui a bousillé le camion que Bottom s'est acheté à sa sortie de prison avec l'argent de sa mère, ce qui permet de situer d'emblée leur relation : « Mais il n'y aurait plus de mère pour les fils sans

9. Les renvois à *Gros mots* seront désormais indiqués par la mention *GM*, suivie du numéro de la page.

allure, sans cœur et sans dessein, tant que je ne lui aurais pas rendu le dernier sou de l'argent que je lui avais carotté pour m'équiper [...]. On verra bien si je ne saurai pas me débrouiller sans elle pour n'arriver à rien » (*D* : 15). Ce passage me semble important à plusieurs titres. Il sert d'abord, par métaphore, à établir le registre de la dette entre le sujet et la figure de la mère, registre qui se poursuit jusqu'à l'intérieur du roman *Gros mots*. À partir du moment où cette figure n'est plus en posture de domination, obligeant par sa seule présence le sujet à répondre de son désir, elle reprend une place caractérisée par le *don*, don de la langue, par exemple, envers laquelle le sujet ne peut qu'être *endetté*. Mais c'est surtout la dernière phrase qui peut nous intéresser dans la mesure où elle exprime un véritable axiome des derniers romans ducharmiens : se débrouiller *sans* la mère pour n'arriver à rien, c'est-à-dire compter sur son absence de la représentation dans la constitution d'une durée pour ainsi dire vide d'événements. On peut donc retenir le glissement d'une relation qui était jusqu'aux *Enfantômes* établie sur la *violence* vers une relation fondée sur la dette. Notons ensuite l'absence relative de cette figure centrale de la représentation, qui passe ainsi du statut de *fantôme*, c'est-à-dire de mémoire envahissante, à celui d'*avatars* multiples et donc dégradés (par exemple par le nom dans *Va savoir*).

Le deuxième passage sur lequel je veux insister consiste en l'une des rares évocations de la « mère Françoise » dans *Gros mots*, la mère de Julien qui a symboliquement pris la place de la « souillon du foyer », comme l'appelle Johnny, et de la « marâtre » qui l'a remplacée¹⁰, scène qui prend place pendant le réveillon chez Julien et la Petite Tare :

10. La figure de la mère, dans ce roman, se voit littéralement divisée en trois : la mère Françoise ; la mère biologique, « souillon du foyer », qui a quitté la maison alors qu'il était enfant et qu'il s'est depuis efforcé de « chasser » au « fond de [sa] mémoire » (*GM* : 253) ; enfin la « Marâtre » avec qui le père s'est remarié, une « manière de Mère Nature » (*GM* : 155) qui continue d'habiter ses rêves. Toutes trois, évoquées brièvement, n'apparaissent qu'en périphérie du récit.

Je n'ai pas voulu parler à la mère. Je ne lui parle plus depuis que je suis la déception de sa vie et que je ne me le pardonne pas, même si elle ne m'en veut pas, elle, et qu'elle ne comprend pas. C'est comme ça, c'est plus fort que moi, je ne peux pas, ça me tuerait d'entendre sa voix tellement tout ce que je lui dois me poignerait. Mais c'est normal qu'on se rende si malheureux : c'est elle que j'ai aimée la première et le plus (GM : 153-154).

Ce bref passage offre tout un condensé du rapport du sujet à la figure de la mère : la fascination comme conséquence de l'amour ; la dette, incommensurable, qui résulte de ce premier amour ; enfin la mise à distance comme condition de la séparation que la dette entraîne. On y retrouve même une mauvaise conscience à peu près immotivée à l'échelle du récit, comme si elle servait surtout à exprimer la culpabilité du sujet de l'œuvre dans sa totalité, conséquence de la violence nécessaire à la révo- cation de cette figure de la mère, exercée notamment dans *Les enfantômes*. On peut ainsi considérer la fonction de la dette selon une double finalité, duplicité qui recoupe à peu près les deux versants du diptyque : établissement du registre de la dette au sein de *Dévadé*, ce qui suppose tout ce vocabulaire de la *fugue* et de la justice qui lui est adjacente ; façonnement du nouvel espace du sujet, son *arpentage* par la marche, littéralement, comme conséquence de la distance créée par cette économie de la dette à l'intérieur de *Gros mots*.

Ajoutons encore deux choses sur la dette, avant de passer à cette curieuse figure de l'*arpenteur*, telle qu'elle se présente dans le dernier roman en date. Insistons d'abord sur le statut original de cette dette. Car de la même façon que le refus de la langue maternelle, dans un roman comme *L'avalée des avalés*, n'est pas sans exposer le sujet à des conséquences d'ordre ontologique, là où refuser cette langue qui me vient de l'Autre implique le silence ou l'invention d'une langue impossible, cette reconnaissance de dette qui prend structurellement la place de ce refus de la langue a pour effet de doter le sujet d'une sorte de plus-value

dont il ne sait que faire, comme l'exprime ici Bottom, lorsqu'il s' imagine avoir à payer pour un viol qu'il n'a pas commis :

J'aime mieux, pour ma santé, me figurer l'affaire faite. Les parties honteuses arrachées par la population féminine, le sang léché par l'escouade canine. Mon cas réglé une fois pour toutes les fois que je l'ai mérité et que je m'en suis tiré de justesse. Comme la fois que j'ai demandé à ma mère d'ouvrir les jambes. Pour voir le jour. Comme si ça m'était dû (*D* : 164).

Le redoublement de la dette que l'on aperçoit ici est pour le moins curieux. On voit ainsi à l'œuvre la dette originelle d'atteinte à la pudeur maternelle, d'abord, rattachée à la mise au monde, mais tout aussi bien une dette supplémentaire qui dérive d'un *paiement en trop*, à racheter, d'une façon ou d'une autre. La culpabilité, ou plutôt la faute, pour demeurer dans le registre du roman, se présente par conséquent comme inhérente à l'existence, donnée originaire que le sujet, un peu comme Joseph K., porte avec lui mais dont le créancier, c'est là la spécificité du roman ducharmien, se confond avec les contours de la figure de la mère. Les nombreuses frasques de Bottom au cours du roman, qui vont de la transmission à la Patronne d'une gonorrhée à cette tentative d'agression sur la petite Francine, en passant par ses « fugues » répétées, n'ont dans cette perspective qu'une consistance de masque, une forme d'ancrage dans la représentation d'une faute qui leur préexiste.

C'est donc à partir de cette logique de la dette que l'on peut considérer le problème qui se retrouve à l'avant-plan du roman : le problème de la *justice*. On sait comment la locution « il n'y a pas de justice » agit en tant que *leitmotiv* du roman et le marque, à ce titre, du poids de la loi. Il faut sans doute se demander ce qui se cache derrière une répétition si obstinée. Et si l'on doit risquer une réponse, ce ne sera pas, à coup sûr, un manque d'effectivité de la justice, puisque Bottom ne cesse jamais de transporter sa culpabilité, c'est-à-dire la loi, partout où il va. Aussi la locution « il n'y a pas de justice » doit surtout s'entendre sous la forme

plus spécifique « il n'y a pas de justice *pour moi* », par définition multipliable à l'infini. Mais il reste encore une autre possibilité, où l'absence de justice peut enfin se voir renverser et devenir une *chance*. Car « s'il n'y a rien à espérer de la justice », comme l'affirme encore Bottom, « parce que personne ne mérite pas plus au fond que le plus mal doué » (*D* : 211), la possibilité se fait jour d'une interruption soudaine, une occasion de s'évader de sa portée – annuler, littéralement, la portée du jugement, et donc de son corollaire : l'évasion ; l'évadé se voyant adjoindre un « dé » privatif qui modifie sa condition – décision du sujet qui peut aussi bien signifier l'annulation de la loi que sa remise en marche sur de nouveaux fondements.

LE « TOUR D'ELLE » À L'HEURE DU DÉSŒUVREMENT

C'est à partir de ce nouveau devenir d'une possible levée de la loi qu'il me semble pertinent d'envisager ces « loisirs élargis » de Johnny à l'intérieur de *Gros mots*. À cet égard, la première chose à noter à propos de ce roman c'est la très curieuse inversion qui prend place en *incipit*, dans les mots d'Exa qui servent à circonscrire l'espace imparti au narrateur :

« Là, mon petit gars, je ne sais pas si tu le sais mais tu as réussi. Tu as frappé le mur ! Tu y as mis le temps mais finalement, [...] tu es entré dedans ! »

[...]

« Paf, en plein dans le dur ! Plus d'ouverture, plus moyen d'entrer puis sortir ! Paf, plus de prison pour Johnny ! On la lui ferme au nez, il n'a comme plus le choix, il est comme libre !... » (*GM* : 9).

La condamnation qu'elle lui sert, on l'aura noté, a pour peine une *expulsion* du joug de la loi, avec la liberté comme corollaire, puisque Johnny est d'entrée de jeu condamné paradoxalement à errer à l'extérieur des murs d'une prison fictive, livré à une forme d'extériorité qui n'est pas sans nous rappeler celle qui prévaut à l'égard de l'histoire. Tout l'enjeu du roman vise donc

à déterminer l'espace propre au sujet au sein de cette extériorité dépourvue de limites, ce qui revient à mesurer la distance qui le sépare de tout objet¹¹. C'est dans cette perspective que la figure de la marche s'impose, puisqu'en plus de servir de métaphore au désir de la Petite Tare, c'est par son entremise qu'est découvert le « cahier de vrais mots » qui forme l'essentiel de la trame romanesque. Il s'agit donc pour le sujet d'arpenter un espace à circonscrire, mais tout aussi bien de mesurer la distance entre soi et soi, puisque ce cahier est avant tout un miroir à la fois pour le narrateur, qui y retrouve un alter ego, et pour Ducharme lui-même qui peut y réfléchir sur sa propre écriture. « [I] me met en pleine figure une glace où je me distancie » (*GM* : 100), précise le narrateur à propos de l'auteur du cahier qu'il prénomme pour cette raison Alter, puis par altération Walter, ce qui définit bien les rôles de l'écriture et de la lecture dans une telle posture subjective faite de distance et de repli. C'est alors de ce cahier qu'il faut partir si l'on veut définir cette nouvelle distance qui résulte de la dette du sujet et la voix qui lui correspond.

Roman, sous forme de bilan, de l'interrogation inquiète sur la fonction du « mot », *Gros mots* renoue ainsi avec la question de la langue maternelle. Qu'est-ce qu'un mot, à partir de quel usage, de quelle mise en relation ce mot devient-il « vrai », et pour qui ? Autant de questions qui visent toutes à faire du mot un lieu de passage, carrefour obligé de la rencontre du sujet parlant et du monde. Plus de corps à corps avec la langue maternelle, dans ce dernier roman, mais une confrontation de soi à soi par l'épreuve de l'*écrit*, c'est-à-dire d'une langue traversée par le temps. Toute la question, pour Johnny, consiste donc à évaluer ce rôle de l'écriture et de ses possibles bénéfices pour son alter ego, avant de ramener cette expérience à soi. Car c'est à l'aune de

11. Voir sur cette question Michel Biron (2000 : 377-383), qui note la distance propre à la voix dans les moindres rapports du sujet : « Les colères d'Exa, la faiblesse de Petite Tare, nous les observons de loin, à travers un prisme déformant qui n'est pas seulement celui du cahier de Walter, mais aussi celui, plus déformant encore, d'un langage romanesque livré à d'inexplicables distorsions » (2000 : 380).

cette question qu'il s'agit dès lors de décider s'il y a mainmise *sur* le mot ou au contraire prise en charge *du* mot lui-même sur le sujet, enjeu encore une fois politique de cette nouvelle confrontation : éviter à tout prix que les mots, comme l'écrit Johnny, « se ser[vent] de vous pour s'exprimer à travers eux » (GM : 38).

Aussi est-ce en rapport avec ce face-à-face du sujet et des significations préétablies de la langue qu'intervient le dispositif optique du cahier. Agissant en tant que miroir, on l'a vu, le cahier vise ainsi à « dissocier la parole de ce à quoi elle est habituellement attelée, comme "objet" » (Jullien, 2006 : 9), pour le dire avec François Jullien qui, dans *Si parler va sans dire* – relecture du livre *gamma* de la *Métaphysique* d'Aristote à partir de l'indétermination du sens propre à la théorie du discours de la Chine antique –, cherche à creuser le fossé séparant la signification de l'*indication* propre à toute parole. C'est cette distance entre indication et signification que l'on peut qualifier de *voix*. Pourquoi ce mot de « voix » ? Ne risque-t-on pas la confusion à l'employer ainsi pour désigner l'écriture ? La voix, on le sait, dès lors qu'elle retentit échappe encore à toute signification tout en *indiquant une intention* de signifier. Elle est donc un « pur vouloir-dire », selon la définition de Giorgio Agamben (1997), qui à ce titre apporte au sujet une distance appréciable face à la langue, celle-là même qui est recherchée depuis le début de l'œuvre ducharminienne et qui prend l'allure, dans *Gros mots*, d'une distance entre le sujet et l'espace couvert par la loi dont il se voit exclu dès l'ouverture du roman. L'écriture de Walter servirait ainsi de mécanisme de conversion afin que Johnny entende sa propre voix, indépendamment de l'usure du mot. Ainsi après avoir tenté de s'exclure de l'espace politique de la langue par le bérénicien, tout se passe comme si le sujet de *Gros mots* marchait pour sa part sur les remparts de la ville, ne cessant d'en faire le tour tout en la gardant suffisamment à distance afin de garantir l'étrangeté de son regard. Aussi la marche et la lecture occupent-elles au sein du roman la même fonction de mise à distance :

Walter me détache de moi de plus en plus : de la même façon qu'en le lisant je me mets au-dessus de lui (sujet, hypostase), je me mets derrière moi en marchant et je me regarde aller, comme un idiot, ou deux idiots, ou toute une filée, l'un réfléchissant l'autre à répétition, en chenilles processionnaires (GM : 211).

La marche, la lecture : voilà les deux seules activités de Johnny appelées à occuper ces « loisirs élargis » qui lui sont attribués par son expulsion par Exa de l'économie du besoin.

Le sujet ducharmien se trouve donc essentiellement occupé par lui-même, auto-réflexivité qu'il ne faut évidemment nullement confondre avec le repli narcissique de l'autofiction. On n'identifiera pas davantage ce désœuvrement à une quelconque posture post-historique telle que Kojève ou Jean-Luc Nancy la déploient, où le loisir serait la conséquence de la réalisation achevée de l'œuvre humaine. Ce désœuvrement me semble bien plutôt décrire l'une des tâches essentielles de tout sujet face à l'instrumentalisation généralisée de la langue par les professionnels de notre pluralisme démocratique : réfléchir sur son rapport au donné de la langue afin de se constituer une voix qui ne vaut que par sa distance vis-à-vis de ce que Ducharme décrit en termes de « contamination culturelle » (GM : 38) dans *Gros mots*, de « clichés » et de « prêt-à-porter [et] prêt à dire n'importe quoi [...] dans n'importe quelles conditions » (1976 : 168) dans *Les enfantômes*. C'est dire que le désœuvrement du sujet de Réjean Ducharme est avant tout *en puissance*, puisqu'il est toujours susceptible de retourner à l'activité, comme en témoigne la fin de *Dévadé*, reprise par *Gros mots*, où Bottom se retrouve « réinséré » en tant que « capitaine des éviers » (D : 240) et met ainsi en suspens son propre désœuvrement pour mettre à l'épreuve cette distance récemment acquise de la voix.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio (1997), *Le langage et la mort*, Paris, Christian Bourgois. (Coll. « Détroits ».)
- ARENDT, Hannah (2001), *Qu'est-ce que la politique ?*, texte établi par Ursula Ludz, Paris, Seuil. (Coll. « Points ».)
- ARISTOTE (1993), *Les politiques*, traduit par Pierre Pellegrin, Paris, GF.
- ARISTOTE (1996), *Éthique à Eudème*, traduit par Vianney Decarie, Paris, Vrin.
- AUBENQUE, Pierre (1993) « Aristote et la démocratie », dans Pierre AUBENQUE (dir.), *Aristote politique. Études sur la Politique d'Aristote*, Paris, Presses universitaires de France, p. 255-264. (Coll. « Épiméthée ».)
- BIRON, Michel (2000), « La grammaire amoureuse de Ducharme », *Voix et images*, vol. XXV, n° 2 (hiver), p. 377-383.
- CARDINAL, Jacques (1992), « S'exécuter... ou la transmission du Bedit discours du drône dans *HA ha !...* de Réjean Ducharme », *Protée*, vol. 20, n° 1 (hiver), p. 27-37.
- CHASSAY, Jean-François (1995), « S'enfuir ou s'enfouir : espaces ducharmiens », dans Benoît MELANÇON et Pierre POPOVIC (dir.), *Miscellanées en l'honneur de Gilles Marcotte*, Montréal, Fides, p. 251-266.
- CLICHE, Anne Éline (1992), « Réjean Ducharme : le nom de l'auteur », dans *Archives des lettres canadiennes*, tome VIII : *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, p. 215-237.
- DUCHARME, Réjean ([1966] 1967), *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard.
- DUCHARME, Réjean (1968), *L'océantume*, Paris, Gallimard.
- DUCHARME, Réjean (1976), *Les enfantômes*, Paris, Gallimard.
- DUCHARME, Réjean (1990), *Dévadé*, Paris/Montréal, Gallimard/Lacombe.

PRÉSENCES DE DUCHARME

DUCHARME, Réjean (1999), *Gros mots*, Paris, Gallimard.

FILTEAU, Claude (1976), « *L'hiver de force* de Réjean Ducharme et la politique du désir », *Voix et images*, vol. 1, n° 3 (avril), p. 365-373.

GAUVIN, Lise (1992-1993), « La place du marché romanesque : le ducharmien », *Études françaises*, vol. 28, nos 2-3 (automne-hiver), p. 105-120.

HEIDEGGER, Martin (1986), *Être et temps*, traduit par François Vezin, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de philosophie ».)

JULLIEN, François (2006), *Si parler va sans dire. Du logos et d'autres ressources*, Paris, Seuil. (Coll. « L'ordre philosophique ».)

PERSPECTIVES NARRATIVES IDENTITAIRES ET IPSÉITÉ DANS *L'AVALÉE DES AVALÉS*

Kenneth Meadwell

Université de Winnipeg

REMARQUES PRÉLIMINAIRES

Depuis les années 1980 et mes premiers contacts avec l'œuvre ducharmienne, les présences ludiques et jubilatoires, ironiques et farouches sinon perverses, désespérantes mais attendrissantes qui ressortent de son œuvre ne m'ont jamais quitté. Or, il est temps de revoir le chemin critique de mes fréquentations de ces présences, chemin balisé par les perspectives de la sémiotique narrative et discursive, l'énonciation de la subjectivité, la pragmatique, et plus récemment la marginalité et l'altérité. De toute évidence, le charme de cette œuvre n'a jamais été rompu. Intronisée parmi celles des écrivains d'expression française les plus couronnés de l'époque moderne et contemporaine, elle ne cesse de fasciner, de reconforter, de provoquer, d'inciter à la réflexion comme à toutes les émotions. Lieu où se sont instaurées, dès 1966, les figurations de personnages inoubliables – excentriques, uniques, dotés d'une lucidité singulière – cette œuvre offre un corpus semé de découvertes insoupçonnées et de retrouvailles heureuses. Cette qualité souligne après ces quelque quarante ans non seulement son statut d'œuvre charnière dans l'évolution littéraire du Québec, mais aussi, bien entendu, sa richesse qui se

révèle véritablement inépuisable. Le fait que Réjean Ducharme soit reconnu comme l'un « des plus grands auteurs contemporains » (Barbery *et al.*, 2007 : 1-3) par les 44 signataires du manifeste « Pour une “littérature-monde” en français » – dont Tahar Ben Jelloun, Maryse Condé, Jacques Godbout et Jean-Marie G. Le Clézio – atteste, comme ils le disent, l'« extraordinaire souffle poétique » qui caractérise l'envergure de *L'hiver de force*. Cet « extraordinaire souffle poétique » emporte l'imagination aussi dans *L'avalée des avalés*, qu'on a décrit dès sa publication comme une « œuvre étrange, avec un prodigieux instinct de l'écriture romanesque et poétique, un sens aigu du permanent et de la nouveauté, du bouffon, du violent, du tendre, de l'essentiel » (Pontaut, 1966 : 4).

INTRODUCTION : MARGINALITÉ, ALTÉRITÉ ET ÉVOLUTION DISCURSIVE DU ROMAN QUÉBÉCOIS

Depuis le xx^e siècle, les manifestations de la marginalité et de l'altérité dans le récit québécois témoignent de son évolution discursive en mettant en valeur la problématique de l'identité collective et individuelle, de l'histoire de soi et de l'Autre. Certaines œuvres, dites actuellement « classiques » ou « canoniques », balisent ce mouvement qui s'est effectué à partir de l'esthétique dominante idéalisant la vie au sein de la nature, jusqu'à la dénonciation d'un tel portrait on ne peut plus idyllique, et à l'élaboration par conséquent de l'univers romanesque urbain fondé sur l'esthétique du réalisme social. Ces œuvres, telles que *Menaud, maître-draveur* (1937) de Félix-Antoine Savard, *Bonheur d'occasion* (1945) de Gabrielle Roy, ou *La belle bête* (1959) de Marie-Claire Blais, par exemple, ont frayé le chemin – depuis la campagne jusqu'à l'expérience urbaine – à la modernité thématique et discursive du récit du Québec, et par la suite à la libération de la parole, ce qui a engendré à partir des années 1960 une poétique et une littérature renouvelées.

Dans un premier temps et en guise de remarques préliminaires et méthodologiques, il serait utile de faire état rapidement

de l'herméneutique de l'altérité et de la transformation identitaire dans le texte littéraire. En effet, on n'aurait qu'à songer au nom de quelques personnages singuliers qui peuplent les univers fantasques chez Ducharme pour remarquer la place qu'accorde l'écrivain aux questions identitaires. La résonance de l'onomastique ainsi que les échos du référent s'emparent de notre imagination collective. Mille Milles, Constance Chlore, Ina Ssouvie, Questa, Asie Azothe, Ines Pérée, Colombe Colomb, Bottom ou encore la Petite Tare : autant d'indices qui nous dirigent inéluctablement vers une herméneutique de la différence identitaire, vers une contemplation des stratégies narratives et discursives qui soutiennent les figurations de l'altérité.

Cette discussion s'appuiera sur les concepts de l'identité-mêmeté et de l'identité-ipséité en particulier élaborés par Paul Ricœur. Dans un deuxième temps, il sera question des perspectives narratives qui engendrent et véhiculent le discours principal de l'altérité dans *L'avalée des avalés*, pierre de touche à bien des égards de l'œuvre romanesque de Ducharme. Ces commentaires seront limités à la seule voix narrative, protagoniste et incarnation de l'Autre, Bérénice Einberg, celle qui n'a point de cesse qu'elle n'affirme sa propre volonté et son emprise sur celle d'autrui.

REMARQUES THÉORIQUES SUR L'ALTÉRITÉ

À partir des années 1990 où s'inscrit dans la critique littéraire québécoise et canadienne le questionnement identitaire, d'abord sur le marginal et par la suite sur l'Autre¹, la méthodologie apte à saisir la spécificité de l'altérité se développe grâce aux discours critiques contemporains issus des réflexions narratologiques, sémiotiques, herméneutiques et philosophiques. En somme, cette tentative d'étudier le discours de l'Autre et celui

1. Voir à ce sujet les ouvrages suivants qui font état de la figure du marginal, de l'étranger et de l'Autre dans la littérature canadienne d'expression anglaise et française : Söderlind (1991) ; Beaucage *et al.* (1992) ; Paterson (2004).

sur l'Autre, et l'énonciation générale de l'altérité dans le texte littéraire, a pour but d'accroître nos connaissances sur les modalités d'énonciation, de construction et d'identification des attributs « autres » de cet individu. La complémentarité de ces perspectives fait ressortir la richesse de toute discussion sur l'altérité, et met en relief le lien étroit qui existe entre la fiction identitaire et l'altérité. La perpétuelle quête existentielle d'appréhender l'identité de soi et celle d'autrui s'inscrit au cœur de l'altérité, et on la trouve de toute évidence dans *L'avalée des avalés*.

Selon Ricœur, il faudrait distinguer entre l'identité comme mêmeté et l'identité comme ipséité, entre l'*idem* et l'*ipse* (Ricœur, 1990 : 140). Ces concepts indissociables permettent de saisir la figuration de l'Autre grâce à la différenciation entre l'identité-mêmeté ou l'identité que l'on peut réduire à la classification, l'*idem* – celle d'une seule et même collectivité et de ses membres constituants – et l'identité-ipséité ou l'identité du soi, de l'individu unique, à savoir de l'Autre. Alors que la mêmeté est un concept de relation identique soutenu par la permanence dans le temps, un groupe ethnique ne pouvant au fil des années se soustraire au critère de son identité culturelle par exemple, l'ipséité « [...] implique une forme de permanence dans le temps, mais n'est pas réductible à la détermination d'un substrat [...] » (Ricœur, 1990 : 143). L'identité au sens d'*ipse*, celle donc de l'Autre, « [...] n'implique aucune assertion concernant un prétendu noyau non changeant de la personnalité » (Ricœur, 1990 : 13). L'identité-ipséité se maintient plutôt par la volonté du sujet, à la manière d'une promesse différée mais tenue, pour résister à la continuité du temps qui passe, et pour assurer le « maintien de soi » (Ricœur, 1990 : 148), c'est-à-dire l'ipséité.

L'AVALÉE DES AVALÉS

ET LES FIGURATIONS DE L'AUTRE

Dès son titre, *L'avalée des avalés* s'ouvre sur un espace littéraire incertain, mystérieux et de prime abord impossible à déchiffrer. Le fait que le titre se trouve transcrit parfois de façon

erronée atteste la polysémie de cette métaphore identitaire. Aussi lit-on « *La vallée des avalés* » (Cartano, 1976 : 6) et « *L'avalée des avalées* » (Anonyme, 1976 : 17) dans des articles publiés en 1976 respectivement dans *Nouvelles littéraires* et *Le Devoir*. Alors que la spécificité du titre est radicalement subvertie dans la traduction anglaise de Barbara Bray, *The Swallower Swallowed*, publié en 1978, elle n'a pas échappé à la lecture avertie de Raoul Duguay, qui intitule son compte rendu, paru en 1966 dans *Parti pris*, « *L'avalée des avalés* ou l'avaleuse des avaleurs » (Duguay, 1966 : 114-120). Ces lectures herméneutiques « autres », voire aléatoires, confirment que l'illusion du réel dans ce récit est éphémère, que l'image identitaire de cette enfance, image transgressée à la fois par le stéréotype et par l'hyperbole, est au cœur des figurations de l'altérité, construction de l'identité de celle qui est « avalée par les avalés ».

Raconté à travers la focalisation interne de la première personne du singulier, le récit crée une vision du monde peu vraisemblable dans laquelle la jeune fille se décrit en des termes hyperboliques et extravagants. Par ailleurs, elle s'appelle « Neurasthénique » (Ducharme, 1966 : 90²). La toute-puissance de cette autorité narrative est sans conteste poussée à l'extrême, ce qui engendre une illusion référentielle hors du commun. Il n'est donc peut-être pas étonnant que d'autres personnages de *L'avalée des avalés*, tels que Mauritius Einberg, Dick Dong, Chamomor, Constance Exsangue ou encore Blasey Blasey, revêtent eux aussi une certaine altérité, cette dernière se dévoilant d'emblée sur le plan de l'onomastique. Toujours est-il par contre que c'est Bérénice qui a recours à certaines stratégies narratives aptes à se distinguer d'autrui de telle sorte que ce soit elle qui possède le savoir absolu, elle qui détient toute « vérité » qui définit l'univers romanesque.

À partir de l'incipit se dessine une image des plus singulières de l'altérité, image gravée dans l'esprit de ceux qui ont

2. Les renvois à *L'avalée des avalés* seront désormais indiqués par la mention AA, suivie du numéro de la page.

fréquenté l'univers ducharmien. Bérénice Einberg, âgée de neuf ans, affirme : « Je suis avalée par le fleuve trop grand, par le ciel trop haut, par les fleurs trop fragiles, par les papillons trop craintifs, par le visage trop beau de ma mère » (AA : 7). De père juif, de mère catholique, et juive elle-même, Bérénice se sent irrémédiablement seule au sein de sa famille. Elle adore son frère, Christian, est rebutée par son père autocrate et adultère, et déteste mais aime à la fois sa mère. Peu encline à tolérer la domination de son père, l'avilissement par l'adulte ou encore l'entrée en âge adulte, l'enfant se présente et se représente en tant que sujet désirant se sauvegarder de toute influence extérieure à sa propre volonté, le maintien de soi étant le principe qui dirige ses paroles et ses actes.

CONFIGURATIONS IDENTITAIRES DE L'AUTRE

Ainsi sont mises en relief dès l'abord certaines stratégies identitaires qui articulent et sous-tendent le désir de se distancier d'autrui, tout en les bernant. Le lieu commun de l'enfant référentiel, cliché narratif et discursif, sert d'entrée en matière à la soi-disant « vérité », ironique pour en dire le moins, de la jeune fille : « J'ai le visage tissé de boutons. Je suis laide comme un cendrier rempli de restes de cigares et de cigarettes. Plus il fait chaud, plus mes boutons me font mal. J'ai le visage rouge et jaune, comme si j'avais à la fois la jaunisse et la rougeole. Mon visage durcit, épaissit, brûle », dit-elle (AA : 16). Aussi Bérénice est-elle « née » de la transformation de trois images stéréotypées : nouveau-né ictérique, enfant souffrant de la rougeole et adolescent boutonneux. Ces lieux communs identitaires de l'*idem* se confondent pour mettre en relief l'ipséité du soi à laquelle elle aspire. Cette praxis énonciative n'est pas sans ludisme pour autant, car la narratrice ironise sur la peinture qu'elle fait d'elle-même par le truchement d'une comparaison non conventionnelle : « Je suis laide comme un cendrier rempli de restes de cigares et de cigarettes » (AA : 16). Chez Ducharme, le glissement de l'abstrait au concret – « laideur » comparé à

« cendrier » par la dislocation humoristique du syntagme « être laid comme... » – provoque le lecteur à cause de l'inattendu de cette modification.

L'énonciation identitaire destinée à faire de la voix narrative celle de l'enfance rebelle, d'une enfant précoce, neurasthénique s'effectue également grâce à la modification du cliché selon lequel on demanderait vraisemblablement à tout enfant « Qu'est-ce que tu voudras faire quand tu seras grand ? » Exploitant ce topos à différentes instances dans la narration, Bérénice déclare dans les séquences suivantes, sans que personne ne pose cette question :

Quand je serai grande, je serai arrogante et impie. J'aurai poussé des racines grosses comme les colonnes de la synagogue. J'aurai des feuilles grandes comme des voiles. Je marcherai tête haute. Je ne verrai personne. Quand le feu qui vient viendra, il brûlera ma peau, mais mes os ne flancheront pas, mais mon échine ne fléchira pas (AA : 18) ;

Quand je serai grande, je n'aurai plus en place de cœur qu'une outre vide et sèche. Christian me laissera froide, tout à fait indifférente. Aucun lien ne nous unira que je n'aurai tissé de mes propres mains. Aucun élan ne me portera vers lui : je me porterai vers lui de mes seuls pieds. [...] J'aimerai sans amour, sans souffrir, comme si j'étais quartz. Je vivrai sans que mon cœur batte, sans avoir de cœur (AA : 30) ;

Quand je serai grande, je ne passerai pas mon temps à déambuler paresseusement dans l'herbe morte. Je serai partie pour un lieu d'où l'on ne revient pas, un lieu où l'on arrive en passant par des lieux où l'on ne s'arrête pas. [...] Je mourrai en pleine force, de l'explosion même de ma violence. Je me mesurerai à la mort en plein midi, plein éveil, pleine gloire (AA : 120).

Par ailleurs, la narratrice affiche une disposition au grotesque, de nouveau pour se présenter différemment d'autrui, car elle voudrait : « [...] tuer des hommes blancs, des femmes blanches et des enfants blancs avec un tisonnier. [...] L'heure de broyer

des mains et des pieds avec des étaux lents et de recueillir le sang exprimé dans une chope sonne. Boire du sang. C'est si chaud du sang. C'est comme du lait au sortir de la vache » (AA : 219). Ce passage trouve son écho chez Lautréamont, où on peut lire sous un ton aussi macabre mais d'autant plus répugnant à cause de l'évocation des larmes de la victime :

On doit laisser pousser ses ongles pendant quinze jours. Oh ! comme il est doux d'arracher brutalement de son lit un enfant qui n'a rien encore sur la lèvre supérieure [...] puis, tout à coup, au moment où il s'y attend le moins, d'enfoncer les ongles longs dans sa poitrine molle, de façon qu'il ne meure pas [...] Ensuite, on boit le sang en léchant les blessures ; et, pendant ce temps, qui devrait durer autant que l'éternité dure, l'enfant pleure. Rien n'est si bon que son sang, extrait comme je viens de le dire, et tout chaud encore, si ce ne sont ses larmes, amères comme le sel (Lautréamont et Nouveau, 1970 : 49).

Cette prise de conscience de ses différences, mais également celle du fait qu'elle les désire, produit chez Bérénice la stratégie identitaire ultime de l'*ipse*, à savoir la création de sa propre langue, le bérénicien : « Je hais tellement l'adulte, le renie avec tant de colère, que j'ai dû jeter les fondements d'une nouvelle langue. [...] Frappée de génie, devenue ectoplasme, je criai, mordant dans chaque syllabe : "Spétermatorinx étanglobe !" » (AA : 250). Il est à noter cependant que cette langue, qui existe sans interlocuteur, résonne désespérément seule en écho chez la locutrice.

La stratégie identitaire de l'*ipse* n'exclut ni la violence ni la perte de vie. Ainsi, les deux chats de sa mère, Mauriac I et Mauriac II, sont tués par Bérénice, selon qui :

Ma mère est hideuse et repoussante comme un chat mort que des vers dévorent. [...] M^{me} Einberg n'est pas ma mère. C'est Chat Mort. Chat Mort ! Chat Mort ! Chat Mort ! (AA : 24-25) ;
[...] Je la déteste ! Chat Mort ! Chameau Mort ! Chamomor !
[...] J'ai vidé le contenu d'une fiole de teinture d'iode dans la

sébile d'étain de Mauriac, le chat que Chamomor adore, et je l'ai étendu de lait. [...] Il nourrit certains soupçons à mon égard. Mais il est gourmand comme un ogre et il a reniflé le nectar. [...] Il sort la langue, rentre la langue, sort la langue, rentre la langue. Il a tout léché. [...] Vlan ! Il est tombé. Il se raidit, palpète, vomit, dresse les pattes, expire (AA : 62-63).

Et plus loin, « Avec moi, les chats ne font pas long feu » (AA : 122), ce qui revient en écho dans l'une des épigraphes de *L'hiver de force* « L'homme est le meilleur ami du chat, c'est pourquoi il faut y penser deux fois avant de faire des affaires pour le faire disparaître » (Ducharme, 1973 : 11).

Lors de son séjour chez l'oncle Zio à New York où elle est exilée par son père qui dit vouloir l'enlever à la situation familiale difficile chez eux, Bérénice poursuit sa quête d'autonomie. Elle s'efforce de se protéger contre toute atteinte à sa liberté, refusant ainsi de franchir le seuil qui l'amènerait à l'activité sexuelle, signe de son entrée dans la vie adulte. Aussi Bérénice refuse-t-elle les avances d'un jeune homme qui « n'est sûr de lui que parce qu'il emploie régulièrement le déodorant, "Graissee-à-Cheveux" » (AA : 181). Dick Dong, dont le nom se compose de termes argotiques de langue anglaise, chacun désignant le phallus, « [...] n'aime ni courir, ni marcher de travers, ni s'arrêter et repartir. Il aime marcher droit comme une bête de somme » (AA : 185). N'ayant plus droit de cité dans le monde de l'enfance, Dick Dong affiche l'identité-mêmeté qui caractérise le jeune adulte référentiel. Et pourtant, selon celle qui se dit « une vestale » (AA : 180), « [l]e dimorphisme sexuel devrait se limiter, chez l'être humain, à la longueur des pieds » (AA : 181). Ce refus de la sexualité témoigne de l'emprise que Bérénice veut garder à tout prix sur son identité, sur son statut d'*ipse*.

Chez l'enfant qui se dit « Garde ton âme bien serrée dans tes bras, Bérénice Einberg » (AA : 38), il n'est pas étonnant que son dernier geste alors qu'elle est devenue jeune femme soit celui de l'affirmation de soi, du maintien de soi, le seul acte qui lui permette de parvenir à affronter sa peur d'autrui, et ce faisant d'« avaler » l'adulte. En Israël, affectée avec son amie Gloria à

un avant-poste dangereux, Bérénice accomplit ce geste en refusant la mort lors d'une attaque par les Syriens :

Seule Gloria peut me sauver. Je laisse tomber la mitraillette, happe Gloria par derrière et l'étreins de toutes mes forces pour la maintenir [...] ; la terreur et la folie me donnent de la toute-puissance. Je la tiens rivée contre moi, face au feu. Je sens, en contrecoup, chaque balle la pénétrer, la secouer, la fouetter (AA : 281).

Bérénice tient dans ses bras à la fois la mort et la vie : la mort de celle qui l'a « sauvée », la vie qui a rejeté la menace de l'adversaire. Les derniers mots de la narratrice – « Je leur ai menti. Je leur ai raconté que Gloria s'était d'elle-même constituée mon bouclier vivant. [...] Ils m'ont crue. Justement, ils avaient besoin d'héroïnes » (AA : 282) – retentissent de cynisme. Cri triomphal de celle qui se croit « la souveraine » (AA : 182) ? Ou mensonge lâche de celle qui cède paradoxalement au désir des autres voulant entendre une histoire héroïque ?

Ainsi la boucle est-elle bouclée. La voix de l'incipit nous revient en écho ; la clôture du texte résonne en nous, à travers ce dénouement ambigu, désespéré et désespérant. La figuration de l'Autre dévoile, en l'occurrence, la fragilité du moi et l'impossibilité d'exister sans nuire. Les dernières paroles de cette voix, troublantes, en dévoilent le mensonge ultime qui idéalise la mort, la fragilité de cette identité qui ne sait s'assumer que par l'illusion. L'*ipse* se maintient ainsi par la volonté du sujet, à la manière d'une promesse toujours différée, toujours renouvelée pour résister à la continuité du temps, c'est-à-dire pour assurer le « maintien de soi ».

*
* * *

Cherchant à être Autre, désirant en l'occurrence se montrer plus puissante et surtout moins vulnérable qu'elle ne l'est, cette « enfant » qui refuse l'âge adulte met en relief la littérarité de l'altérité. L'identité narrative fait donc la démonstration

éloquente du rôle fondamental que joue l'énonciation de la subjectivité dans la configuration narrative et discursive, à la fois de l'*ipse* et de l'Autre. Exemple extrême de la praxis énonciative qui finit par créer à travers la focalisation interne une vision de l'altérité fondée sur le désir du maintien de l'ipséité, la discursivité de *L'avalée des avalés* se situe aux antipodes des discours identitaires qui ressortent d'autres récits modernes du Québec, tels que *Bonheur d'occasion* de Roy ou *La belle bête* de Blais, dans lesquels l'aspiration à l'identité-mêmeté l'emporte sur la subjectivité de l'*ipse*. À travers la création de la voix narrative de *L'avalée des avalés*, Ducharme nous lègue un héritage littéraire dont la nature constante ainsi que les manifestations variées illustrent les tensions qui existent entre l'identité-mêmeté et l'ipséité du soi, cette dernière étant caractérisée par l'isolement affectif et la volonté aguerrie qui l'emportent sur toute contrainte familiale, sociale ou institutionnalisée. Ainsi se crée dans son œuvre et dans le récit québécois moderne la voix de l'Autre qui se représentera dans une surdétermination parfois féroce de l'altérité, trait que l'on reconnaîtra par la suite, à titre d'exemple, chez Bernard Pion, protagoniste du roman *Le passager* (1984) de Gilbert La Rocque.

Ce parcours rapide des principales figurations de l'altérité dans *L'avalée des avalés* ne prétend évidemment pas à l'exhaustivité, mais permet toutefois de saisir la variété de ces configurations aussi bien que leur cohérence. À la métamorphose des milieux rural et urbain correspondent dans le récit québécois des configurations identitaires de l'altérité qui énoncent principalement l'identité-mêmeté, et auxquelles succède l'énonciation de l'ipséité au sein d'un univers romanesque, axé davantage sur l'individualisation de la « personne ». Le cheminement vers la modernité qu'a suivi le récit québécois a vu se redéfinir les frontières de la fiction identitaire. Le cas de *L'avalée des avalés* en dit long sur cette évolution narrative et discursive grâce, décidément, au portrait de Bérénice Einberg, incarnation identitaire de la volonté chez l'*ipse* d'assurer le maintien de soi.

BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME (1976), « Le prix “France-Canada” décerné à Réjean Ducharme », *Le Devoir*, 25 novembre, p. 17.
- BARBERY, Muriel *et al.* (2007), « Pour une “littérature-monde” en français », *Le Monde des livres*, 16 mars, p. 1-3.
- BEAUCAGE, Pierre *et al.* (1992), *L'étranger dans tous ses états : enjeux culturels et littéraires*, Montréal, Éditions XYZ.
- BLAIS, Marie-Claire ([1959] 1991), *La belle bête*, Montréal, Éditions du Boréal.
- CARTANO, Tony (1976), « Ducharme au vitriol », *Nouvelles littéraires*, vol. 2525, 25 mars, p. 6.
- DUCHARME, Réjean (1966), *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard.
- DUCHARME, Réjean (1968), *The Swallower Swallowed*, traduit par Barbara Bray, London, Hamish Hamilton.
- DUCHARME, Réjean (1973), *L'hiver de force*, Paris, Gallimard.
- DUGUAY, Raoul (1966), « L'avalée des avalés ou l'avaleuse des avaleurs », *Parti pris*, vol. 4, n^{os} 3-4 (novembre-décembre), p. 114-120.
- LANDOWSKI, Éric (1997), *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, Paris, Presses universitaires de France.
- LA ROCQUE, Gilbert (1984), *Le passager*, Montréal, Éditions Québec/Amérique.
- LAUTRÉAMONT, et Germain NOUVEAU (1970), *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard.
- PATERSON, Janet (2004), *Figures de l'autre dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota bene.
- PONTAUT, Alain (1966), « L'itinéraire fulgurant d'une petite fille cruelle », *La Presse*, 1^{er} octobre, p. 4.
- RICEUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil.

PERSPECTIVES NARRATIVES IDENTITAIRES ET IPSÉITÉ

ROY, Gabrielle ([1945] 1997), *Bonheur d'occasion*, Montréal, Éditions du Boréal.

SAVARD, Félix-Antoine ([1937] 1990), *Menaud, maître-draveur*, Montréal, BQ.

SÖDERLIND, Sylvia (1991), *Margin/Alias : Language and Colonization in Canadian and Québécois Fiction*, Toronto, University of Toronto Press.

IV– LECTURES

WHAT'S THE MATTER ?
(QU'EST-CE QUE LA MATIÈRE ?)

Anne Élane Cliche
Université du Québec à Montréal

Commençons par cette petite histoire :

Un Polonais, récemment installé en France, veut envoyer un télégramme. Il se rend à la poste, rédige son texte et le tend à la postière :

— Quel est le nom de l'expéditeur ?

— Witold Blawashevski, répond le monsieur.

La postière insiste :

— Vous m'épelez ?

Le monsieur, rougissant :

— Oh, vous mé plais aussi beaucoup mademoiselle...

Qu'est-ce que la langue maternelle ? Serait-ce la langue que l'on dit originaire ? Celle qui reste au plus proche des pulsions et motions infantiles, et dans laquelle nous pouvons le mieux exprimer sensations et sentiments ? L'histoire drôle semble en tout cas contredire cette hypothèse puisque c'est en français, langue pour lui étrangère et où les jeux phoniques et homonymiques sont apparemment plus prégnants, plus disponibles, que ce monsieur polonais trouve l'occasion d'entendre et d'énoncer directement son désir.

On connaît les jeux homophoniques et verbaux qui tissent les romans de Réjean Ducharme ; on sait dans quel registre de la dérision les narrateurs se complaisent, mais aussi à quelle fabrique de l'absolu ils s'astreignent au point de se faire eux-mêmes les représentants de la loi à laquelle ils s'assujettissent. Chez Ducharme, on ne dit pas n'importe quoi n'importe comment ; les mots ont un pouvoir de création et de destruction, pour l'amour comme pour la guerre, la rédemption et la damnation.

Sauvé, je suis sauvé. Tout à l'heure, il était trop tard. Puis Juba m'a parlé, et les minutes qui passent sont mon seul passé, le seul âge que j'ai. J'étais tout seul, tout sale, puis je suis né. Je suis ressorti par sa bouche, tout neuf, tout parfumé (Ducharme, 1990 : 58¹).

Dans cette écriture, les signifiants sont souvent des matrices d'où l'on naît et par lesquels, surtout, on n'est pas... ceci ou cela ; matrices où l'on rêve de s'anéantir selon un principe de négation incessamment affirmé. L'affaire est connue. Et je ne veux pas reprendre ici l'analyse de cette fonction matricielle qui donne à l'écriture ducharmienne ses traits les plus remarquables (Cliche, 1992)². On peut cependant approfondir la question en plaçant la langue de Ducharme sous le signe de la traduction qui surgit dans le discours des romans, et dont le titre que je donne à cet article, emprunté aux propos de Mille Milles dans *Le nez qui voque*, pourrait constituer le dispositif élémentaire.

« L'utopie des noms-de-la-mère », c'était pour dire le lieu toujours nommé et inhabitable du sujet, entre l'inaltérable et le marasme, entre, disons, le vierge ou le vivace et le dépossédé goguenard, égrillard, bref, entre la survivance et la mort en sursis dont la mère incarne en quelque sorte la figure éminemment réulsive et réversible. Place intenable, entre l'interdit de

1. Les renvois à *Dévadé* seront désormais indiqués par la mention D, suivie du numéro de la page.

2. Voir en particulier la section intitulée « Utopie des "noms-de-la-mère" », p. 45-59.

l'inceste – incarné dans la figure d'une « sœur » désirée mais intouchable, pour ne pas dire maintenue au bout d'un fil de téléphone – et l'impossible du rapport sexuel (Lacan, 1967 ; 1971)³ inscrit dans une tyrannie des dépendances et des dépenses, une sorte d'économie de la dette qui cherche à s'annuler dans la destruction réciproque. C'est ce que constate Johnny, dans *Gros mots*, parlant de sa vie avec Exa :

Tous nos souvenirs sont empoisonnés par la tyrannie, la trahison, le mépris, la saleté des sentiments, par le dégoût de soi, et de l'autre, qui nous l'inspire. Aussi fort on se réprime, aussi fort on se résiste, et on n'en finit plus de se mutiler, s'arracher des morceaux. C'est tout à jeter, à tirer la chasse, je suis bien d'accord, je le dis encore. Mais j'ai un autre album, où je suis accueilli, béni, fêté à chaque image, où ça me grandit de me reconnaître, où je ne m'endors que pour rêver que je continue d'être éveillé. Et j'y tiens (Ducharme, 1999 : 173-174⁴).

Il y a deux « albums » : celui de la vie avec Exa, où l'impossible tourne à l'horreur, et celui de la conversation sacrée avec la Petite Tare où l'interdit se représente par le fil ombilical du téléphone : album du ciel où l'on est béni, honoré, sanctifié, alternant avec l'album de l'enfer où l'on est maudit, sacrifié, siphonné. De

3. Par cette formule – *il n'y a pas de rapport sexuel* –, Jacques Lacan (entre autres, dans le *Séminaire* non publié, que l'on trouve sur Internet : *La logique du fantasme*, séance du 31 mai 1967 ; et dans *D'un discours qui ne serait pas du semblant* (2006), séance du 17 février 1971) donne à entendre non pas l'absence de relations sexuelles, mais l'impossibilité d'écrire un rapport d'application logique entre les deux sexes. Autrement dit, les deux sexes ne se rencontrent pas sur le plan duel de la réciprocité ou de la complémentarité, mais par le détour de la castration et du signifiant. Si le névrosé se caractérise par sa *croyance* en l'existence du rapport sexuel, autant dire par sa tentative répétée d'éviter la castration pour soutenir sa jouissance, le roman ducharmien, quant à lui, fait de cet impossible l'enjeu même de sa poétique.

4. Les renvois à *Gros mots* seront désormais indiqués par la mention *GM*, suivie du numéro de la page.

part et d'autre, il faut *résister*. L'utopie est justement cette résistance qui fait tenir entre la vie inconsommable – seulement goûtée sur le bout de la langue – et la mort entretenue.

Cette utopie, bien sûr, occupe la langue qui oscille constamment entre poésie, prière, rime, musique, érudition, bref, maîtrise du verbe, vitesse de la repartie, d'une part, et mutilation, arrachage de morceaux, abandon délibéré aux restes qui traînent : formules, clichés, langue morte ou en lambeaux, d'autre part. Balancement qui est un jeu dont le sujet est insatiable, et par lequel la langue la plus familière s'étrange à elle-même : « Les patates pourries puent, et Juba ne revient pas » (*D* : 149). « [J]'avais réglé le problème du mal. Je l'avais bu, éliminé en l'absorbant à rebours jusqu'à la Genèse. Il n'y en avait plus. Tout était aux pommes, comme avant le péché éroginel. Puis on digère. Et dans le poison qui surit, les rats morts se raniment, s'attisent » (*D* : 124-125). Dans ce jeu, le sujet s'éclate pour ainsi dire, se disséminant dans les éclats du texte qui font ritournelles, et le font tourner en rond. On le constate facilement, la ritournelle est la ponctuation du sujet : « Vacherie de vacherie » (*L'avalée des avalés*), « Hostie de comique » (*Le nez qui voque*), « Que le grand Cric me croque » (*L'hiver de force*), « Tu l'as dit, débouffi » (*Dévadé*), « Ça n'a pas l'air de s'arranger, mais je ne vais pas me ronger » (*Gros mots*), « Ce n'est pas pour me vanter, mais » (*Dévadé*). Véritables scansionnements par lesquelles la langue s'enraye ou se relance, mais surtout se donne dans sa texture de signifiants.

Les derniers romans publiés (*Dévadé*, *Va savoir*, *Gros mots*) approfondissent cette fonction symbolique de la langue, et permettent d'en reconnaître l'exigence, la nécessité indépassable pour cette écriture. L'utopie semble, en effet, s'y reconfigurer sinon s'y préciser à partir d'un réel sexuel reconnu comme enjeu de la parole. De là, le texte ne cesse de produire de l'impossible comme jouissance. Si, d'un côté, c'est la relation sexuelle qui est suspendue, interdite, de l'autre, c'est l'impossible du rapport sexuel qui est cultivé, joué et surtout *joui*.

C'est un langage où le goût du mal communie sous les deux espèces à mesure qu'il se confesse. Mais on n'a que du bon à se reprocher quand on se parle dans la bouche et on se le reproche encore pour se le reprocher mieux. Inflige-moi encore, que je te le rende, un meilleur châtiment, sanctifie-moi bien que je ne faiblisse pas, que je continue de fuir et de trahir, prendre le bien d'autrui, le saloper et me damner... (D : 28-29).

« T'es venue me chercher pour me jeter à la poubelle ? Jette-moi à la poubelle ! Je m'en fous, j'ai mes aises dans les poubelles depuis le temps que vous me jetez dans les poubelles, tous autant que vous êtes, toute la sainte femmille que vous êtes... [...] » (D : 82).

Autre séance d'amour vénal. Pénal. Exaspérée encore par mon colloque au téléphone, Exa n'a rien voulu savoir des caresses et des baisers, elle était prête, elle s'est déchaînée, dans le discours surtout. Elle me jetait à la figure ce qu'elle avait de plus sale, avec une passion, un plaisir qui dissuadent de la censurer. [...] On a trop bavé ensemble, on a trop payé pour ce que ça vaut : j'y tiens. Je n'entends pas qu'elle se mette à me filer entre les bras, comme ça, comme si ça n'allait pas s'arrêter avant qu'il n'en reste plus (GM : 61).

Le statut de la langue, chez Ducharme, oblige à convoquer cette notion de jouissance, non seulement parce que la langue – toute langue – charrie de la jouissance sexuelle en puissance, si ce n'est en acte, mais parce que cette écriture ne cesse de mettre en scène un sujet emporté, propulsé et scandé par une langue à laquelle il est pour ainsi dire voué. On le sait depuis Freud, la parole s'interpose entre le réel et le sujet, comme passage obligé vers la jouissance et comme résistance qui la limite. Autrement dit, c'est dans la parole que le sujet se révèle et révèle son art de réguler, d'interdire ou de déchaîner cette jouissance. Or on peut dire que tout lecteur de l'œuvre de Ducharme y entend, sinon éprouve, la matérialité d'une jouissance verbale particulière.

Si, par ailleurs, on a l'occasion de prendre connaissance du travail considérable effectué par l'écrivain sur les manuscrits et

les épreuves des romans⁵, on découvre, si on ne le soupçonnait déjà, que l'écriture, chez Ducharme, est un acte qui se situe *au delà du principe de plaisir* (Freud, 1986)⁶. La lecture des cahiers, des dactylogrammes et des épreuves permet de prendre acte (par les ratures, exclamations, corrections, et par les jurons et les plaintes notés en marges) de la souffrance et de l'impuissance ressenties par l'écrivain dans son effort pour accéder à la phrase, au mot, à l'expression recherchés. On réalise dès lors le prix de la jouissance à l'œuvre, tout en prenant la mesure d'une démarque qui non seulement se constitue à partir d'un savoir sur la résistance de la matière verbale à « rendre » le réel du désir, mais construit sa fiction sur la scène même de ce savoir.

L'écriture *joue* cette épreuve dans tous ses registres. Ducharme invente des narrateurs aux prises avec une langue impudique, obscène, mais surtout, il crée des sujets essentiellement *sujets à la parole*, et particulièrement critiques, pour ne pas dire cyniques, envers ce qu'ils considèrent être la satisfaction démesurée et dévoyée de l'écrivain. Dès le premier roman publié, l'équivalence est posée entre l'écrivain et le pornographe. Puis, Mille Milles, ce poète de la nullité poétique, s'affirme « hortenseturbateur » et obsédé sexuel – ce que Colombe Colomb appelle un « ouvreux de fermetures Éclair » –, et toute son écriture dérisoire se constitue en une digression vaine qui le ramène obstinément à sa question : le sexe.

5. Ce que permet de saisir, par exemple, le travail de Chloé Spandonide (2007) qui décrit avec précision le dossier génétique de l'un des romans de l'auteur.

6. Par cette expression, Freud désigne ce qui déborde le principe de plaisir équivalant au maintien de la moindre tension psychique, déborde par une tendance qui exige autre chose que cette neutralisation, à savoir une retrouvaille ; la retrouvaille d'une marque qui a inscrit le sujet dans l'existence et qui en constitue, si l'on peut dire, le trait de vérité, d'identité. Marque traumatique et douloureuse dont le sujet n'a de cesse de chercher à refaire l'épreuve. Voir Freud (1986). Freud aborde la problématique de la jouissance sous divers termes, entre autres lorsqu'il désigne la satisfaction des pulsions (de vie, de mort), mais aussi l'effet produit par la communication du trait d'esprit.

L'idée d'une « utopie des noms-de-la-mère » visait aussi à décrire la rencontre frontale, dans la langue, du sujet avec la différence sexuelle ; rencontre que les premiers narrateurs déniaient, mais ne peuvent éviter, ramenés qu'ils sont au centre du cloaque. C'est d'ailleurs trop dire que le déni les y *ramène* puisqu'ils n'en sortent jamais, ce qui donne aux romans ducharmiens leur temporalité cyclique voire dilatoire, cette sorte de présent extensible qui n'apporte aucune transformation, seulement des altérations qui sont autant de répétitions de la première, celle que constitue l'entrée dans la langue comme langue étrangère, et qui est à la fois une naissance et une mort. Les premiers romans, auxquels on a souvent reproché leur attachement à l'enfance, comme si le refus de vieillir des personnages suffisait à rendre compte de leur texture, sont, dans la logique imparable de leur énonciation qui les constitue en dispositif de révélation sur les pouvoirs mortifères du signifiant et du déni, l'expression d'un véritable *savoir* sur l'enfance, temps toujours proche, jamais perdu, où se ressentent les effets du maternel dans la langue.

Dans les premiers romans publiés, on mesure l'inadéquation des narrateurs au monde du désir et donc du manque, par l'effort vain mais insistant et violent qu'ils font pour en affirmer le néant – l'utopie ressemblant à un monde originaire, lié aux pulsions pulsionnelles de l'infantile, où le mot créerait la chose. Les trois derniers romans semblent quant à eux vouloir traiter le réel sexuel (réel justement produit par la langue et que la langue ne cesse de représenter), non plus par le déni qui se formulait en un « je suis ce que je dis », mais par l'assomption d'un dire chargé, lourd de *gros mots* par lesquels le corps est entraîné, voué à l'autre. Il faut donc désormais, et constamment, connaître le prix des mots. Comme l'affirme Bottom : « ce qu'on dit on le dépense » (*D* : 42) !

On appelle langue maternelle la langue dans laquelle nous sommes plongés et où, de ce fait, l'illusion d'une rencontre directe avec le monde est en quelque sorte éprouvée. On a l'impression que dans sa langue maternelle, l'écart entre signifié et signifiant n'existe pas vraiment. D'où toutes ces perceptions

instrumentales de la langue, qui font croire que parler serait ni plus ni moins faire usage d'un moyen de communication. Dans ce registre imaginaire se produit le leurre consistant d'une adéquation entre l'image et le corps, entre le mot et la matière. Or c'est justement cette consistance que les narrateurs de Ducharme ont le sentiment vif d'avoir perdue, inadéquats qu'ils sont au monde et des mots et des choses. Le jeu obstiné et loufoque de la traduction vient constamment rappeler un raté dans le fantasme en cours. Si toute langue inscrit un décalage entre le mot et la chose – puisque le mot signifie, mais ne représente pas la chose –, dans sa langue maternelle, on a malgré tout l'impression que ce décalage n'existe pas. La croyance en la consubstantialité des mots et des choses permet au sujet d'éviter une rencontre difficile avec l'impossible. Si les premiers personnages de Ducharme s'accrochent désespérément à cette croyance, la langue n'en est pas moins ressentie par eux comme étrangère, produisant des effets d'étrangeté, jouissant – à l'encontre des sujets qui la parlent – de son étrangeté *retrouvée*, ne cessant de se rouvrir sur tous ses axes de traduction, dérisoires ou châtiés. Les derniers romans persistent dans cette épreuve

« Là mon petit gars, je ne sais pas si tu le sais, mais tu y es, tu es arrivé où tu ne savais pas que tu allais. Nulle part ! Ça n'avance plus, même en me *passant sur* le corps. » (Elle a dit *pilant sur*. Ça a l'air de quoi ? Je l'ai corrigée. Mentalement. Un pli que j'ai pris. J'étudiais, moi, à l'école.) (GM : 9).

ou encore : « “Coudon” (*écoute donc*, c'est-à-dire *eh bien dis-donc*) » (D : 44). Ou encore : « On ne comprend pas ce qui la fait se crever pour ce “vieux snoro” (du yiddish *shnoerer*, bourdon, parasite, enjôleur...) » (GM : 283), ou encore : « [M]ais parce que je n'avais pas assez de respect pour elle, assez de regard comme on dit en anglais, je n'y ai pas fait attention » (GM : 81) ou encore : « Elle ne réussit pas à les intégrer dans son système. *To process them*, les évacuer. Ça ne me dit pas ce qui les lui rend si indigestes... » (GM : 187).

L'assomption de l'impossible rapport sexuel confirme en quelque sorte la jouissance qui depuis toujours s'expose dans la langue ducharmienne, mais qui trouve désormais ses modes de représentation dans une aliénation reconnue comme telle. Si les narrateurs de la première heure proclamaient leur souveraineté dans le néant sur le mode de la pétition de principe, les trois narrateurs que sont Bottom, Rémi Vavasseur et Johnny, sont des hommes entretenus, maintenus en vie entre deux femmes pour lesquels ils se font valet, chevalier servant sexuel, amoureux ou domestique. Personnage s'apparentant à un forçat despotique.

Patronne, je ne suis pas un chien sans ta porte à garder, pas un pou sans tes cheveux à gratter, pas une tortue sans toi sur ma tête. Je ne saurai plus comment je m'appelle si tu ne réponds plus quand je t'appelle ; je ne saurai pas quel animal je suis tant que tu ne l'auras pas entendu, reconnu à sa sorte de cri (*D* : 195).

Ce qui se donne à lire de plus en plus clairement, c'est la jouissance féminine, celle de la mère, la première, qui a tout déclenché et a jeté le sujet là où il est : à sa place de jeté, précisément. « J'ai gardé d'une mère tyrannique une tête qui se baisse toute seule » (*D* : 25). « [J]e me rends ignoble exprès, pour sauver l'honneur, venger les genoux râpés à ramper pour leur plaire, toutes autant qu'elles sont, ma mère la première » (*D* : 139).

À cette jouissance de la mère, les narrateurs semblent s'assujettir avec une complaisance acharnée et féroce, mais c'est aussi dans la mesure où cette place permet apparemment de rejoindre l'autre femme. Dans cette logique déployée d'un roman à l'autre, où l'on voit le narrateur passer d'une femme à l'autre par le véhicule particulièrement signifiant de la bagnole (dite « baigne », comme dans l'expression d'Exa affirmant qu'elle va « se rendre au boulot en baigne » – *GM* : 183) ; dans cette logique de l'entre-deux-femmes, c'est l'écart le plus explicite qui est signifié par le récit, et le nom du narrateur qui se décline : « le Mouvant perpétuel, le Fou fuyant, Monsieur le Prince de Personne » (*D* : 9). Dans ces histoires, on fait l'amour par femme ou

homme interposé, ce qui constitue une assomption assez décisive des conditions de la jouissance et de ce qui la mobilise, à savoir *le phallus*. Cet asservissement consenti au désir maternel a pour effet de constituer le narrateur en passeur, point-trou par lequel chaque femme cherche son Autre ; Juba questionne le narrateur sur la Patronne :

« Pourquoi tu restes, qu'est-ce que tu lui trouves ? »
 Elle me loge, elle me nourrit, elle m'enivre...
 « Puis elle me donne un rôle. C'est pas drôle pas de rôle.
 — Je veux dire : qu'est-ce que tu lui trouves physiquement ?
 — La partie de son anatomie que je préfère c'est son Oldsmobile. »
 Elle a entendu os mobile. Ça la laisse perplexe. Ça m'éreinterait pas d'expliquer mais j'aime mieux la laisser dans l'erreur, où l'on dit que le mal se répand. Elle me quitte là-dessus et sur cinq baisers bien sonores bien comptés. Elle me traite mieux quand on l'a maltraitée. Elle fait un extra. Il n'y a pas de petit profits (*D* : 20-21).

De même et autrement, la Petite Tare, au bout du fil, demande à Johnny qui regarde Poppée, la danseuse aux seins nus :

— [...] Comment tu la trouves ?
 Comme tout à l'heure.
 « Tu ne regardes pas au bon endroit. »
 [...] Elle dit n'importe quoi pour me faire marcher.
 « Arrête, on croirait que la femme existe, que ce n'est pas un mythe inventé par les marchands de pâte à modeler. » (*GM* : 134)

Les femmes interrogent le narrateur sur l'autre femme. La Petite Tare parlant d'Exa : « Est-ce que tu le lui fais ?... Ce vieux machin ?... Comment tu fais ? » (*GM* : 126) ; Exa parlant de la Petite Tare : « Ce que je t'offrais, comme cadeau, c'est son cul. Pour que tu le lui salopes bien de ma part, que tu me la fasses bien baver, comme la limace qu'elle est... » (*GM* : 160). Le narrateur de *Va savoir*, Rémi, a bien saisi le ressort de cet entre-deux :

Ça réussit, je me dis. Les forces confuses qui les ont jetées dans cette aventure ont trouvé leur sens et réalisé mes desseins érotiques. Elles se lient, je me dis, elles sont liées, elles se prennent ensemble à un filet qu'elles tissent ensemble et qui se rétrécit d'une maille à chacun de leurs pas. Ne serait-ce que par les plaies des coups de griffes qu'elles se donnent (Ducharme, 1994 : 136).

What's the matter ? The matter is love. Qu'est-ce que la matière ? La matière est langue, mots. Tout Ducharme peut sans doute se résumer dans ces formules. Et la langue, comme les narrateurs, opère directement dans les failles qu'elle ne cesse d'ouvrir. Finalement, chez Ducharme, comme pour le monsieur polonais de l'histoire, quand la langue s'ouvre, se donne, on en profite. Et depuis que l'érotisme est passé au premier plan de la fiction, depuis que les narrateurs « le font », comme on dit en ducharmien, le récit rejoint la langue qui profite depuis toujours, dans cette écriture, de ce qui la rend étrangère à elle-même : traductions, corrections, établissements de texte, ressorts étymologiques et désordres grammaticaux. L'utopie réside dans la certitude que l'absolu existe et qu'il exige un paiement aussi absolu. La langue est donc, chez Ducharme, l'enjeu d'une dette impayable et toujours rappelée dont le narrateur raconte le paiement infini, alors qu'il ne cesse de refaire ses comptes en valeurs de mots.

Les parties honteuses arrachées par la population féminine, le sang léché par l'escouade canine. Mon cas réglé une fois pour toutes les fois que je l'ai mérité et que je m'en suis tiré de justesse. Comme la fois que j'ai demandé à ma mère d'ouvrir les jambes. Pour voir le jour. Comme si ça m'était dû. Comme si tout ce qu'un taré était autorisé à demander ce n'était pas pardon, pitié (D : 164).

Autrement dit, la jouissance est une dépense de mots, et parce qu'elle n'a pas de prix, elle engage le sujet dans un système d'échange où pertes et profits se constituent en équivalents. On joue seul à qui perd gagne en attirant à soi les investisseurs en

mal de bénéfiques. Car la dette est universelle, et la stratégie consiste à savoir ce qu'on vaut pour l'autre. « On ne paie jamais assez cher ce qui s'enrichit de tout ce qu'on fait pour lui. Même son pesant d'horreur, soulevé à chaque pas, jusqu'au "Roi du chien chaud" » (GM : 20).

J'ai mal tourné. À dix-huit ans, je rêvais d'être un poids mort, un fardeau, petit peut-être, mais qui tient, de tous ses dérisoires moyens, sans jamais les perdre [...]. Je n'avais pas le choix ; j'avais été compté, pesé et jugé bon à rien, aucun jeu de société. Je payais cher ma place qui n'en était pas une, assez cher pour la glorifier, l'occuper comme un trône, ne plus rien devoir à personne, surtout pas des excuses... (D : 153).

La Mus a profité de mon absence. Je l'ai senti en entrant, et constaté dans le pot aux commissions. Elle n'a pas laissé de poésie, juste un peu d'argent. La somme qu'à un moment donné, dans sa sagesse, elle a estimé que je valais par jour, sans rapport avec le partage égal comporté par une union malgré tout conjugale. Elle ne sait pas compter, elle ne compte pas que ce que j'ai brûlé dans notre combustion à petit feu, c'est ma vie, qu'on ne peut pas payer plus cher, que ça me donne les mêmes titres à la propriété de nos ruines (GM : 244).

Être un « homme entretenu » (GM : 239) oblige à entretenir ceux qui se croient nos débiteurs. *Entretenir* a bien le double sens, verbal et monétaire, qui convient ici. On paiera donc de mots ceux (mais surtout celles) qui paient la bagnole, la bouffe, les cigares et l'alcool. Car l'argent est aux mains des femmes ou de leur délégués (maris, père, frères), et c'est l'origine, celle de l'*entretien* maternel, qui est ainsi convoqué, rendu ou exigé, et reçu comme un dû. De là, le narrateur paie de sa chair et de ses mots sa dette envers la langue... maternelle. « Il n'y aurait plus de mère pour les fils sans allure, sans cœur et sans dessein, tant que je ne lui aurais pas rendu le dernier sou de l'argent que je lui avait carroté pour m'équiper, et dont je ne lui avais pas rendu le premier » (D : 15).

Je n'ai pas voulu parler à la mère. Je ne lui parle plus depuis que je suis la déception de sa vie et que je ne me le pardonne pas, même si elle ne m'en veut pas, elle, et qu'elle ne comprend pas. C'est comme ça, c'est plus fort que moi, je ne peux pas, ça me tuerait d'entendre sa voix tellement tout ce que je lui dois me poignerait. Mais c'est normal qu'on se rende si malheureux : c'est elle que j'ai aimée la première et le plus (GM : 153-154).

Dans tous les romans de Ducharme, les narrateurs sont dépositaires d'une langue riche, complexe, savante, dont ils maîtrisent les fins rouages et dont ils se savent aussi bien les maîtres que les serveurs. De cette place, s'organise le théâtre des opérations de traduction, de corrections et autres déformations qui sont des actes à la fois poétiques et politiques, mais qui sont aussi des actes sexuels.

Si, dans les romans de Ducharme, l'amour est toujours le *matter* (le propos, l'enjeu premier et dernier), la matière verbale se désaxe tant et plus, assume l'inadéquation qui la constitue. Le sujet est bien ce qui en est expulsé, vauté dans l'établissement de son propre texte amoureux. Dans cette logique, plus la langue joue de l'écart qui la fonde, plus elle se pare de l'impossible qui la définit, et plus le sujet se mire dans tout ce qui lui rappelle qu'il est toujours en reste, hors d'elle, et que c'est ce qu'il faut. Ainsi le sujet est-il toujours un « jeté » dont le roman familial nous est restitué en quelques lignes, comme pour bien affirmer qu'il s'agit là non d'une psychologie aléatoire, mais d'un destin, d'une métaphysique de la transmission.

Quand ma mère est partie, sans me dire au revoir, mon père s'est fait une petite amie, une grosse à vrai dire, qui a décidé que c'était elle qui était chez elle pas moi chez moi (GM : 289).

Les yeux me ferment et, je ne sais par quel joint, je me prends à rêver à ma mère, au temps où j'étais son « mousse » et que le soir avant de monter me coucher elle me jouait de l'accordéon. Des valse. *Heure exquise qui nous grise...* Ça

me berce encore. Ça me donnait tellement la paix que ça me la donne encore, ici, au fond de ces horreurs où j'ai été jeté par erreur (1994 : 242-243).

Je ne me suis plus jamais fait donner autant d'importance. Pas même par ma mère quand mon père a péri, foudroyé sur son tracteur au milieu de ses labours. « À cette heure, c'est toi l'homme. » (*D* : 32).

Parler c'est se projeter au dehors pour répéter ce qui nous a engendré, et pour s'apercevoir enfin, étranger comme soi-même. C'est ce que raconte *Gros mots*, où le narrateur se regarde aller dans le cahier de *vrais mots* de son alter ego : « [J]e me mets derrière moi en marchant et je me regarde aller, comme un idiot, ou deux idiots, ou tout une filée, l'un réfléchissant l'autre à répétition, en chenilles processionnaires » (*GM* : 211).

Le sujet de l'énonciation est toujours, chez Ducharme, frappé au sceau d'une alternative indépassable : avaler ou être avalé ; vivre impur ou mourir ; être rien ou ne pas être ; payer ou faire payer, etc. Cette alternative n'en est d'ailleurs jamais vraiment une puisque le sujet semble assumer de tout temps l'indécidable de sa condition. Il lui faut donc, comme l'écrivait Kierkegaard, à la fois être *et* ne pas être, naître précisément à ce qui le tue, rechercher cette mort pour la vie ou la Ssouvie dont les personnages de *L'océantume* portent si bien le nom. Cet entre-deux trouve d'un roman à l'autre ses figures d'enchaînement et de déchaînement, car le « je » est bel et bien pris, enchaîné à cette place qui le fait cadavre, « enfantôme », « rada », espèce de taré ou encore « dévadé », parce que déchaîné dans une évasion qui ne mène jamais hors de soi, jamais dehors, mais toujours ici, au fond du trou qui est un ciel.

Je n'ai pas de courage mais on peut s'en passer quand on a des ongles comme j'ai et qu'il s'agit de fouir, de creuser, de se réchauffer en s'enfonçant jusqu'aux braises de la terre. Cette pâmée ne fera pas de différence quand elle se penchera pour voir comment je crève dans mon trou et qu'elle verra que je m'en fous (*D* : 33).

D'autant plus que ce n'est pas de quoi me retenir, m'empêcher de regagner ce à quoi j'appartiens, comme un déterré à son trou... (GM : 155).

Gros mots commence ainsi : « Ça n'a pas l'air de s'arranger mais je ne vais pas me ronger. C'est mon histoire. On est ici chez moi. On ne va pas me déloger comme ça. Se débarrasser du héros en trois coups de cuiller à mots » (GM : 9). L'espace dont on parle *ici*, c'est bien l'espace du sujet qui est la voix et la langue du texte, l'espace que trace et délimite ce « je » pris entre moi et moi. Les narrateurs ne rencontrent jamais que ce trou auquel ils restent assujettis. Que ce trou *s'érige*, tel un gant retourné, en Chat Mort, en Tate, en Tite Feuille ou en Petite Tare, il semble toujours rappeler celui d'où vient le sujet et où il aspire à rentrer, le trou du Temps que représentent toutes ces figures de l'inaltérable. Trou qui permet, par définition, la perpétuelle réversibilité de l'horreur en extase, du bas en haut et vice versa. Trou où s'emballe l'ascenseur du sujet. Trou qui est, par sa fonction même, un *phallus*. Comment ne pas entendre, en effet que, chez Ducharme, la narration se fait *phallus de la mère*, c'est-à-dire, représentant de son manque à Elle, et du coup, emportée dans la ronde du désir féminin, vouée non pas à faire jouir la Mère mais à représenter, dans la langue, le sens – pour le sujet – de cette jouissance.

Le phallus ne renvoie pas obligatoirement à des représentations phalliques. Ce n'est pas non plus un objet ; c'est plutôt ce qui permet la mouvance des objets. Le phallus n'est pas l'organe mais le signifiant qui représente l'absence de représentant : un trou. C'est en quelque sorte le « je » de la voix ducharmienne.

« Je préfère qu'il n'y ait pas encore de mots pour ce que je suis » (D : 224), affirme Bottom.

Les narrateurs ne sont pas des représentants de personne, mais le lieu d'une parole. Le « je » ducharmien n'est jamais que le signifiant permettant aux signifiants, et donc aux objets, de se mettre à fonctionner. Dans le récit, cela donne un personnage travesti en joueur par excellence : enjeu des désirs, mais surtout manieur et manipulateur du vide de son nom :

PRÉSENCES DE DUCHARME

Monte, descends, me sonnant la tête au plafond puis le coccyx par terre [Bottom], je suis coincé dans un ascenseur emballé... P. Lafond, on demande P. Lafond ! Je m'appelle pour voir si je vais venir, si le cocon où je me suis boudiné va craquer, la larve éclater avec fracas à travers le miroir de l'armoire et aller jouer avec les papillons. Mais il n'y a pas de chair dans le nom. Il n'y a plus que du semblant, un imitateur qui personnifie un fornicateur, un acteur tripoteur, tordeur de kleenex (*D* : 183).

En l'occurrence, chez Ducharme, les personnages jouissent de désirer en langue, de résister en langue, et de risquer, en langue, de provoquer la perte, de rencontrer la mort, pour se rattraper juste à temps.

BIBLIOGRAPHIE

- CLICHE, Anne Élane (1992), *Le désir du roman*. Hubert Aquin, Réjean Ducharme, Montréal, XYZ éditeur. (Coll. « Théorie et littérature ».)
- DUCHARME, Réjean (1990), *Dévadé*, Paris/Montréal, Gallimard/Lacombe.
- DUCHARME, Réjean (1994), *Va savoir*, Paris, Gallimard.
- DUCHARME, Réjean (1999), *Gros mots*, Paris, Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1986), *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot.
- LACAN, Jacques (1967), *La logique du fantasme*, [En ligne], [<http://gaogoa.free.fr/SeminaireS.htm>]
- LACAN, Jacques (2006), *D'un discours qui ne serait pas du semblant*. *Le Séminaire livre XVIII*, Paris, Seuil.
- SPANDONIDE, Chloé (2007), « L'invention romanesque chez Réjean Ducharme : parcours de la genèse de *L'hiver de force* ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.

QUÊTE DE L'AUTEUR,
DÉCOUVERTE DU LECTEUR :
DU NEZ QUI VOQUE À GROS MOTS

Marilyn Randall

Université de Western Ontario

« Et si ce n'était qu'un roman... »

Réjean DUCHARME,
Gros mots.

Dans *Le romancier fictif*, André Belleau (1980) constate qu'à la mise en scène du *romancier* comme figure et thématique dans le roman québécois succédera un intérêt pour *l'écriture* et il cite comme exemple *Le nez qui voque* (Ducharme, 1967). Cet intérêt pour l'écrivain et ensuite pour l'écriture mènera tout naturellement à l'intérêt pour le lecteur et la lecture qui émergeront dans le roman québécois à partir des années 1980 comme lieux essentiels du processus créateur. Déjà dans *Le nez qui voque*, dans *Prochain épisode* (Aquin, 1965) et *Trou de mémoire* (Aquin, 1968) et, plus tard, dans *La vie en prose* (Villemaire, 1980) et dans *Le double suspect* (Monette, 1980) pour ne nommer que ceux-ci, l'écriture et la lecture sont intimement imbriquées dans la production du texte que nous lisons. Et quand l'écriture devient l'activité principale des personnages, la lecture

devient le plus souvent lecture de soi. En poussant le thème de la lecture plus loin, je voudrais explorer deux autres effets qui caractérisent le type particulier de « roman de la lecture » que j'appelle « le roman fictif » (Randall, 2006 : 87-104).

Le premier effet est la disparition de l'auteur fictif à l'origine du texte que l'on lit et l'apparition subséquente du lecteur. Dans *Trou de mémoire*, par exemple, les mises à mort successives de plusieurs scripteurs-lecteurs font naître un nouveau personnage, Anne Lise Jamieson. Seul personnage à ne pas être scripteur, elle est aussi la seule survivante du récit et sa dernière lectrice : c'est littéralement la lecture des textes des autres qui lui donne vie. Dans les autres romans que j'ai nommés, le récit a un pouvoir d'absorption tel que l'auteur fictif en est littéralement avalé, disparaissant dans la fiction non pas comme sa source, mais comme l'un de ses effets : dans *La vie en prose*, la fin rejoint le début dans cette structure *ouroboros* définie par Lise Potvin (1986 : 406-427) et, de surcroît, le nom de « Yolande » surgit parmi ceux des personnages fictifs ; à la fin du *Double suspect*, l'auteure fictive du récit s'identifie, par les vêtements qu'elle porte, à l'un de ses personnages. Ces disparitions auctoriales rappellent « la disparition élocutoire du poète » préconisée par Hubert Aquin dans l'essai du même titre ([1973] 1995 : 243-249), ainsi que la naissance du lecteur, annoncée par Roland Barthes dans « La mort de l'auteur » (1984 : 61-67).

Or ces auteurs à statut ambigu entraînent un deuxième effet qui nous fait passer du « roman de la lecture » au « roman fictif ». Les romans que j'ai mentionnés manifestent tous une structure double apparentée au « roman dans le roman » mais, telle une bande de Möbius, leur circularité produit une entorse à toute logique cohérente. La disparition du romancier fictif dans sa propre fiction entraîne la confusion des niveaux diégétiques, voire « ontologiques » tenus pour « réel » et « fictif » à l'intérieur du roman, et fait surgir la même réflexion paradoxale, irrecevable dans le contexte de la fiction, que j'ai citée chez

Réjean Ducharme en exergue : « “Et si ce n'était qu'un roman...” » (1999 : 276¹).

Il faut ensuite évoquer une autre forme de disparition auctoriale, celle, bien sûr, de l'auteur réel « Ducharme ». Et puisqu'il s'agit de confondre les niveaux ontologiques, projetons cette disparition « réelle » sur le plan fictif dans ces deux romans afin de poursuivre la piste ouverte par Barthes qui fait coïncider la mort de l'auteur et la naissance du lecteur.

Il n'est plus besoin, depuis l'ouvrage d'Élisabeth Nardout-Lafarge (2001), d'établir la présence de la lecture et des livres dans l'œuvre de Ducharme. Et dans son étude des manuscrits de l'auteur, elle démontre que chez lui : « Lecture et écriture sont [...] nouées dans un même geste » (2006 : 83-128). Or, ici, mon intérêt pour la lecture porte moins sur sa fonction comme matière structurante des romans que sur les effets de cette présence sur le lecteur.

Si Mille Milles, le personnage-scripteur du *Nez qui voque*, n'a pas lu tous les livres, il en a consommé bon nombre – ceux qu'il refuse, les chefs-d'œuvre du collège classique, tout comme ceux des auteurs qu'il affectionne particulièrement : Émile Nelligan, Arthur Rimbaud et, entre les lignes, Lautréamont. Il y a aussi ses lectures préférées du temps du récit – l'histoire du Canada et du Québec, surtout celle des Patriotes – qu'il partage avec son âme sœur Chateaugué. Dans le journal de Mille Milles, où il note tout ce qui lui arrive, ou plutôt ce qui lui passe par la tête avant sa mort, s'inscrit aussi une théorie de la littérature et de la lecture.

En dépit de l'étendue de sa bibliothèque personnelle, Mille Milles ne lit pas pour se former, pour chercher une quelconque vérité. Loin de là. Ceux qui croient à l'importance de la poésie ne deviennent que de plus en plus bêtes : « Ceux qui, par exemple, s'obstinent à imposer Rimbaud comme aliment à leur esprit y trouveront toujours plus de grandeur, car leur esprit s'en trouvera

1. Les renvois à *Gros mots* seront désormais indiqués par la mention *GM*, suivie du numéro de la page.

de plus en plus gêné » (1967 : 229). Il lit dans le même sens qu'il écrit : pour faire passer le temps, pour tuer le temps et parce qu'il n'a rien d'autre à faire. Il avoue aussi ne pas aimer lire (1967 : 46). La lecture, comme débris, comme temps mort qui précède le temps de la mort, n'a d'égal comme passe-temps que l'écriture. Ces activités improductives, qui pourraient aussi bien consister à boire de la bière ou bien à s'« hortensesturber », sont en même temps des activités vitales. N'ayant rien à dire, et strictement rien à accomplir hors de sa propre mort, Mille Milles choisit la lecture et l'écriture parmi les seules occupations non pas valables, mais possibles.

C'est également dans *Le nez qui voque* que l'on discerne la disparition de l'auteur fictif, en dépit de son omniprésence sur le plan narratif. Tout le récit est motivé par cette éventuelle disparition – le journal de Mille Milles est simultanément l'auto-construction du poète-auteur et sa mise à mort, accomplie par celle de Chateaugué, sa sœur, son double, son autre et, pour tout dire, son personnage. Mais le suicide de Chateaugué ne réalise pas seulement la mort de soi que Mille Milles avait projetée ; il met simultanément fin au journal et, par conséquence, à son auteur Mille Milles qui disparaît de la scène en même temps que son écriture. Si la fin de tout récit fictif est nécessairement une sorte de mise à mort des personnages qui l'animaient, la disparition de Mille Milles, en coïncidant avec la mort de Chateaugué, réserve une signification supplémentaire, car seul le journal – le roman – demeure, objet de contemplation des lecteurs que nous sommes qui, comme Anne Lise Jamieson, sommes les seuls survivants du récit.

Contrairement au scripteur de *Prochain épisode* qui retourne dans sa cellule où il écrira, encore une fois, son roman d'espionnage ; contrairement aux auteures-lectrices dans *La vie en prose* qui, elles, retournent éternellement à leurs textes et à leur maison d'édition au féminin ; et contrairement encore à l'écrivaine dans *Le double suspect* qui atterrit à Montréal, un roman à publier dans son sac – Mille Milles n'a pas d'avenir. Il s'arrête tout simplement, figé à jamais devant le cadavre de Chateaugué. Et le

lecteur est seul à contempler ces morts, seul à contempler le temps de cette lecture qui a fini en disparition, en déchet.

Or, c'est moins *la mort* de Chateaugué qui rend la fin du roman à la fois tragique et déroutante que le vide qui s'ensuit. Aucune réflexion de la part de Mille Milles qui ne sent rien devant le cadavre de son amie si ce n'est l'« envie de rire » (1967 : 274) ; aucun regret et aucun avenir. Il y a quelque chose de louche, comme dirait Mille Milles, dans cette mort ou, plutôt, dans cette fin abrupte qui défie toute vraisemblance psychologique. Cette fin rappelle au lecteur qu'après tout, Mille Milles n'est pas un homme, contrairement à ce que lui – ou enfin quelqu'un – prétend dans la préface : il est en effet littéralement un « homme de lettres » ; un homme construit justement de ces lettres qui forment des mots dépourvus, selon Mille Milles, de sens, de signification et d'emprise sur le monde.

Nous avons dit que Mille Milles lit comme il écrit : sans but et sans profit. Et nous ? Comment évaluer notre position de lecteur et le profit que nous tirons de la lecture du *Nez qui voque* ; ou des poèmes de Rimbaud, de Nelligan... Ou pour poser la question autrement : quelle est, dans ce texte, la conclusion à tirer sur la question de la lecture ?

La première évidence, c'est que nous n'en sommes pas morts. Les mots qui ont tué Chateaugué ne nous touchent pas, ou s'ils nous touchent, ce n'est qu'une façon de parler. Nous fermons le livre, perplexes, déçus, ennuyés ou captivés, et nous réfléchissons à cette mort inutile et cruelle, à ce livre où est inscrite la pure perte ; à cet auteur fictif qui nous a lâchés trop soudainement, sans préavis, sans considération, sans nous demander si nous étions prêts à être abandonnés.

Et de là découle une deuxième conclusion : c'est au moment de la fin, de la mort de l'auteur et de sa fiction, que nous naissons comme lecteurs en quête d'un auteur disparu, d'un fantôme, d'une absence qui ne nous laisse même pas rêver une fin, heureuse ou autre. Quand c'est fini, c'est pour toujours, comme dirait Mille Milles, et quand l'auteur disparaît, on le cherchera longtemps.

Or, cette quête de l'auteur disparu, à qui on s'efforce de donner une identité cohérente et vérifiable, n'est pas bien sûr sans rappeler celle du monde littéraire pour identifier Réjean Ducharme et, ensuite, celle des personnages de *Gros mots* pour sonder le mystère de l'auteur d'un journal trouvé par hasard dans un fossé à côté de la route.

Roman de la lecture sans aucun doute – mieux, comme *Le nez qui voque*, roman de la lecture *partagée* (Nardout-Lafarge, 2001 : 74) –, *Gros mots* s'apparente aussi au roman fictif, ne serait-ce que par la mise en intrigue de deux niveaux diégétiques. Au premier niveau évoluent Johnny, sa femme Exa, son frère adoptif Julien et la femme de celui-ci, que Johnny appelle « la Petite Tare », son amante immaculée, son âme sœur, désignée par son mari comme étant une petite fille de huit ans. Y figure aussi une serveuse-danseuse du nom de Poppée. Au deuxième niveau, celui du journal, Johnny découvre son « Alter », l'auteur anonyme surnommé « Walter » par la Petite Tare, dont la vie correspond, bien que de façon « approximative » selon le mot de Michel Biron ([2000] 2006 : 170), à celle de Johnny.

Commentant l'écriture du journal, Johnny dit : « Ce n'est pas un tissu d'incohérences : les corrections moulées, soulignées, l'indiquent assez » (*GM* : 19)². La Petite Tare, « maîtresse ès lettres » (*GM* : 169), déploie tous ses talents de critique littéraire dans l'interprétation du journal qu'elle qualifie de « Beckett brut » (*GM* : 63) ; elle s'en inspirera au point de vouloir entreprendre une recherche de doctorat qui aura pour but de définir « l'objet littéraire ». À la fois chef-d'œuvre littéraire et

2. Michel Biron a bien souligné la lisibilité difficile de ce roman à cause de sa grammaire tordue ainsi que de son « autoréflexivité » (Biron, [2000] 2006 : 171) par laquelle il faut comprendre les références à l'œuvre ducharmienne. La quête de la cohérence en dépit des apparences de surface fait partie d'une tendance de la critique littéraire (traditionnelle ?) que le roman ironise, et forcément de la critique ducharmienne. « Tissu d'incohérences » pourrait très bien décrire *Gros mots*, comme ses corrections rappellent l'état des manuscrits de Ducharme (Biron, [2000] 2006 : 170, note 4 ; Nardout-Lafarge, 2001 : 74).

récit véridique d'une vie minable, le journal dans *Gros mots* rappelle bien sûr celui tenu par Mille Milles. Et tout comme l'écriture de Mille Milles est entièrement tournée vers le maintien de son existence en pleine course vers la mort, le thème central de *Gros mots* serait, toujours selon Michel Biron, « la résistance à la disparition de soi » (Biron, [2000] 2006 : 173).

Comparativement à l'érudition littéraire étalée dans *Le nez qui voque*, celle de *Gros mots* est considérablement réduite, quoique Emily Dickinson et Marcel Proust y figurent de façon importante. On a l'impression que Johnny a peut-être un passé de littéraire : sa chambre est une bibliothèque maintenant vidée de livres ; quand il décide de reprendre sa lecture de Proust, il doit récupérer le livre au grenier. Ses penchants littéraires sont renforcés par le fait que Julien et la Petite Tare croient tous deux à une supercherie et le soupçonnent d'être l'auteur du journal (*GM* : 108). Les péripéties des personnages, l'anonymat de l'auteur et l'écriture difficilement compréhensible du journal lancent Johnny et la Petite Tare, premièrement, sur un projet d'interprétation, donnant lieu à un méta-commentaire ironique sur la critique universitaire et, deuxièmement, sur une quête de l'auteur.

Je ne peux ici que lancer quelques pistes de lecture qui mènent à l'hypothèse d'un « roman fictif », c'est-à-dire d'une imbrication fictionalisante du récit de Johnny et de celui de son alter ego. À la question « qui est Walter ? » succède lentement mais fatalement la question de Johnny citée en exergue : « “Et si ce n'était qu'un roman...” » ? (*GM* : 276). Posée par Johnny au sujet du présumé journal, la question transforme l'auteur « Walter » en personnage fictif, rendant la quête de sa personne sans objet. Projetée sur le plan de la lecture réelle, la mise en abyme du statut ambigu de l'auteur du journal se réfléchit d'abord sur celui de Johnny pour le faire basculer du côté fictif de la dichotomie ontologique réel-fiction, pour atteindre ultimement l'auteur « réel » Ducharme.

Malgré sa fascination pour l'auteur du journal, Johnny reste sceptique devant les efforts de la Petite Tare pour doter Walter d'une biographie. Il proteste que connaître l'auteur ne l'aiderait

en rien pour comprendre son écriture (*GM* : 254). Au lieu de lui fournir des éclaircissements, ça lui « nuirait plutôt [dit-il], ça [le] contraint [de] sortir [du journal] pour [...] tenir compte [de l'auteur] au lieu de rester enveloppé dedans comme ça veut [sic] » (*GM* : 255)³.

Lié au mystère de l'auteur est celui du statut à donner au texte : est-ce un véritable récit de vie, ou la fiction d'un écrivain qui serait soit « [u]n raffiné qui joue les pauvres types » (*GM* : 147) soit le contraire ? L'ambiguïté commence dès la découverte du journal. Traînant dans un fossé, apparemment sans but, Johnny découvre

un trésor... [...] un plein cahier de vrais mots. De paroles. Les travaux et les jours, on dirait, d'un impossible auteur, un complexe des grandeurs, un épris dont on n'a pas cru les cris trop forts en métaphores... Et la première page, et c'est ce qui m'a rachevé, est datée d'aujourd'hui, sans préciser l'année... [...] J'avais l'air de traîner, sans but, mais j'étais guidé, j'étais piloté. [...] C'était pour me retracer, me recouvrer. Moi comme alter ego. Moi comme autre voix, celle que je suis en réalité si je l'entends de l'extérieur, avec les autres. Pour me sauver en refusant qu'elle ait été jetée, qu'il en ait été fait un déchet (*GM* : 18).

Or, cette scène fait écho à celle de la fin où Johnny retourne aux broussailles où il a trouvé le cahier et y jette sa photocopie, la Petite Tare étant partie avec l'original : « Ce n'est pas vraiment ça [dit-il] mais c'est toujours ça » (*GM* : 309). Le fait que c'est la *copie* qui retourne à la case départ empêche cette circularité intenable qui est la marque du « roman fictif »⁴. Le geste de

3. L'incommensurabilité entre la biographie de l'auteur et la compréhension de son texte serait sans doute l'une des multiples autoréférences qui font de ce roman un commentaire sur la fortune critique de l'œuvre de Ducharme.

4. Michel Biron indique avec justesse que « [t]out est circulaire dans *Gros mots* » (Biron, [2000] 2006 : 171) – et pourtant, pas tout à fait. Si c'était l'original que Johnny avait jeté dans le fossé là où il le

Johnny, qui ne fait qu'imiter celui de l'auteur original, le place bien en position de « copiste », pour reprendre le mot par lequel Gilles Marcotte qualifie Ducharme (Marcotte, 2000 : 87-99). Déjà Johnny exprimait un sentiment de propriété envers le journal : devant les efforts de la Petite Tare pour sauver cette voix pour la postérité, Johnny comprend que, pour elle, « le cahier est une découverte et un trésor personnels, plutôt que littéraires. Pauvre Walter », dit-il, et ensuite : « Je suis déçu (c'est mon bien après tout qu'on méprise) » (*GM* : 88).

Autre indice du statut ambigu du journal : Johnny croit se reconnaître dans une scène qui raconte une bagarre de taverne. Mais dans la version de Walter, Johnny joue le rôle d'agresseur plutôt que celui de l'intervenant qu'il se souvient d'avoir été. Devenu personnage fictif dans le récit de l'autre, Johnny se déclare être « à deux doigts d'un déclic qui ferait tout basculer dans l'imaginaire » (*GM* : 67). La lecture du journal a un effet déréalisant sur lui : c'est une glace, dit-il « où je me distancie, je deviens un alter ego pour moi » (*GM* : 100). Effet de lecture qui ressemble curieusement à celui de l'écriture : miroir distanciant du soi, n'est-ce pas aussi une description du travail de l'écriture de la fiction ? Et tout comme Mille Milles, Johnny ne sait s'il est un homme, ou la somme des mots qui le créent :

[Walter] me renvoie à moi, à regarder qui je suis, et si je suis bien réfléchi par ma glace. Qu'est-ce qu'un homme, ou peut-on en être un sans s'appartenir, sans choisir les actes et les mots qui vont nous définir, qui nous créent ? On a l'air de quoi devant soi si on ne se ressemble pas, si on ne se reconnaît pas ?... (*GM* : 23-24).

Vers la fin du récit, Poppée la serveuse se fait remplacer au bar par une certaine Hellhenn, chez qui Johnny croit reconnaître

découvre au début du récit, le roman fondrait dans cette circularité qui ferait basculer le présupposé de deux ontologies diégétiques (Johnny occupant le niveau du « réel » et Walter hésitant entre le « réel » et le « fictif ») pour les confondre dans une même logique paradoxale. Tel n'est pourtant pas – tout à fait – le cas.

la serveuse aimée de Walter, surnommée Sainte-Hélène. Johnny prie Hellhenn de lui raconter des histoires sur Walter mais il refuse ses premiers efforts, et l'accuse de tricher : « Tu t'en fiches, on dirait, comme si tu racontais une histoire. — Ce n'est pas ce que tu m'as demandé ? » répond-elle (GM : 303). Afin de lui faire « jouer franc jeu », Johnny produit la photocopie du journal qu'elle déclare connaître – Walter lui en aurait lu des bouts et voulait le lui offrir en cadeau d'adieu, mais elle l'aurait refusé. Pris de rage, il l'aurait jeté dans le fossé où Johnny l'a ramassé.

À la fin du roman, la Petite Tare annonce à Johnny qu'elle est tombée amoureuse, par un coup de destin, d'un homme qui manifeste plusieurs similarités avec l'auteur anonyme : son passé italien et son enfance lors du débarquement des troupes canadiennes à Sorrento en 1943 le désignent tout naturellement comme auteur potentiel d'un roman en forme de journal écrit par un vieux qui, lui, aurait débarqué avec les troupes canadiennes à Sorrento en 1943 : tel est le passé de Walter.

Deux postures de lecture – opposées mais complémentaires – sont représentées : la Petite Tare, lectrice professionnelle, érige l'auteur en proie et le texte en monument et en fétiche qu'il s'agit non seulement de comprendre mais de maîtriser. Johnny, pourtant, ne sait à quoi s'en tenir : il découvre un rapport vital avec le journal et vit par procuration dans ses pages, tantôt obnubilé par l'auteur absent, tantôt se fichant de lui. La lecture du journal constitue « les travaux et les jours » de Johnny comme l'écriture du journal résume ceux de Mille Milles – ce sont des passe-temps à la fois obsédants et inutiles. Et cette lecture partagée prend fin abruptement quand Johnny est abandonné par sa partenaire-lectrice, tout comme la mort de Chateaugué met fin à l'écriture de Mille Milles.

Il est à la fois trop facile et trop imbécile de voir dans le personnage de Mille Milles, auteur disparu, une image de Ducharme, auteur absent ; encore plus tentant d'associer cet auteur absent au diariste inconnu, anonyme et introuvable du journal ramassé par Johnny dans *Gros mots*. Ce qui serait moins

imbécile, pourtant, serait de constater la coïncidence entre ces disparitions auctoriales et l'apparition sur la scène du lecteur. Ne pouvant continuer le récit de Mille Milles, nous sommes réduits à sa lecture, à cette lecture qui a créé Mille Milles le temps du récit, qui nous a fait partager ses lectures et dépenser notre temps sans autre but que de savoir comment ça se termine. Ce n'est qu'au moment de la disparition de l'auteur que nous naissons en tant que lecteurs, que nous nous réveillons de l'illusion que nous avons partagée avec les personnages pour nous retrouver seuls devant un amas de pages mortes, que seul le retour à notre identité de lecteur peut faire revivre. Rouvrons le roman, oublions la fin, refaisons la connaissance des personnages et rêvons une fin heureuse qui n'arrivera jamais... tel est notre sort de lecteur et notre devoir, le seul qui nous est réservé et celui que l'on est éternellement condamné à revivre.

Dans le cas de *Gros mots*, le roman en entier peut se lire comme une longue réflexion sur la lecture d'un auteur d'absent, une sorte de journal de la lecture du journal de l'autre, qui est à la fois l'autre et soi-même. Johnny décrit son expérience de lecture comme essentiellement une découverte de soi en décalage avec lui-même :

Walter me détache de moi de plus en plus : de la même façon qu'en le lisant je me mets au-dessus de lui (sujet, hypostase), je me mets derrière moi en marchant et je me regarde aller, comme un idiot, ou deux idiots, ou tout une filée, l'un réfléchissant l'autre à répétition, en chenilles processionnaires (*GM* : 211).

Et nous, lecteurs ? Nous nous joignons à la filée d'idiots, marchant derrière Johnny marchant derrière Walter marchant derrière Ducharme ; et, tout comme Johnny, au terme de cette marche, au terme de cette quête d'un auteur inconnu, nous ne découvrons, finalement, que nous-mêmes.

BIBLIOGRAPHIE

- AQUIN, Hubert (1965), *Prochain épisode*, Montréal, Cercle du livre de France.
- AQUIN, Hubert (1968), *Trou de mémoire*, Montréal, Cercle du livre de France.
- AQUIN, Hubert (1995), « La disparition élocutoire du poète » (« Mallarmé ») [1973], *Mélanges littéraires I*, Montréal, Bibliothèque québécoise, p. 243-249.
- BARTHES, Roland (1984), « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, p. 62-67.
- BELLEAU, André (1980), *Le romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, Presses de l'Université du Québec.
- BIRON, Michel ([2000] 2006), « La grammaire amoureuse de Réjean Ducharme », dans Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Québec, Presses de l'Université du Québec et Montréal/Voix et images, p. 169-175. (Coll. « De vives voix ».)
- DUCHARME Réjean (1967), *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard.
- DUCHARME Réjean (1999), *Gros mots*, Paris, Gallimard.
- MARCOTTE, Gilles (2000), « Le copiste », *Conjonctures* 31, automne, p. 87-99.
- MONETTE, Madeleine (1980), *Le double suspect*, Montréal, Quinze.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (2001), *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».)
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (2006), « Les “ratures du vittérateur imaginaire” : sur les brouillons de Réjean Ducharme », *Roman* 20-50, n° 41, p. 83-128.
- PAVLOVIC, Myrienne ([1980] 2006), « L'affaire Ducharme », dans Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.),

QUÊTE DE L'AUTEUR, DÉCOUVERTE DU LECTEUR

Réjean Ducharme en revue, Québec, Presses de l'Université du Québec et Montréal/Voix et images, p. 35-52. (Coll. « De vives voix ».)

POTVIN, Lise (1986), « L'ourobouros est un serpent qui se mord la queue x 2 », *Voix et images*, n° 33, p. 406-427.

RANDALL, Marilyn (2006), « La disparition élocutoire du romancier fictif. Du "roman de la lecture" au "roman fictif" au Québec », *Voix et images*, n° 93, printemps, p. 87-104.

VILLEMAIRE, Yolande (1980), *La vie en prose*, Montréal, Les Herbes rouges.

LA MÉTAPHORE DE L'ÎLE
OU LA PENSÉE DES MOTS
CHEZ RÉJEAN DUCHARME

Réjean Beaudoin

Université de la Colombie-Britannique

Je pense, gravement, à un vaisseau d'étoiles
en perdition dans les marais du matin.

Réjean DUCHARME,
L'avalée des avalés.

C'est à ses risques et périls qu'on écrit sur Réjean Ducharme. Je retiens de mes efforts à cet égard le sentiment de ma témérité. C'est peu dire. Évoquer l'œuvre autrement qu'au moyen de la citation textuelle me paraît tenir de la gageure. Chaque fois que je m'y suis essayé, tâchant de rendre compte de ma lecture avec des mots qui n'étaient pas les siens, j'ai éprouvé la même chose. Il est évident que le sujet ne se laisse pas maîtriser sans résistance. Et voici que je récidive. C'est que plus grandes que la crainte de faillir et l'impression de courir au devant de l'échec sont la tentation et la séduction de cette impossibilité même, devant laquelle il serait presque interdit de reculer. La critique de Ducharme, en effet, est l'une des plus exigeantes et des plus nécessaires parmi les tâches qui s'offrent à la lecture.

Les personnages des romans de Ducharme sont plongés dans un système social, mais ils n'arrivent pas à y préserver l'intégrité de leur âme qui, elle, se réfugie dans une solitude radicale, que celle-ci soit ou non partagée par une âme sœur. C'est cette retraite, ou plutôt cet exil, qui constitue le vrai milieu de ces romans, celui de la vie intérieure de leurs héros. Ce décor secret double partout le théâtre de l'action, il le filtre ou l'accuse, lui sert de point de vue renversé, si bien que l'espace socio-historique des romans de Ducharme est constamment débordé, inondé d'effluves émanant de la vie intime des héros. Le récit procède d'une vision d'outre-monde, une expérience revue par les yeux d'un « enfantôme », c'est-à-dire de quelqu'un qui perçoit les choses avec un décalage, comme si la réalité lui apparaissait à travers un prisme déformant. C'est cette espèce d'hallucination désenchantée qui s'installe au cœur de l'énonciation et gouverne largement la narration à partir de la langue de l'écriture. J'aborde cette réflexion en étudiant l'aire sémantique de l'insularité qui rejoint une thématique importante de l'œuvre, à n'en pas douter, thématique complexe que cache et révèle à la fois la transparence trompeuse de la figure de l'île.

Cette métaphore rassemble un nombre considérable de préoccupations reflétées dans l'œuvre de Ducharme. Beaucoup de celles-ci sont contradictoires ou paradoxales. La vulnérabilité, la peur, l'angoisse, la terreur sont associées à l'isolement insulaire, mais la connotation admet inversement la sécurité, l'immanence ou l'éternité. On aura reconnu en premier lieu la mémoire de l'enfance qui refuse de se dissoudre dans l'âge adulte et qui y reste en retrait, intacte dans l'eau courante de l'existence. C'est aussi la poésie, des vers qui font des ronds allant s'élargissant dans la mer prosaïque du quotidien. Si toute île est menacée d'invasion ou de submersion dans la fluidité de ce qui l'entoure, elle semble, tout aussi naturellement, résister à ces périls en s'en remettant à sa seule rondeur ontologique : séparation, pureté, immunité, solidité, permanence. Tantôt on vogue à travers l'archipel du monde à bord d'un vaisseau – île flottante – ou de son épave échouée, ensablée sur quelque plage inhospitalière de

l'histoire ; tantôt, au contraire, la scène du naufrage devient l'Arche salubre d'où il n'est pas exclu qu'on puisse refaire alliance avec la Création. L'île se trouve ainsi des deux côtés de la ligne d'apparition de l'être au monde : d'une part, elle est refuge, paradis préservé, bonheur intouchable auquel rien ne manque ; d'autre part, elle est cette virginité offerte à ce qu'il advient forcément de l'innocence en ce monde. L'île est moins l'objet d'une quête que la donnée primordiale de la vie, moins une destination désirée qu'une limitation définitive, lieu d'où l'on ne sort pas : « Quand on est sorti de l'enfance, il n'y a pas moyen d'aller quelque part sans s'écœurer. Désordre mensonge feindre faire semblant prétendre malentendu trouve-moi meilleur que les autres » (Ducharme, 1967 : 65¹). Le mouvement mis en branle par la sortie de l'enfance ne relève pas de l'essor, mais de la chute.

Géographiquement baignée par les eaux du fleuve Saint-Laurent, notamment dans les premiers romans, l'île peut aussi se faire symboliquement plus décantée, comme l'« île immatérielle » des jumeaux Vincent et Fériée, dans *Les enfantômes*. Le cordon ombilical dont tient lieu le fil téléphonique pour le héros loquace de *Débadé*, surnommé Bottom – traduction aggravante de son nom de famille, Lafond –, devient dans ses propres mots son « petit train donzeur », syntagme qui laisse entendre l'espace clos d'un compartiment roulant au fond de la nuit. André et Nicole, dans *L'hiver de force*, accrochaient aussi leur souffle au fil de l'appareil, attendant obsessivement les appels de leur amie Petit Pois, une artiste séparatiste.

Mon objectif est de montrer à quel point la figure insulaire résume la condition même du personnage ducharmien. Et que peut signifier, pour un personnage, le fait de représenter sa présence au monde sous la forme de l'île ? « Ici, c'est une île. C'est un long champ entouré de joncs, de sagittaires et de petits peupliers tapageurs. C'est un long drakkar ancré à fleur d'eau sur

1. Les renvois au *Nez qui voque* seront désormais indiqués par la mention NV, suivie du numéro de la page.

le bord d'un grand fleuve. C'est un grand bateau dont les flancs chargés de fer et de charbon sont presque engloutis, dont le mât unique est un orme mort » (Ducharme, 1966 : 22²). Ainsi s'exprime Bérénice Einberg au début de *L'avalée des avalés*. Ce décor n'est pas seulement celui du récit. On aura tôt fait de se rendre compte que cette île flottante « à fleur d'eau » figure à la fois la vulnérabilité et la défiance de la jeune narratrice. Les adjectifs « long » et « grand » insistent sur la majesté du site curieusement signalé par « le mât unique [d']un orme mort », flèche qui dramatise le lourd enfoncement d'un bâtiment aux « flancs chargés de fer et de charbon [...] presque engloutis » (AA : 22). Seule la végétation « de joncs, de sagittaires et de petits peupliers tapageurs » confère un peu de vie palpitante à cette scène de naufrage qui est le berceau de l'héroïne, son mortel séjour, l'aube noirâtre de sa carrière fictive et vagabonde dans un univers aux relents parfois beckettien.

Mille Milles, le narrateur de *Nez qui voque*, vient lui aussi de quitter l'île natale lorsqu'il entreprend la rédaction du roman-chronique de sa vie montréalaise près du Marché Bonsecours : « Hier, j'ai quitté mon village dans le fleuve Saint-Laurent. Hier, j'ai quitté mes parents et l'île qu'ils habitent au milieu du fleuve Saint-Laurent » (NV : 10-11). Plus loin, il note : « Je suis parti des Îles » (NV : 31). Pourquoi le pluriel ? Il dit aussi à son amie Chateaugué dans une dispute amoureuse : « Si tu n'es pas contente de ton sort, prends l'autobus. Tu es bébé ! Va te faire bercer ailleurs. [...] Va te faire embrasser aux Îles » (NV : 111). Nous savons que Mille Milles rédige sa chronique à Montréal, après avoir fui son village qui se trouve dans une île « au milieu du fleuve Saint-Laurent ». Il écrit : « Nous revenons d'une longue randonnée à bicyclette autour de l'île-ville. Nous avons suivi l'eau d'aussi près que nous avons pu. Il y avait l'eau du ciel, qui nous tombait sur la tête, et l'eau du fleuve, que nous longions » (NV : 38). La fréquence de l'allitération dans *Le nez*

2. Les renvois à *L'avalée des avalés* seront désormais indiqués par la mention AA, suivie du numéro de la page.

qui voque est remarquable : « l'île-ville » fait entendre un doublet de Mille Milles, à moins que ce ne soit le nom du héros qu'il faille comprendre comme Mille Îles. L'insularité est plurielle, universelle comme l'eau qui enserme l'île de toutes parts, comme l'eau du ciel et l'eau du fleuve déversées sur le couple lors de la promenade à bicyclette autour de « l'île-ville ». *Le nez qui voque* est le livre de l'ambiguïté intégrale, de l'équivocité sexuelle et peut-être cosmique. Toute île est hasardeuse, pourrait-on ajouter : « Je ne parlerai pas de la température. Il a plu. Il va pleuvoir. Nous sommes donc entre deux eaux. Mon âme, elle, est entre deux os » (NV : 38).

L'âge de Mille Milles est exprimé d'une façon déconcertante, dès la première page de son récit : « J'ai seize ans et je suis un enfant de huit ans. C'est difficile à comprendre. Ce n'est pas facile à comprendre. Personne ne le comprend excepté moi. N'être pas compris ne me dérange pas » (NV : 9). En ajoutant le retour à la ligne entre chacune de ces phrases, on obtient un poème, comme il y en a d'ailleurs une douzaine d'insérés entre les épisodes dans la prose de Mille Milles, et bien davantage si l'on dénombrerait tous les vers blancs noyés dans celle-ci. La rime interne est omniprésente dans cette chronique et s'impose dès l'incipit de facture pseudo-surréaliste : « Le soir de la reddition de Bréda, Roger de la Tour de Babel, avocat au Châtelet, prit sa canne et s'en alla. En 1954, à Tracy, Maurice Duplessis, avocat au Châtelet, mourut d'hémorragie cérébrale ; célèbre et célibataire » (NV : 9). Quel rapport y a-t-il entre la prolifération de la rime interne et la figure de l'île, si obsédante dans ce livre, mais aussi, d'une façon plus diffuse, dans tout l'imaginaire du romancier ? Une logique étrange s'efforce de suggérer l'existence d'un lien nécessaire entre les deux : île et assonance s'impliqueraient mutuellement dans cette langue divorcée du sens commun. Pourtant la difficulté de comprendre l'âge de Mille Milles n'échappe pas à toute explication. Peu après l'affirmation d'avoir seize ans et d'être un enfant de huit ans, le narrateur poursuit : « Je les laisse tous vieillir, loin devant moi. Je reste derrière, avec moi, avec moi l'enfant, loin derrière, seul, intact, incorruptible ; frais

et amer comme une pomme verte, dur et solide comme une roche » (NV : 9). La séquence des derniers mots convoque les sèmes de l'insularité dans la série d'adjectifs « seul », « intact », « dur et solide comme une roche », sans oublier la fraîcheur amère d'« une pomme verte ». L'image de l'île est accordée à l'ensemble du cosmos par la circulation sous-marine des courants. L'île vibre dans la pluralité fluide des mondes submergés dans l'eau de son entourage. Et l'âge de Mille Mille s'éclaire : « Je ne peux pas laisser moi l'enfant seul dans le passé, seul présent dans toute l'absence, à la merci de l'oubli. Je le veille loin derrière » (NV : 9). L'île originelle de l'enfance reste ainsi disponible toute la vie, mais elle exige d'être réactivée tout au long de l'existence : il faut veiller afin de réveiller sa vie du vieillissement.

La prime jeunesse de l'être, son milieu fusionnel et l'empreinte durable de l'enfance survivent à l'âge adulte. Le retour de la rime repousse l'oubli qui n'attend que le défaut du chant, la faute d'harmonie qui déchante et cède au bruit confus où s'agitent ceux qui négligent le devoir de vigilance pour s'endormir dans le vieillissement. La prose achève son infortune lyrique dans l'abîme du poème qu'elle réduit, mais dont elle conserve l'écho lointain, comme l'île baigne dans la masse liquide qui l'entoure. Il y a un jeu de métamorphoses entre l'île et ce dans quoi elle est en partie immergée, et ce jeu s'élargit dans le langage, ce qui se manifeste d'abord dans le nom propre. Les noms des héros de Ducharme et les titres de ses livres participent de l'insularité, en ceci qu'ils foisonnent et se déclinent en séries rendues vibrantes par l'assonance. La création nominative des romans de Ducharme a de quoi retenir l'attention, et la critique n'a d'ailleurs pas manqué de mettre à jour l'infini soin du romancier à cet égard. Mon analyse doit beaucoup aux études parues sur la question. J'y reviendrai.

Dans *Les enfantômes*, Vincent Falardeau écrit de lui-même et de sa sœur Fériée : « Plus notre auditoire s'ennuyait et plus le fossé circulaire s'élargissait entre la terre et nous. Plus on se trouvait seuls sur notre île immatérielle. On se sentait unis. *Unis*

comme dans *punis* » (Ducharme, 1976 : 85). Les héros de Ducharme s'enfoncent délibérément, par un acte de volonté hautement revendiqué, dans le néant du décor de leur vie. Ils disent tous : « Nous y sommes. Soyons-y ! » ([1968] 1999 : 263). Ils décident de demeurer au centre de ce rien qui les ignore et dont ils ne peuvent pas s'extraire. Ils se constituent en insularité fermée au milieu de tout ce qui n'est pas eux, et ils y sombrent longtemps avant de s'y dissoudre. Telle est la condition de leur existence fictive. Ils travaillent à leur séparation absolue du monde et rêvent lucidement de n'être rien d'autre qu'eux-mêmes, sans rien devoir à la réalité ambiante qu'ils rejettent comme étrangère, se posant dans une immanence excluant la filiation, le commerce sexuel et l'alchimie amoureuse. Dans les mots de Bérénice Einberg, cela donne : « Il faut se recréer, se remettre au monde. On naît comme naissent les statues » (AA : 31). Plongés dans le récit qui les porte, ces personnages y ouvrent une brèche d'où le décor surgit du seul regard qu'ils posent sur le monde auquel ils refusent de se livrer, même s'il arrive aussi qu'ils s'y abandonnent sans résistance, mais c'est pour mieux en faire voir le néant, comme André et Nicole dans *L'hiver de force*.

Il y a plus que la fréquence et la variété des occurrences de l'île qui attirent l'attention sur cette métaphore filante. Il faut supposer, il me semble, sa nature structurale, en ce sens que cette figure invente la forme qu'il est nécessaire de donner à une vie afin qu'elle puisse à la fois engendrer la narration et s'y tenir toute seule et comme indépendamment de l'acte de raconter. Je songe à ces mots de Simone Weil dans *La pesanteur et la grâce* : « Prendre le sentiment d'être chez soi dans l'exil. Être enraciné dans l'absence de lieu » (Weil, 1988 : 50). Tel est le cas des créatures fictives dont je parle. À qui se demande ce que peut bien vouloir dire le sentiment d'appartenir à « l'absence de lieu » et, à plus forte raison, la décision arrêtée de s'y « enraciner », on ne peut que citer les illustrations innombrables qu'en fournissent les protagonistes de ces romans. La formule de Simone Weil, « l'absence de lieu », se comprend comme une sorte d'ubiquité ou, plutôt, de condensation du lieu. L'île ne représente donc pas

un point local, mais une possibilité de synthèse spatiale par laquelle on se trouverait non pas affranchi du lieu, mais dans un chronotope aux coordonnées infiniment co-extensibles. En voici l'illustration tirée de *L'avalée des avalés* :

Nous marchons sur le chemin du village jusqu'au croisement à niveau. Et nous prenons le chemin de fer, la mer de fer, le souterrain de fer. Nous marchons où seuls les trains marchent. C'est comme si nous marchions où les oiseaux volent, où les poissons nagent, où les astres tournent. [...] [C]omme des funambules[,] [n]ous perdons souvent l'équilibre (AA : 116).

Au terme de cette excursion nocturne de Bérénice avec son frère Christian, les deux randonneurs sont interpellés par des agents de police qui reconduisent les fugueurs à la maison. En formulant ce qu'elle éprouve à l'intérieur de l'auto-patrouille, Bérénice se trouve dans un curieux décalage entre deux sensations :

Il y a quelque chose entre moi et la douceur de l'automobile : comme un manteau. Je porte un épais manteau de froid, de nuit, de ballast, de pétrole. Mes mains toutes raides, toutes rudes de ciel et de terre se sentent dépayssées. Je me fais penser à un poisson qui, encore tout humide de la mer, se débat sur le sable (AA : 118).

Certes, l'expérience n'est pas entièrement euphorique, « la douceur de l'automobile » (AA : 118) ravivant par contraste l'extase corporelle de marcher « où les poissons nagent » (AA : 116), maintenant que la jeune fille se coule dans la chaleur de l'habitacle tout en sentant violemment ses mains « rudes de ciel et de terre » (AA : 118). Cette spatialisation dédoublée et décalée dans le temps appartient à l'isotopie de la figure insulaire, tout autant que le drakkar de l'île natale de l'héroïne. L'embrasement de l'île, pourtant enserrée de toutes parts dans la masse des eaux, s'étend constamment au-delà de ses côtes. Mais la géographie n'épuise nullement la nature d'une telle figure. L'île ouvre l'espace et le redéploie en fusées de sensations diverses.

La description de la maladie de Fériée dans *Les enfantômes* fournit à Vincent l'occasion de saisir en un raccourci significatif ce que j'essaie de circonscrire en plus de mots : « Le pire progrès de son mal [...], c'était qu'il s'étendait à son âme, changeait sa personnalité, c'est-à-dire le monde en ce qu'elle avait pu le recréer en lui imposant son rêve » (1976 : 270-271). L'âme, en tant que centre recréé, rêvé et assumé, rejoint l'exacte formulation de cette figure qu'est l'île. Quel est donc le rapport suggéré entre l'île, le nom du personnage et l'allitération qui prolifère dans toutes les instances de l'écriture ? Outre le fait qu'ils se relaient étroitement, ces procédés convergent encore dans l'intention qui les prédétermine. Ducharme préfère les jeux de mots aux effets de réel, et ce sont les personnages qui portent la forme du langage qui les invente, langage qui les précède et les contient en même temps dans le nom qu'ils ont reçu ou dans ceux qu'ils se donnent à eux-mêmes. Les surnoms étendent la nomination jusqu'à contaminer le récit. Diane Pavlovic a raison de noter ce fait : « La citation des noms se fait souvent dans des séries suscitées par l'écriture, commandées par la rime, par des sonorités particulières » (Pavlovic, 2006 : 74). Elle ajoute un peu plus loin : « Un nombre imposant de noms de personnages, enfin, sont constitués du redoublement de la même initiale ou de la même syllabe : Constance Chlore ou Dick Dong dans *L'avalée des avalés*, Mille Milles bien sûr dans *Le nez qui voque...* » (Pavlovic, 2006 : 75). Chaque nom comprime et concentre la personnalité et le destin des protagonistes. Le nom propre est emblématique de l'être unique qu'il identifie. Telle est sa fonction pour tout personnage romanesque, pourrait-on croire. Oui, sans doute, mais Ducharme soigne la motivation sémantique du nom propre qui, le plus souvent, se passe de toute motivation : rien n'empêche un individu affligé d'un nom abject d'incarner dans la société un personnage respectable, et les bonnes manières veulent qu'on s'abstienne généralement de commenter les signifiants patronymiques. Il en va autrement pour les surnoms qui constituent, au contraire, des marques de connotation, souvent désobligeantes. Pareille distinction devient inopérante en

diachronie, car la généalogie transforme le surnom en nom de famille et l'invective privée en appellation contrôlée : tel qui fut stigmatisé d'un mot cru verra sa postérité porter dignement le vocable infligé. Héraldique ou abîmé d'injure, tout nom propre défigure et transfigure, reconfigure aux fins du registre civil.

Je dirais que le nom n'appartient pas à celui qu'il nomme, mais à tous les autres qui le lui jettent au visage ou le prononcent obséquieusement – peu importe. En fait, est-ce parce qu'il est si outrageusement étranger à soi-même que le nom doit aussi marquer l'identité ? Tel est bien le paradoxe des noms ducharmiens dont la composition superlativement néologique adhère au personnage. À l'encontre de l'arbitraire du signe, le romancier invente une nomination qui tient tout de la morphologie et rien de l'aléa démographique. Les noms qui résultent de cette créativité nominative, on l'a beaucoup remarqué, sont des monstres logiques et des curiosités lexicologiques que la langue naturelle n'aurait jamais autorisés. Ce sont des hapax stylistiques. Un mot sans attestation plurielle, un mot à emploi unique touche au cas limite qui le rend impropre au commerce verbal. Voici l'insularité faite œuvre. Si le romancier la pratique extensivement dans sa verve écrite, n'est-ce pas parce que le procédé contribue à renforcer la cohésion de son univers fictif ? L'inattendu, voire la difformité du nom, illustre puissamment la singularité du personnage et son parcours. L'explication est pourtant loin d'être suffisante. Elle bute contre la fausse limpidité du texte. D'une très grande lisibilité malgré l'extrême subtilité de sa mécanique, le texte ducharmien risque constamment de perdre en complication ce qu'il gagne en signification. Je rappelle encore une fois les observations pertinentes de Pavlovic au début de l'article que j'ai cité plus haut :

Ces noms mettent au jour les échos nombreux de l'un à l'autre, autant que les rapports de gémellité qui structurent chacun : le double, la répétition, la multiplication, le miroir – identité et différence –, la confusion sexuelle et l'inversion sont ici des figures récurrentes. Autre lieu du reflet, l'eau, avec les images mythiques qu'elle suscite, demeure un repère

privilegié ; sources, îles, villes portuaires, faune, flore et océan se dessinent dans les noms des personnages, marquant leur inlassable quête des origines. [...] Structurant l'ensemble du récit, le nom en commande volontiers le déroulement (Pavlovic, 2006 : 72).

L'écriture de Ducharme avale ses personnages, ses lecteurs et ses leçons. Elle produit aussi un effet plutôt rare : l'impression d'improvisation qui s'attache au texte lu. L'écriture ne cesse de redire quelle infortune c'est que de penser : se retrouver au centre de soi comme si c'était un monde autosuffisant, comme dans le fameux cogito de Descartes, équivaut à une folie qui devrait susciter la pitié. Et on pense beaucoup chez Ducharme, mais c'est à défaut de toute certitude d'exister. Son écriture creuse surtout les mots qu'elle travaille comme un matériau noble qui ne se présenterait toutefois qu'à l'état dégradé, résidu surabondant prélevé en vrac et recollé en morceaux. D'où l'impression d'improvisation qui me frappe : on croirait que les mots ont été jetés pêle-mêle sur la page, mais qu'ils y sont tombés dans un ordre absolument rigoureux, comme par miracle. Même dans leur parfait arrangement, ils continuent encore à se bousculer et à se disputer leur place, comme s'ils étaient toujours en procès d'une genèse inachevée, sans cesser d'être bel et bien ordonnés, parfaitement assumés. Le phénomène est là : Ducharme représente une île dans la marée des langues et des textes.

Dans la proposition cartésienne, c'est la conjonction de conséquence qui détonne à la manière d'un coup de semonce : « Je pense, *donc* je suis. » (Je souligne.) Mais l'injonction de la raison n'entre pas dans le monde ducharmien, monde cousu de paradoxes, dans lequel l'opposition pèse moins lourd que la juxtaposition. Ducharme n'« antagonise » pas, il accueille et recueille tout sans rien écarter, ce qui équivaut à poser le sujet à égalité de la solitude du réel, en face de la donnée inébranlable des objets. Ce qui fonde la subjectivité apparemment aberrante des héros ducharmiens, ce n'est pas l'acte de penser, mais la volonté de ne pas clore en contradiction la confrontation du monde et de la pensée. Il s'agit d'un anti-cogito, car Descartes

expropriait la nature au profit de l'avancée technoscientifique qui allait confirmer de plus en plus le caractère instrumental de tout ce qui se trouve hors du champ de la pensée, refusant par le fait même les attributs de l'être à la nature. N'est-ce pas là précisément le grand combat mené par tous les personnages ducharmiens qui, eux, refusent de penser hors d'un désordre universel qui atteint le moindre recoin de leur quotidien ? Leur pensée n'est pas le privilège inné de l'individu humain, mais le fait exhibé de son inclusion dans l'impensé de sa réalité non subjective, incluant son corps et son nom.

Si le personnage de Ducharme détermine un centre qui tient le coup contre *son* monde entier, s'il se fait le noyau insécable de l'univers fictif qui gravite autour de lui, s'il survit même à la déconfiture racontée de ses mésaventures, c'est parce qu'il revêt d'abord la forme mondialisée d'un discours et qu'il s'y mesure intégralement. Le moi des personnages de Ducharme n'est pas fait d'innéité ni de subjectivité pleine, mais de friction avec la rumeur ambiante d'une société perçue en dehors des liens d'appartenance qui la soudent. Le personnage ducharmien est « un individu privé de groupe », comme le définit Michel Biron dans *L'absence du maître* (Biron, 2000 : 230). Dans la cacophonie des slogans et des lieux communs, le personnage fait écho à l'idéologie dont il reprend les éclats à son compte, mais sans y adhérer et pour en souligner la réversibilité et la vacuité. À travers les mots de la tribu, il ne cherche pas un sens plus pur, comme le voulait Stéphane Mallarmé, mais un plus pur éclatement du sens. Il convient de remarquer enfin que le statut de la réalité chez Ducharme ne jouit d'aucun avantage définitif sur la condition des personnages, car les deux ordres de représentation sont fondés à parts égales sur la pensée des mots, sur le mélange ludique des genres et le pastiche amusé des discours.

L'équivalence du factuel et du sémiotique est érigée en principe, les mots et les choses étant parfaitement synchronisés, déjoués, rendus aptes à toutes les permutations. Il en va de même non seulement du personnage et de la narration, mais de tous les discours parodiés et mis à l'épreuve de la fiction par le roman-

cier. L'univers proposé et mis à mal est littéralement fait du vide exposé des mots détournés du discours social propre à tel contexte historique, lequel évolue et se déplace avec chaque roman. Il n'est pas inconséquent d'affirmer que la réalité chez Ducharme partage le même espace que celui des protagonistes, que le monde objectif et la vision des héros sont taillés dans la même étoffe et que l'une et l'autre baignent dans la pensée des mots. Ici tout n'est que récit. Ici l'île est un mot de trois lettres qui contient tout le reste. N'est-ce pas la littérature elle-même, cryptée dans une figure qui congédie l'art poétique ?

BIBLIOGRAPHIE

- BIRON, Michel (2000), *L'absence du maître*, Montréal, PUM. (Coll. « Socius ».)
- DUCHARME, Réjean (1966), *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard.
- DUCHARME, Réjean (1967), *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard.
- DUCHARME, Réjean ([1968] 1999), *L'océantume*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- DUCHARME, Réjean (1976), *Les enfantômes*, Paris/Montréal, Gallimard/Lacombe.
- PAVLOVIC, Diane (2006), « Le nom blason chez Réjean Ducharme », *Roman 20-50, Revue d'étude du roman du xx^e siècle*, n° 41 (juin), p. 71-82.
- WEIL, Simone (1988), *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon. (Coll. « AGORA ».)

V- SCÈNES

DUCHARME AU THÉÂTRE

TABLE RONDE

ANIMÉE PAR GILBERT DAVID¹

Gilbert DAVID : Je vous présente nos invités. Martin Faucher, metteur en scène ; il a monté plusieurs spectacles marquants, et notamment deux adaptations de divers romans de Réjean Ducharme : en 1988, à l'Espace GO, le collage à partir d'extraits de *L'hiver de force*, de *L'océantume* et de chansons de Ducharme, *À quelle heure on meurt ?* et, au Théâtre d'Aujourd'hui en 1994, *La fille de Christophe Colomb* dans laquelle Markita Boies était éblouissante.

Lorraine Pintal est celle qui a le plus monté Ducharme et cette passion pour Ducharme l'honore ; elle a beaucoup de choses à dire de son contact avec Ducharme, même si elle ne l'a jamais rencontré. La passion n'est donc garante d'aucun privilège... Sa première production d'une pièce de Ducharme remonte à 1990... C'est *HA ha !...*, une des productions exceptionnelles de ma vie de spectateur ! Mais je n'avais pas vu cependant la toute première mise en scène, celle de Jean-Pierre Ronfard en 1978. Lorraine Pintal nous parlera de sa façon d'aborder cette œuvre, l'une des plus difficiles du répertoire québécois. Elle s'est attaquée, en 1991, à *Ines Pérée et Inat Tendu*, toujours au Théâtre du Nouveau Monde (TNM), dont elle

1. Auteur du tableau récapitulatif des productions des pièces de ou d'après Ducharme à voir en annexe.

a assumé peu après la direction artistique et qu'elle continue de diriger depuis. En 2001, elle a mis en scène son adaptation de *L'hiver de force*. Elle a créé cette pièce, d'abord au TNM, puis à Paris au Théâtre de l'Odéon (c'est une des rares productions de Ducharme à avoir été jouée outre-Atlantique). Mais *La fille de Christophe Colomb* n'a-t-elle pas aussi été jouée en France ?

Martin FAUCHER : Oui, au Centre culturel Wallonie-Bruxelles, et il y a eu aussi une petite tournée de *À quelle heure on meurt ?* dans la production de Guy Allouche en France, dans cinq ou six villes.

Gilbert DAVID : Au bout du compte, on ne peut pas dire que Ducharme ait été beaucoup joué sur le territoire français. Comment présenter Robert Lévesque sinon en disant qu'il a suivi le théâtre québécois depuis toujours, avant même qu'il n'existe ? et qu'il a eu une carrière de critique de théâtre qu'il a ensuite mise de côté pour se consacrer surtout à la critique littéraire. On peut dire qu'il a été le plus grand critique que nous ayons eu au Québec. En plus d'être un critique redoutable, Robert Lévesque a publié de nombreux ouvrages qui sont constitués, pour plusieurs, de recueils de ses textes critiques ou d'essais originaux ; dans l'ordre, parus chez Boréal, *La liberté de blâmer*, en 1997, *Un siècle en pièces*, en 2000, *L'allié de personne*, en 2003, tous consacrés au théâtre. Puis un recueil, au titre assez joli de *Récit bariolé*, des chroniques, qui ont d'abord été publiées dans le journal *Ici*, où il a été chroniqueur, ou plutôt « carnettiste », comme il se plaît à se désigner, durant plusieurs années. Un autre carnet relatant cette fois son séjour à Avignon en 1995 a paru sous le titre de *Près du centre, loin du bruit* (sous-titre *Carnet d'errance*). Il a fréquenté toute l'œuvre de Ducharme, et pas seulement le théâtre ; il a côtoyé Ducharme dans sa jeunesse, alors qu'il était journaliste à *Québec Presse*. Comment lancer le débat sur Ducharme au théâtre sinon par le commencement, c'est-à-dire par la toute première pièce, dont le titre était un manifeste à sa façon : *Le Cid maghané*, le mot « maghané » étant, en québécois, un terme tout à fait remarquable. Robert Lévesque l'a vu – il est un des rares à s'être déplacé jusqu'à Sainte-Agathe –,

au moment où, en juin 1968, Yvan Canuel présentait ce texte de Ducharme, alors qu'on commençait à connaître le romancier ; *L'avalée des avalés* avait été publié en 1966. Comment appréhender l'œuvre dans le contexte d'une écriture qui apparaît dans le paysage québécois comme une nouveauté absolue ?

Robert LÉVESQUE : C'était une nouveauté absolue, une surprise, mais en même temps, tout cela participait d'un contexte, d'un ensemble : n'oublions pas que la création du *Cid maghané* en juin 1968, à Sainte-Agathe, a eu lieu dans le cadre d'un festival d'été. La première avait eu lieu trois jours après le fameux défilé de la Saint-Jean-Baptiste où Pierre Elliott Trudeau, pour défier les manifestants, était resté debout devant une foule parmi laquelle plusieurs lançaient des bouteilles vers lui, placé sur une estrade au centre des dignitaires. Et théâtralement parlant, c'était trois mois avant la création historique des *Belles-sœurs* au Rideau vert, et avant *L'ostid'show* au Théâtre de Quat'sous ; ajoutons à cela que le premier ministre Maurice Duplessis n'était mort que depuis neuf ans, la Révolution tranquille était en marche assurée, tout semblait nouveau. L'été précédent, il y avait eu l'Exposition universelle de 1967, l'ouverture au monde : on se sentait en quelque sorte appelés à aller voir une pièce comme celle-là, dont le titre était tout un programme... C'était à la fois secouant, déridant et il y avait là un effet de catharsis absolument incroyable. D'abord, à l'époque, le théâtre d'été n'était pas ce qu'il est devenu dans les années 1970-1980 (un festival de farces et attrapes, dans la plupart des cas). À la fin des années 1960, Paul Hébert, formé à l'Old Vic, jouait Shakespeare dans les théâtres d'été ; il y avait à Percé des créations de textes d'André Laurendeau... C'était ça le théâtre en été ! Voilà pour le contexte politico-culturel. C'était la toute première fois qu'on entendait du jol sur scène (on allait en entendre trois mois plus tard avec *Les belles-sœurs*, mais là, c'était vraiment la première fois) : une espèce de souffle de libération passait avec cette dérision du « grand genre » dans laquelle se lançait Ducharme. Il y avait dans tout cela un pur réflexe de colonisé au fond : enfin on pouvait rire de nous, puis de la « grande culture »... Pour la petite

histoire, j'y étais allé avec le comédien Normand Lévesque – je vois encore le comédien François Tassé, avec son bâton de hockey et ses skis, en Rodrigue... Tout cela est un peu loin (cela fait quarante ans) et bien peu de gens aujourd'hui s'en souviennent. C'était un grand carnaval ; on se moquait sans vergogne de l'œuvre de Corneille, on secouait le colonialisme, le conservatisme culturel.

Gilbert DAVID : Une certaine France aussi, qu'on avait un peu idéalisée d'ailleurs.

Robert LÉVESQUE : Ce sera un peu la « marque de commerce » de Réjean Ducharme au début parce que, plus tard, dans *Le marquis qui perdit*, là, il va se moquer plus encore de la France : il passe le régime colonial français à la moulinette et l'envoie à la trappe. Je ne sais pas comment Yvan Canuel a été mis en contact avec ce manuscrit, c'était vraiment là une date importante. On sentait que les choses allaient changer, y compris sur scène ; évidemment, Michel Tremblay va arriver, avec beaucoup plus d'ampleur et d'envergure pour faire triompher le langage du peuple et de la rue. Ducharme, quant à lui, n'a pas vraiment persisté dans le théâtre. J'ai vu plus tard la mise en scène du *Cid maghané* par Frédéric Dubois. Ma critique s'intitulait « Un coup de vieux » puisque, à ce moment-là, nous étions en 1994. Comme je n'avais pas ri une seule fois en 1994, devant le même texte, joué par de jeunes acteurs quand même assez dynamiques, je me suis questionné. Qui avait pris un coup de vieux ? Moi ou la pièce ?... J'en arrivais à la conclusion que c'était un peu la pièce parce qu'on ne « maghane » pas deux fois le *Cid* de la même façon : en 1968, il y avait une intention politico-sociale très forte dans le contexte de la marche du Québec vers la libération (la même année René Lévesque allait fonder le Parti québécois). Le contexte n'étant plus le même dans les années 1990 – on n'entrera pas dans la chronique politique, mais tout ce qui nous faisait rêver dans les années 1960 était disparu, sans que le Québec ne s'en porte plus mal, d'ailleurs, et cette pièce-là ne me faisait plus rire du tout. J'écrivais alors : « Aujourd'hui, on a dépassé ce stade primaire et pour question-



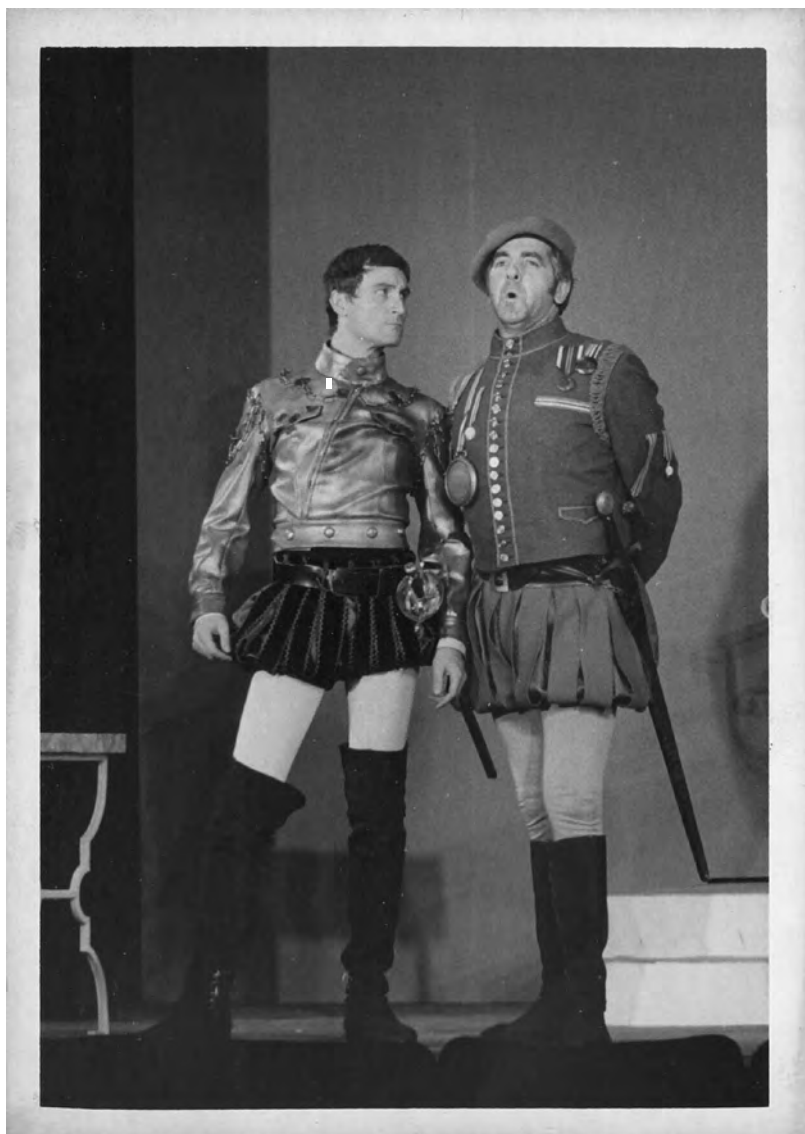
Hélène Loiselle, été 1968, *Le Cid Maghané*

ner ou contester le *Cid*, il faudrait le faire plutôt comme le fit Roger Planchon à Villeurbanne, également à la même époque, en 1968 ou 1969 peut-être, dans sa mise en pièces du *Cid*. Il s'agirait d'une entreprise de démystification historique, politique, autant que théâtrale et non seulement un amusement libérateur sur le plan du langage, du gag, du verbe. » Mais cette pièce a été importante parce qu'elle a fait apparaître la voix théâtrale de Réjean Ducharme. Nous ne connaissions alors que *L'avalée des avalés*. Mais, hélas, contrairement à l'entreprise de Planchon, il n'y avait pas, au-delà de la geste burlesque, un approfondissement politique intégral ; c'était le contraire, un jeu plus qu'une



Luce Guilbault et François Tassé, été 68,
Le Cid Maghané

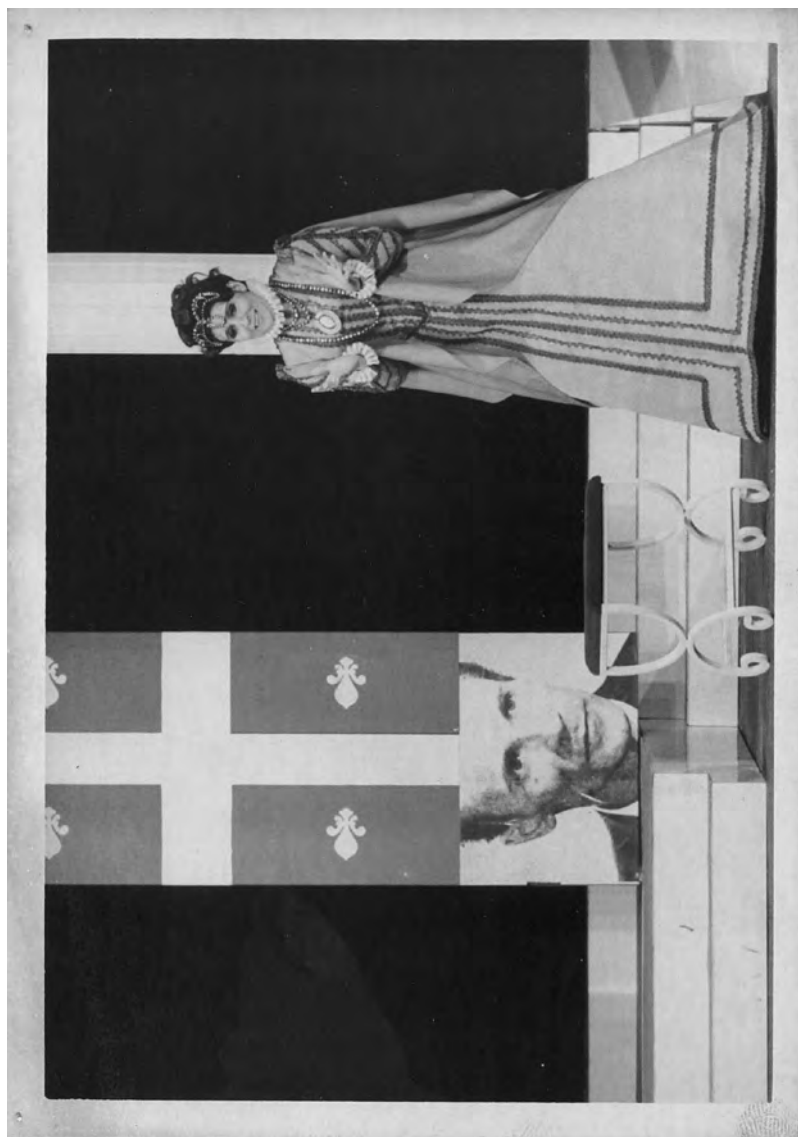
Photo : Reynald Rompré de Photomobile



François Tassé (le Cid), Lionel Villeneuve (don Gomes)

Scène de duel

Photo : Reynald Rompré de Photomobile



Hélène Loiselle, été 1968, *Le Cid* Maghané

attaque, une farce plus qu'une démolition. En France, il y avait eu les événements de mai 68, c'est pour cela que Planchon avait écrit sa fameuse mise en pièces de l'œuvre de Corneille : d'ailleurs le titre entier de Planchon était : *La contestation et la mise en pièces de la plus illustre des tragédies françaises, Le Cid, de Pierre Corneille suivi d'une cruelle mise à mort de l'auteur dramatique et d'une distribution gracieuse de diverses conserves culturelles*. On reconnaît l'esprit caustique de Bertolt Brecht derrière Planchon. Je pourrais personnellement reprocher à Ducharme de ne pas avoir fait une pièce vraiment politique, mais elle l'était d'une certaine façon, à notre manière, celle du « S'cusez-là ». La manière festive, burlesque : on s'en allait gaiement vers le grand soir, on envoyait tout promener, et peu importe Corneille d'ailleurs, on ne questionnait même pas Corneille, dans le fond, on s'amusait. Il y avait des répliques absolument savoureuses. Voilà pour *Le Cid maghané*.

Gilbert DAVID : Ces premiers propos sont très éclairants sur le contexte. Il faut ajouter du même souffle qu'on crée, à un mois d'intervalle, une deuxième pièce qui, elle, se démarque nettement dans l'univers du théâtre et qui est promise à un destin plus marqué sur le plan des mises en scène successives : *Ines Pérée et Inat Tendu*. Première version. Lorraine Pintal a travaillé sur les deux versions.

Lorraine PINTAL : Je n'ai pas vu la mise en scène d'Yvan Canuel.

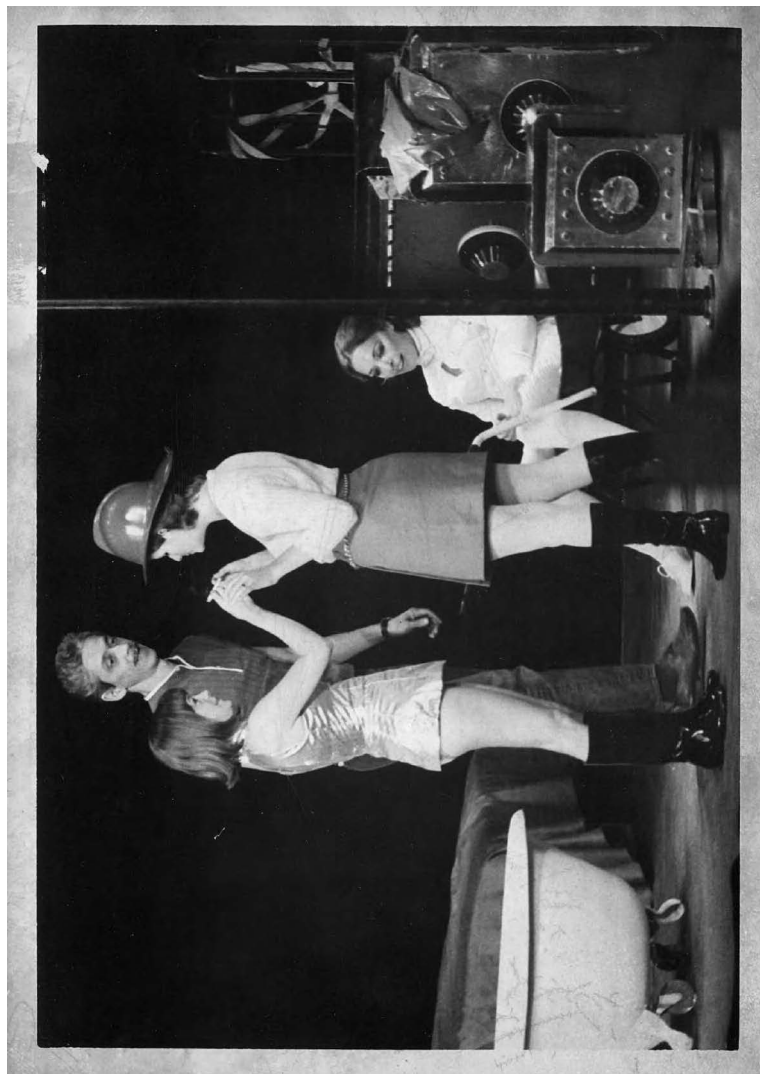
Gilbert DAVID : Peu de gens l'ont vue : c'est presque devenu une production mythique d'autant que nous en gardons peu de traces, faute de moyens tels que ceux dont nous disposons aujourd'hui². Il faut attendre presque dix ans, en 1976, pour avoir deux productions la même année, dont l'une a peut-être été plus marquante puisqu'elle a été créée dans un théâtre établi (on

2. Il existe une vidéo témoin de *HA ha !...* Selon Lorraine Pintal, il existe un enregistrement vidéo de toutes les pièces produites au Théâtre du Nouveau Monde. De plus, on peut voir des extraits d'*Ines Pérée et Inat Tendu* dans le film de Jean-Philippe Duval, *La vie a du charme*.



Lucille Papineau (Ines Pérée), Kim Yaroshevskaya (Sœur St-New-York-de-Russie)

Photo : Reynald Rompré de Photomobile



Ines Pérée et Inat Tendu, 1968

Lucille Papineau, Yvan Canuel, Louise Rémy, Sophie Clément

Photo : Reynald Rompré de Photomobile

l'appelait la Nouvelle Compagnie théâtrale, à l'époque ; aujourd'hui, c'est le Théâtre Denise-Pelletier). C'est Claude Maher qui a monté ce spectacle et on peut comprendre pourquoi : la Nouvelle Compagnie théâtrale destinait ses représentations essentiellement au public étudiant (du secondaire et du collégial) et la pièce met en scène deux adolescents éternels. Ce sera le premier contact de Lorraine Pintal avec cette œuvre. Pourquoi par la suite avoir travaillé sur les deux versions plutôt que d'en choisir une ?

Lorraine PINTAL : Mon premier contact avec l'œuvre de Ducharme, avant la création du *Cid maghané*, a vraiment été *L'avalée des avalés*. J'avais 14 ans quand j'ai découvert l'œuvre de Ducharme ; c'est le roman qui m'a conduit à ses pièces de théâtre. Ensuite, j'ai lu *Le nez qui voque*, qui m'a marquée énormément et, par la suite, les autres romans où on retrouve sensiblement les mêmes héros (*Les enfantômes*, *L'océantume* et, bien plus tard, *L'hiver de force*). Il est difficile de ne pas faire de lien entre *Ines Pérée et Inat Tendu* et, entre autres, André et Nicole Ferron, Chateaugué et Mille Milles. On m'a fait lire la pièce *Ines Pérée et Inat Tendu*, que j'avais vue dans la mise en scène de Claude Maher et qui m'avait beaucoup impressionnée, à cause de la langue, du contexte, du caractère éminemment poétique de l'œuvre. À mon avis, c'est l'œuvre la plus intemporelle, la plus universelle de Réjean Ducharme parce qu'il y a très peu de références au contexte social, politique ou culturel du Québec. Ce sont deux ados, enfants qui ne veulent pas devenir adultes – thème récurrent chez Ducharme, et qui, tout d'un coup, sont projetés du ciel sur une île, en l'occurrence Terre-Neuve. Ces deux adolescents vont entreprendre un voyage presque mythique, initiatique en fait, pour comprendre qui ils sont, qui ils vont aimer, quelle est la nature de l'amour sur la Terre et avec quel bagage ils vont repartir ensuite dans ce monde inventé, métaphorique duquel ils s'étaient échappés. Dans ce parcours, ils rencontreront les grands symboles de la société : un juge, un vétérinaire, une religieuse... Bref, ils vont être en contact avec les grands ancrages identitaires, et leur seul besoin, qui est celui de combler un amour extrême, ce vide-là ne sera évidemment pas

comblé et ils vont devoir s'autosuffire dans leur amour. Lorsque j'ai lu la pièce et ses versions (il en existe plusieurs), mon premier désir a été d'aller plus loin et de faire un montage à partir d'*Ines Pérée et Inat Tendu*, en allant chercher tout ce qui était, pour moi, comparable aux romans de Réjean Ducharme.

Avant d'entreprendre un semblable travail, on s'adresse à l'auteur : c'est la seule fois où j'ai eu une correspondance, courte mais réelle, avec Ducharme. Je me suis permis de lui écrire pour lui demander de quelle manière j'attaquais le « monstre » (c'était mes mots) : je lui ai demandé « Comment faire pour arriver à donner naissance à ce "monstre" dramaturgique, dramatique, à deux têtes que sont les personnages d'*Ines Pérée et Inat Tendu* ? ». Il m'a répondu : « Vous n'avez qu'à le dompter. Pour le dompter, je vous donne un moyen simple : faites-en ce que vous voulez ! » J'avais donc une permission extraordinaire de l'auteur, qui me permettait de couper, monter, démonter, faire à la rigueur des juxtapositions entre les deux versions pour donner, entre autres, un rythme à l'œuvre. En jeune comédienne et metteuse en scène un peu frondeuse, j'avais trouvé que la production de la Nouvelle Compagnie théâtrale tournait au ralenti : pour moi, c'était une production très littéraire, qui mettait en avant-plan le texte. Les acteurs étaient formidables (Paul Savoie reste inoubliable), mais à cause de la primauté du texte, j'avais l'impression que les acteurs déclamaient, que rien n'était incarné et que cette prose fabuleuse de Ducharme avait pris le dessus sur la matière théâtrale. En acceptant l'offre d'Olivier Reichenbach, je voulais à tout prix favoriser le rythme et, bien sûr, mettre en avant la théâtralité de l'œuvre : pour moi, cela passait par des coupures, par un mixage des deux versions, par des choix exercés sur les caractères des personnages. Cela nourrissait le travail de mise en scène que j'ai eu l'occasion de faire par la suite avec les concepteurs et les acteurs. J'ai joué un peu aux cadavres exquis : j'ai pris les deux textes, surtout les scènes très importantes, entre autres la scène avec le vétérinaire qui, dans la production que j'ai mise en scène, était jouée par Sophie Clément. C'était une vétérinaire transsexuelle : j'avais pris une certaine liberté par

rapport à la description originale du personnage. C'est, à mon sens, la scène où Ines et Inat expriment le plus leur besoin d'amour ; c'est une scène où, pendant des pages, Ines demande au vétérinaire « Aime-moi », « Pourquoi tu ne nous aimes pas ? », « Je veux que tu nous aimes », « Viens, Inat, on va s'aimer », « Venez, on s'aime ensemble »... Le mot « amour » est répété comme un leitmotiv, une obsession qui marque le rythme de la scène.

Je m'étais amusée à découper des répliques, à les déposer sur une feuille vierge et à utiliser la méthode automatiste basée sur les associations d'idées et associations d'images : cela avait donné une scène étonnante et détonante. J'avais demandé aux acteurs de la lire et, après la lecture, on s'était rendu compte que, effectivement, elle avait gagné en précision dramatique et qu'elle nous permettait de travailler, de manière beaucoup plus physique, sur le texte, pour l'incarner et en faire une vraie matière théâtrale. J'ai fait un peu ce même travail tout au long des lectures, car j'ai eu la chance d'avoir des lectures préparatoires avant d'aborder le travail de mise en scène. Cela a donné un texte hybride, que nous avons fait parvenir à Ducharme sans recevoir aucune réponse ni acceptation ou approbation de sa part et, avec la bénédiction de Reichenbach, nous nous sommes décidés à faire la création. C'est devenu une vraie création et ce travail dramaturgique a sans doute permis à la mise en scène de décoller d'un réalisme qui, parfois, teinte certaines pièces et, bien sûr, particulièrement *HA ha !...*, sans doute la pièce la plus réaliste de Ducharme, la plus ancrée dans un contexte socio-politique.

Gilbert DAVID : ... Avec bien des réserves.

Lorraine PINTAL : Quand Jean-Pierre Ronfard a créé *HA ha !...* au TNM, une dizaine d'années avant que je ne reprenne la pièce, il est demeuré fidèle aux didascalies de Ducharme. On note l'importance pour l'auteur de placer ses personnages dans un contexte réaliste, voire hyperréaliste. De mon côté, j'ai préféré lire le texte sans les didascalies. C'est une des méthodes que j'utilise, masquer les notes de scènes de l'auteur et commencer le travail de conceptualisation sur une page blanche. Dans *Ines*

Pérée et Inat Tendu, il y a peu de didascalies, sauf dans les descriptions de débuts de scènes, mais à partir d'un certain moment, une liberté est accordée au metteur en scène, ou au créateur et aux interprètes. C'est un territoire de jeu libre, ludique, placé sous le signe de l'interdiction théâtrale : ce qu'on pense qui ne se fait pas au théâtre, il est de mise de le faire dans *Ines Pérée et Inat Tendu*.

Dans cette fameuse scène qui m'apparaissait assez cruciale, entre la vétérinaire, Ines et Inat, et qui a commandé la mise en scène ainsi que la conception scénographique, l'apport de Danièle Lévesque à ce travail a été absolument incroyable. Il est évident que l'univers disjoncté de cette scénographe sert admirablement bien les rythmes et anti-rythmes de l'œuvre. Cela nous a permis de décoller d'un certain réalisme et d'aborder de front la métaphore, l'allégorie ou la fable, parce que *Ines Pérée et Inat Tendu* est une grande fable, un conte pour enfants pervers. Nous avons su bien servir ces métaphores en les déposant sur un plateau de théâtre, car on ne peut nier non plus que la notion de théâtre chez Ducharme est très importante. On sent qu'il éprouvait une réelle admiration pour les comédiens. Il les a mis à rude épreuve en leur proposant de jouer des rôles injouables. L'acteur est placé dans la position où il se trouverait inévitablement mauvais. Le but de la représentation, c'est d'être mauvais, être « dans le fond du trou du phone », c'est ce qu'il dit dans *HA ha !...*, d'aller au fond de la poisse, d'être poisseux, de foirer, d'être le plus grand foireux du monde, et c'est lorsqu'on est le plus grand foireux du monde qu'on est le meilleur. C'est une notion qu'on sent moins dans *Ines Pérée et Inat Tendu*, mais comme j'ai fait la mise en scène de ces deux textes, j'ai vraiment exploré le fond de la poisse avec *HA ha !...* Cette espèce de mise en jeu, de distanciation, de critique permanente que le personnage fait à l'acteur au moment où il se joue lui-même et se déjoue, cette mise en abyme du théâtre, est chez Ducharme un thème assez constant. Passer à côté de cette thématique lorsqu'on aborde une mise en scène, ce serait comme faire d'un texte de Brecht un théâtre non distancié. Par conséquent, le jeu a consisté

à placer un peu la nappe sur une grande scène où les personnages s'entre-dévorent, épicient leurs mets pour s'impressionner et après, font de cette nourriture théâtrale un objet qu'ils vont traiter de manière impitoyable en le « garochant » sur les murs ou en le « pitchant » à la tête des spectateurs complètement déroutés...

Gilbert DAVID : Je prendrai maintenant le chemin de la partition pour acteurs avec Martin Faucher puisque Lorraine Pintal vient d'en parler. La question du jeu des acteurs est cruciale s'agissant des pièces de Ducharme ; plusieurs options s'offrent malgré tout. Lorraine Pintal en a mentionné une : celle du mauvais jeu, du jeu à côté, du jeu raté. Comment joue-t-on les ratages ducharmiens, sachant que l'auteur s'amuse à mettre des obstacles ? Évidemment, dans le cas de l'adaptation, n'a-t-on pas tendance à aller vers une partition plus lisse ? Quels sont les présupposés d'une adaptation comme celle du *Nez qui voque* ? Aviez-vous déjà choisi des interprètes avant de préparer l'adaptation ?... Comment prépare-t-on le jeu ducharmien ?

Martin FAUCHER : À *quelle heure on meurt* ? est une aventure totalement naïve parce que c'était ma première mise en scène, je n'avais pas du tout de postulat de base, de point de vue par rapport à des théories de mise en scène. C'est l'aventure la plus magnifique de ma vie de metteur en scène. J'ai réuni deux comédiens, que je trouvais intuitivement ducharmiens, Suzanne Lemoine, Benoît Vermeulen : ils ne me connaissaient pas du tout, je ne les connaissais pas vraiment, mais j'avais l'intuition qu'ils pouvaient porter l'univers de Réjean Ducharme. J'ai reçu une petite subvention du Conseil des arts et des lettres du Québec pour faire l'adaptation. Une fois par mois, on se réunissait pour parler d'un roman ; la consigne, c'était : « Soulignons tout ce qui nous intéresse et qui a trait aux couples de l'univers de Réjean Ducharme. » J'ai fait des photocopies des extraits retenus, après quoi j'ai fait un montage et j'ai constaté que, à 70 %, le *Nez qui voque* constituait la trame principale du collage sans que ce soit prémédité. Je n'avais pas du tout de théorie par rapport au jeu ; une fois qu'on a collé tout cela, on s'est lancés, on a répété et on a fait des essais. Je n'avais pas d'instinct de metteur en scène, je

n'avais pas encore de montre à l'époque, il n'y avait pas de notion de temps : on répétait et on testait.

Étant donné que c'étaient des romans, ce n'était pas une langue destinée à être jouée, mais on jouait la langue du roman : il y avait quand même une certaine élévation, une certaine distance par rapport à la réalité et, à deux semaines de la première du spectacle, dans la petite salle de l'ancien Espace GO, rue Clark, j'ai dit aux acteurs, intuitivement : « Faisons les négations ; c'est du québécois et en même temps, c'est autre chose. » On jouait, on entraînait dans un certain souffle, sans trop savoir dans quoi on entraînait et, un jour, j'ai pensé qu'il fallait essayer de le faire comme s'il s'agissait d'un téléroman : c'était là un des pires enchaînements que j'aie vu de ma vie. Il n'y avait aucun relief, cela n'approchait pas du tout la dimension ducharmienne et on savait ainsi exactement ce qu'il ne fallait pas faire. C'est comme cela qu'on a vu où était le souffle et l'esprit de Ducharme. L'une des raisons pour lesquelles j'ai choisi comme première matière l'univers ducharmien c'est que, quand j'étais jeune, j'habitais Granby et je ne venais presque jamais à Montréal pour voir du théâtre, mais en revanche je lisais toutes les critiques de spectacles. J'avais donc lu des critiques de *Ines Pérée* de la Nouvelle Compagnie théâtrale au Gesù, et aussi de *HA ha !...* Cela me faisait rêver ! Je m'identifiais beaucoup plus, dans ma culture québécoise, à l'univers de Ducharme qu'à l'univers de Tremblay qui représentait un Montréal que je ne connaissais pas, tandis que je me reconnaissais dans le Ducharme « Canal 10 ». Intuitivement, je pense que le « Canal 10 » me correspondait.

Gilbert DAVID : C'était en effet un référent fort.

Martin FAUCHER : C'était aussi tout un aspect contre-culturel dans lequel je baignais. J'ai partagé avec les acteurs le désir d'élévation, le désir de pureté, le désir de blancheur, et le désir de littérature. Je n'avais pas de référence, car en réalité, depuis *HA ha !...*, Ducharme n'avait pas été monté sur les scènes montréalaises. Le spectacle qu'on a créé a été répété entre 1986 et 1988 ; je n'avais aucune référence visuelle puisque je n'avais vu aucune production. Nous avons aussi travaillé avec Danièle

Lévesque à la scénographie (elle a également fait les costumes), et avec les acteurs, on partait presque à l'aventure puisqu'on n'avait pratiquement pas de documents visuels : il y avait là une immense liberté, une immense insouciance.

Gilbert DAVID : Précisons davantage : quand on lit Ducharme, on est d'abord frappés par la langue. Le verbal prend une grande importance, y compris dans les œuvres qui paraissent un peu plus légères. Mais, n'y a-t-il pas, aussi, un corps qui est présent et qu'il faut trouver du côté d'un théâtre de la performance ? Il faut être un sacré athlète pour jouer Ducharme.

Martin FAUCHER : Un peu comme Lorraine Pintal, à l'adolescence, j'ai commencé à lire des romans de Ducharme (le premier, c'était *L'avalée des avalés*). J'ai une sœur jumelle ; quelque chose m'identifiait ainsi aux personnages ducharmiens et effectivement, ce sont vraiment les corps de Ducharme qui m'ont parlé, plus que la langue. D'abord c'est Mille Milles et Chateaugué dans leur chambre du Vieux-Montréal qui m'ont attiré. Cette présence-là, ce désir de pureté, ce sentiment de souillure se manifestent par la perception, le sensoriel. En effet, dans *À quelle heure on meurt ?*, on danse sur du Boris Vian, sur du Ludwig van Beethoven, sur du Robert Charlebois et c'est très performatif dans le sens où c'est très erratique, quantique. On fait aussi du Émile Nelligan. Ce sont vraiment les corps qui se saoulent, qui veulent s'élever. Après cela, la langue est arrivée. Mais d'abord ce sont les corps qui nous importaient ; avec Danièle Lévesque, la question était vraiment de savoir où se trouvaient les personnages ; il s'agissait d'un petit radeau, avec uniquement des livres en dessous. Ce n'est qu'après que la littérature, la poésie ont pu prendre place ; il fallait ancrer ces corps dans un espace. Je me rappelle les longues répétitions où l'on se demandait où situer le corps de Mille Milles par rapport à celui de Chateaugué : c'était vraiment un rapport physique. Après cela, le verbe pouvait s'exprimer.

Gilbert DAVID : Robert Lévesque a relu *Le marquis qui perdit* récemment, peut-être la pièce mal-aimée du répertoire ducharmien, cela mérite quelques commentaires.

Robert LÉVESQUE : Je l'avais lue une ou deux fois. C'est une pièce inédite, elle n'a été jouée qu'en janvier 1970 au TNM, à la salle Port-Royal de la Place des arts où logeait alors le TNM, dans une mise en scène d'André Brassard ; on peut trouver un manuscrit, non pas le manuscrit original de Ducharme, mais ce que les comédiens devaient avoir comme exemplaires, j'imagine, au Centre des auteurs dramatiques, mais il y manque cinq pages consécutives. De 75 à 79, je crois. Je n'ai pas vu la mise en scène de Brassard ; on dit que ce fut un échec. André Brassard affirme que c'était son échec à lui. Il a tout pris sur lui. Mais, dans les archives du TNM, on apprend qu'il y a eu 31 représentations du *Marquis qui perdit* à la salle Port-Royal, pour 15 720 spectateurs. Mais, dans la même année, il y avait eu la création de la *Lysistrata* de Tremblay et Brassard d'après Aristophane où, en 27 représentations (quatre de moins), il y avait eu 25 715 spectateurs. La représentation du *Marquis qui perdit* connaît donc un échec relatif, reste l'échec de la pièce. À la lecture du texte, on risque une indigestion de jeux de mots, de calembours, c'est sûr, il y en a beaucoup. Mais, par ailleurs, ce qui est formidable, c'est une espèce de carnaval où l'on met en scène (d'ailleurs, le sous-titre de la pièce est « Tableaux de la fin de la domination française ») des figures caricaturées de la colonie française, le Marquis de Montcalm, le marquis qui perdit, Vaudreuil, le gouverneur général, Bigot, l'intendant, joué par Henri Norbert : tout un programme.

Lorraine PINTAL : La production mise en scène par André Brassard, de même que celle dirigée par Gaétan Labrèche au Conservatoire d'art dramatique de Montréal, avec entre autres Gaston Lepage, fut un beau succès.

Robert LÉVESQUE : Ce qui est tout de même formidable dans cette pièce, qui n'est pas vraiment réussie, c'est une matière dont un metteur en scène, aujourd'hui, s'il se décidait à foncer, pourrait faire quelque chose ; on y trouve une démystification totale du concept de héros ; ce sont les Français de la Nouvelle-France roulés dans la farine. *Le marquis qui perdit* et *Le Cid maghané* sont les deux pièces que l'on pourrait réunir avec en

sous-titre générique cette expression un peu tombée en désuétude aujourd'hui, mais dont tout le monde se souvient, « les maudits Français ». Après avoir ridiculisé *Le Cid* de Corneille, Ducharme s'amuse à régler enfin leur compte aux colonisateurs, aux « maudits Français ». Il les traque en scène ; ce sont tous à peu près des septuagénaires, alors que Montcalm n'avait quand même que 47 ans lorsqu'il est mort. Là, ils sont vieux, ils sont gros, ils sont épais. Il y a cinq hommes et cinq femmes et sans doute un brin de misogynie parce que c'est toujours « la maîtresse de... », « la femme de... » (etc.), mais ces femmes-là sont toutes jeunes, belles, elles sont toutes « pouliches » et « putains », et elles s'activent auprès de ces personnalités masculines, leurs hommes, dans le déclin de la colonie. Elles ne veulent plus de ce trou de province ; on peut penser aux « quelques arpents de neige » de Voltaire : on est là-dedans. On est dans cette mécanique où les femmes disent aux hommes qui se croient de grandes figures « on s'en va ! »...

Gilbert DAVID : ... « Liquidons »...

Robert LÉVESQUE : ... Oui, « liquidons ». Il y a des phrases assez formidables : je relève celle-ci : « Ce que fait la France ici, c'est empirer et non construire un empire. » Il y a aussi le calembour facile et lassant où, devant le marquis de Montcalm, cela fait trois fois qu'on répète l'expression « Je vais perdre mon calme ».

Gilbert DAVID : Le père Ubu disait aussi des âneries.

Robert LÉVESQUE : Il y a certes un côté Ubu. D'ailleurs, quand Montcalm arrive, Vaudreuil lui dit « Votre nom ? », et il ajoute « Du calme, voyons, du calme » ; Montcalm lui répond « Vous brûlez ». C'est un peu l'Histoire à son tour maghanée, évidemment, par le vaudeville. Mais cela reste une écriture un peu brouillonne, c'est-à-dire que, pour décrire un monde sans envergure, la pièce en manque un peu elle-même. Je crois néanmoins qu'il est malheureux de réduire cette œuvre à un échec : on aurait intérêt à revoir cette pièce. C'est quand même le portrait de la colonie française fait par Réjean Ducharme en 1970. On devine qu'il a lu les lettres d'Élisabeth Bégon, l'épouse

de l'intendant de la Nouvelle-France. L'éventuel metteur en scène devrait d'ailleurs probablement saccager le manuscrit, élaguer, qu'on n'entende pas quatre fois « J'ai perdu mon calme ». Il y aurait certainement quelque chose à faire avec le jeu de répliques à la Réjean Ducharme, toujours pétaradantes, ridiculisantes. C'est malheureusement un texte abandonné : dommage qu'il n'ait pas été édité parce que le public lecteur pourrait en avoir une idée plus précise. Quelqu'un devrait avoir l'audace de recréer *Le marquis qui perdit*.

Lorraine PINTAL : Je l'ai relue il y a quatre ans, mais je n'ai pas été convaincue de son efficacité dramatique.

Robert LÉVESQUE : Je ne dis pas que c'est une bonne pièce, mais seulement qu'il y a quelque chose à remuer là qu'un metteur en scène inspiré, en y mettant évidemment du sien, pourrait reprendre et venger.

Gilbert DAVID : Peut-être un lever de rideau avant *HA ha !... ?*

Lorraine PINTAL : C'est que *HA ha !...* et *Ines Pérée et Inat Tendu* sont de purs chefs-d'œuvre.

Robert LÉVESQUE : C'est évident que face à *HA ha !...*, on est là dans un autre monde, avec *Le marquis qui perdit*, Ducharme faisait ses gammes.

Gilbert DAVID : Lors de la recréation d'*Ines Pérée et Inat Tendu* à la Nouvelle Compagnie théâtrale, on a demandé à Ducharme « Votre œuvre théâtrale est encore inédite : est-ce là un choix de votre part ? » et l'auteur a répondu : « Oui. Elle est inédite comme elle mérite. Elle est inécoutable. Mais vous n'avez encore rien vu. Attendez les pièces invisibles. » En effet, il va se faire invisible mais, avant de le devenir totalement du côté du théâtre, et que l'on doive se rabattre sur les romans pour en tirer une matière dramatique, il y a eu quand même le chef-d'œuvre qu'est, à mon sens, *HA ha !...* Jean-Pierre Ronfard a eu cette intuition géniale, a découvert (ce n'est pas la seule pièce québécoise qu'il ait mise en scène) cette pièce de Ducharme une fois de plus, avec son complice favori, Robert Gravel. Les deux sont aujourd'hui disparus et regrettés. Je n'ai malheureusement

pas vu cette création, mais le choc que j'avais eu à la lecture, je l'ai vécu théâtralement parlant en allant voir le spectacle de Lorraine Pintal. Je ne ferai pas de comparaison.

Lorraine PINTAL : *HA ha !...*, c'est un huis clos qui met en scène quatre personnages. La pièce a été écrite peu après l'arrivée du Parti québécois au pouvoir... D'ailleurs, je trouve que c'est important de parler de la langue, parce qu'elle est, dans *HA ha !...*, un défi pour les acteurs et pour le metteur en scène. Dans *L'hiver de force*, André et Nicole Ferron font de la correction d'épreuves ; je ne crois pas me tromper en disant que Ducharme avait été engagé par Gérald Godin, au moment de l'édition de l'œuvre complète de Claude Gauvreau, pour corriger les épreuves. On peut croire que Ducharme a été fortement influencé par l'écriture de Gauvreau, qui a été plus loin en inventant sa propre langue, la langue exploréenne. J'imagine Ducharme corrigeant les épreuves de manière méticuleuse et presque maniaque et ensuite s'approprier ce québécois pour en faire une langue qui lui est personnelle. *HA ha !...* est probablement la pièce où un auteur québécois a le mieux réussi à traduire l'écartèlement de l'identité québécoise entre les influences extérieures qu'ont été l'influence européenne et l'influence nord-américaine anglo-saxonne. On comprend pourquoi Ducharme a arrêté d'écrire en joual parce qu'il ne comprenait pas cette langue ; s'il le fait dans *Le Cid maghané*, c'est par pur souci de parodie.

Robert LÉVESQUE : Il y avait aussi *Parti pris*, où les poètes avaient depuis quelques années commencé à écrire en joual.

Lorraine PINTAL : Effectivement, ce n'était pas nouveau que la littérature s'empare de cette forme de langage. *Le Cid maghané* critiquait ce langage. *HA ha !...* est probablement la pièce où l'on trouve le plus cette critique de gens qui parlent à la fois français, franglais, joual, français de France, avec des accents : il n'y a pas une ligne qui ne soit dite avec un accent différent, soit parigot, soit franchouillard, soit québécois de fond de ruelle, en roulant les *r*, en ne les roulant pas... Le

« guitryloquant », la fameuse indication concernant Roger, le « faux poète ». Il y a aussi une mise en scène, cette fois évidente, de Gérald Godin, incarné par ledit poète Roger, qui dit qu'il écrit ses « Bedits discours du drône » à ses deux filles qui n'existent pas, pour qu'elles deviennent premières « minisses »...

Le défi est de comprendre comment rendre cette langue imagée pour que le spectateur puisse la visualiser. Il fallait donc vraiment trouver une manière d'articuler pour faire en sorte que chaque élision, chaque déformation, ou chaque accent suggéré par Ducharme soient rendus : je dois dire qu'on s'est beaucoup amusés à en ajouter. Il n'y avait jamais une ligne en français qui ne soit dite en référence à d'autres cultures et, à mon avis, c'est justement cette pièce qui est la plus critique par rapport à la non-identité du Québécois, du moins dans les années 1975, qui se cherchait une place, une mère-patrie, un territoire à imposer au monde entier, par le biais de ce Roger, faux poète et maître de la foire et qui fait jouer à tout le monde autour de lui un jeu cruel et dangereux ; celui, entre autres, d'enlever la pureté à Mimi, qu'on soupçonne être une représentation de Ducharme lui-même. Beaucoup de gens se demandaient si c'était Roger le représentant de Ducharme dans la pièce ou si c'était Mimi. À mon avis, c'est Mimi, atteinte d'une maladie de peau, qui a peur qu'on la touche, qu'on la coiffe, parce qu'elle a peur d'avoir mal aux cheveux, et qu'on va traiter de manière extrêmement cruelle jusqu'à la fin, dans un rituel de mort engagé dès la deuxième partie et qui amène justement Mimi à vouloir sortir du jeu (parce qu'elle est vraie, juste). C'est une *tag* cruelle d'enfants maudits qui vont l'obliger à sortir du plateau de théâtre et à aller trouver son identité ailleurs, en dehors du jeu théâtral.

En plus, la pièce dénonce la société de consommation dans laquelle on vivait à l'époque, qui traite tous les mouvements politiques, que ce soit le RIN, le FLQ, le PQ, de machines à illusions dans lesquelles il faut surtout ne pas s'embarquer, qu'il ne faut pas croire. C'est en plus une pièce apolitique. C'est aussi antireligieux, alors que le catholicisme était assez présent dans une certaine forme de littérature et de théâtre. Roger va

allègrement pisser sur les chandelles et va même blasphémer à tour de bras dans tous ses discours pour faire frémir de peur la Mimi fragile et complètement en dehors de ce monde de dérision. Il y a aussi Bernie, alcoolique, qui représente ainsi ce Québécois qui veut changer le monde mais qui, somme toute, passe ses journées à boire ; il brûle vraiment la chandelle par les deux bouts, ce qui lui fait dire cette réplique, fameuse : « quand un gros char te passe dessus, t'es pas juste pas fort, t'es rien que mort pis ça te fait pu rien. » Le gros char, c'était Sophie, en l'occurrence, l'autre personnage féminin de la pièce écrit pour Sophie Clément, d'où le prénom.

C'était, je pense, une des premières fois où l'on voyait le jeu théâtral démonté d'une manière aussi intelligente, virulente, décapante. C'est presque du Luigi Pirandello parce que, à un moment donné, les personnages se disent eux-mêmes les créateurs de Roger. Pour conclure, ce qui a été un déclencheur pour moi, dans la mise en scène – et c'est peut-être à tort –, c'est d'imaginer que la pièce *HA ha !...* était écrite par Roger, qu'il la dactylographiait continuellement, de manière obsessionnelle, sur sa machine à écrire ; il l'enregistrait avec ses petits discours du trône à ses filles invisibles ; qu'il donnait les textes aux personnages, Sophie, Mimi et Bernie, obligés d'apprendre la pièce, de la mal jouer (le but était d'être un très mauvais acteur) pour qu'enfin on puisse expulser quelqu'un du jeu et prouver que la pièce n'était pas bonne. Roger est devenu, en la personne de Robert Lalonde, le vrai maître de la foire, un maître de cirque, un maître de burlesque, de grotesque. Même Sophie, qui a bon caractère, est obligée de dire à Roger : « Arrête. J'ai peur de craquer, j'ai peur d'avoir mal au cœur. Laisse-moi sortir de ton jeu, tu me fais peur. » Roger est un vrai dictateur : il est présenté de cette manière par Bernie, qui le traite de faux prince de pacotille et même d'Hitler, à un moment. C'est une dénonciation de tous les systèmes politiques totalitaires. La pièce est certes complexe et je me suis rendu compte que pour la découvrir scène par scène et l'incarner rapidement, il y a des défis d'acteurs. Quand Sophie est obligée d'imiter le bacon qui tombe dans la

poêle sur le plancher pour montrer son désir sexuel à Roger, c'est un numéro d'actrice en soi. Ce sont des obligations physiques pour un acteur et c'est vraiment quand on s'est mis à bouger la pièce, à la dialoguer et à la parler, qu'on a trouvé son sens premier.

Gilbert DAVID : Deux idées géniales dans la scénographie venaient tout de suite imposer une forte image.

Lorraine PINTAL : Le char de Mimi.

Gilbert DAVID : Oui, mais surtout les poissons exotiques, au-dessus : cette image d'un monde suspendu, dans le vide.

Lorraine PINTAL : En fait, ils vivent au sommet d'un immeuble qui s'appelle le *Clearview*, construit dans les années 1960 dans l'avenue des Pins.

Gilbert DAVID : Oui, mais l'image qu'on en avait de la salle, c'est qu'ils étaient suspendus dans le vide, d'une certaine façon ; impression redoublée par ces fameux aquariums de poissons exotiques, la mise en abyme de la situation des personnages eux-mêmes qui tournent en rond comme des poissons dans leur univers clos. À la création par Ronfard, il semble que le public ait réagi très mal parce qu'il trouvait que c'était une pièce vulgaire. Presque quinze ans plus tard, on peut se dire : de deux choses l'une, ou Ronfard avait décidé d'aller justement vers la *foirade*, ou Lorraine Pintal avait pris une option que d'aucuns diraient esthétisante ; mais l'essentiel y était, c'est-à-dire la violence. Malgré cette image léchée, malgré la beauté même des lieux, il y avait dans la mise en scène de Pintal une charge de violence libératrice (il doit y avoir un effet cathartique à la violence, sinon elle est gratuite). Quelque chose s'est passé, avec cette reprise, qui ne semble pas avoir eu lieu lors de la création de la pièce. Il faut revenir au contexte de la création, puisque Ronfard a laissé des témoignages, et il a été le premier à mettre en scène *HA ha !...*

Robert LÉVESQUE : Pour moi, *HA ha !...* est le chef-d'œuvre de Réjean Ducharme au théâtre et la pièce la plus forte du théâtre québécois. Je la situe au-dessus de l'œuvre de Tremblay. Ronfard, le cher et très regretté homme de théâtre, je

veux le faire entendre ici : j'ai publié en 1993 des entretiens avec lui aux éditions Liber et je voudrais juste vous en lire un extrait au sujet de *HA ha !...* On va comprendre à la fois comment il a perçu la pièce et comment fonctionne Ducharme, parce que Ronfard, lui, il a vu le phénomène, il est allé chez lui. Ronfard dit d'abord :

Quand j'ai lu le manuscrit, j'ai été frappé au ventre. Mais alors là, beaucoup plus que pour *Les oranges sont vertes*, ça m'a fait peur. Je me disais : qu'est-ce que j'ai à passer des mois dans une atmosphère comme celle-là, dans ce tragique de la méchanceté, de l'écrasement quotidien ? Je trouvais ça sinistre, tellement triste. J'ai hésité. Puis, en relisant, je me suis rendu compte que c'était une pièce à faire, une bonne pièce et puis c'est tout. Ce n'est pas parce qu'on monte *La dame aux camélias* qu'on attrape la tuberculose... Et alors au fur et à mesure que le jeu de théâtre apparaissait, ça devenait une expérience merveilleuse (Lévesque, 1993 : 88-89).

Voici un autre extrait, sur l'écriture de Ducharme que Ronfard disait aimer grandement :

Oui, je l'aime beaucoup, et je ne parle pas seulement de la langue. Ducharme fait des choses qui normalement ne se font pas au théâtre : par exemple, il y a du dialogue pour des scènes entières qui se passent en coulisses et dont on ne voit rien ! Dans la mise en scène de Lorraine Pintal ces scènes sont relayées par des moniteurs. Nous, on en avait fait quelques-unes. Mais je me reproche d'avoir manqué d'audace et de ne pas être allé au bout des notations de Ducharme, par exemple de celle qui dit que telle scène de cinq minutes se passe dans le noir. Au théâtre expérimental je l'aurais fait, mais au TNM, je n'en ai pas eu le courage. Avec *Ha ! Ha !*, on a peur de jouer la pièce comme elle est écrite... (Lévesque, 1993 : 90)

L'extrait suivant est extrêmement important pour la connaissance de ce dramaturge : « Cela dit, il y a eu entre Ducharme et moi un après-midi douloureux qui éclaire assez bien l'état d'inquiétude, de doute, de passion dans lequel se trouvent, à deux

semaines de la première, tous ceux qui participent à une création théâtrale » (Lévesque, 1993 : 90). Ronfard avait senti le besoin d'aller le voir, et il y a réussi, deux semaines avant la générale.

Une quinzaine de jours avant le spectacle, j'avais dit à Réjean Ducharme que nous avions travaillé sur le texte et qu'il y avait certains mots que je voulais absolument vérifier avec lui parce que, quelquefois, on pouvait se demander si on avait affaire à des fautes de typographie ou si l'orthographe était volontairement déformée. Il y avait une trentaine de mots sur lesquels je butais. Je dois dire que le travail sur le texte a été d'une rigueur à toute épreuve. C'était Kiki Nesbitt qui faisait la régie et elle suivait le texte à la voyelle près. Dans cet esprit de rigueur et de fidélité absolue, j'ai donc pris rendez-vous avec Ducharme pour qu'on puisse être sûr de respecter son texte (Lévesque, 1993 : 90-91).

La suite est très intéressante :

Nous avons donc commencé à travailler et alors j'ai réalisé que j'étais tombé sur quelqu'un qui détruisait sa pièce au fur et à mesure : cette scène n'est pas bonne, disait-il, on l'enlève ; on peut, suggérait-il, changer tel nom, on coupe, on change la place, on supprime... et ainsi de suite. Un vrai saccage. Je pense qu'il a paniqué, et peut-être avait-il peur. Je me suis battu cinq heures de temps avec lui pour qu'il ne change rien. Et les comédiens m'attendaient. On devait faire un enchaînement des scènes le soir même. Quand je suis allé leur expliquer ma rencontre avec Ducharme, ils étaient catastrophés. Finalement, le lendemain matin, je l'ai rappelé pour lui dire que, quoi qu'il en pense, nous, on allait jouer la version originale de *Ha ! Ha !*, ce pour quoi nous avions été engagés. Il m'a dit que j'avais raison et il m'a laissé faire (Lévesque, 1993 : 91).

J'ai vu les deux spectacles : il ne s'agit pas tellement de comparer, mais de parler des deux, la mise en scène de Ronfard et celle de Pintal. La pièce est forte parce qu'elle peut résister à différentes approches : celle de Ronfard, qui était plus *foirade*...

et dont il était un peu déçu, et celle de Pintal, qui s'en allait plus franchement vers l'esthétisme. L'important, c'est que Lorraine Pintal a pu proposer une interprétation nouvelle de cette pièce. À la création signée Ronfard, le personnage de Mimi, créé par Jocelyne Goyette, est carrément tuée par le « show », pour reprendre les mots de Ducharme lui-même. C'est que Mimi est expulsée du huis clos par les trois autres. À la fin, et c'est indiqué par une didascalie, au moment où on joue à la *tag*, elle doit sortir par la salle : c'est un huis clos expulsif, si je puis dire. La société ne l'accepte pas, car elle ne veut pas vraiment continuer de jouer le jeu avec eux : il faut qu'elle s'en aille, par la salle. Chez Pintal, je ne crois pas que Mimi sortait par la salle.

Lorraine PINTAL : Elle sautait en bas du plateau, dans la salle. Et on simulait un accident d'auto au moment où les portes se fermaient. On donnait l'impression qu'elle se faisait écraser par son *char*.

Robert LÉVESQUE : Quoi qu'il en soit, l'apport de cette mise en scène, c'est de faire comprendre que c'est peut-être Mimi qui a raison. Peut-être est-elle la seule à penser que les mots veulent dire quelque chose, et que les autres (je ne crois pas que ce soit passé par la tête de Ducharme) ne sont que des comiques professionnels, des « juste pour rire »... Aujourd'hui, disons que ce serait Lise Dion et Patrick Huard, si vous voulez. La pièce soutient donc bien deux approches différentes. Il est vrai que Lorraine Pintal a situé la pièce dans un esthétisme *high tech*, qui va à l'encontre de l'esthétique de la poisse de Ducharme, ce que Ronfard avait tenté de jouer mais sans y aller à fond. Le spectacle de Pintal était réussi : cet esthétisme poussé à bout, avec le magnifique travail scénographique de Danièle Lévesque fonctionnait à merveille. Mais on peut se demander pourquoi esthétiser l'univers de celui qui combattait les esthétismes.

Lorraine PINTAL : On était partis de la prémisse que Roger n'est pas pauvre parce qu'il vole l'argent de l'immeuble et le cache dans ses coussins.

Gilbert DAVID : Le danger inverse n'est-il pas de tomber dans une sorte de misérabilisme ?

Lorraine PINTAL : L'idée n'était pas non plus d'être propre et esthétisant. C'était plutôt l'idée de cette espèce de cage évoquant l'hôpital psychiatrique plutôt qu'autre chose.

Gilbert DAVID : L'automobile qu'on voyait sous l'appartement était une vraie automobile. Mais elle était devenue une fausse automobile en même temps. Finalement, c'est ce qui m'intéressait.

Lorraine PINTAL : Le *char* est tellement important chez Réjean Ducharme ; c'est tellement un symbole, notamment de violence. C'est un ancrage identitaire. Ce que dit Mimi par rapport à l'auto est très beau : c'est le seul endroit où elle se sent libre parce qu'elle peut s'évader, à son rythme. Pour elle, perdre son *char*, c'est comme perdre sa personnalité.

Martin FAUCHER : La pièce de Ducharme est vraiment géniale. En 1975, j'ai vu des photos de production et j'ai beaucoup parlé avec Gilles Renaud, l'acteur qui a créé Roger. J'avais lu que, dans les scènes de salle de bain, Robert Gravel vomissait au micro pendant peut-être cinq minutes... C'étaient là des choses typiquement gravéliennes, des choses fortes. Je pense que la mise en scène de Ronfard témoignait vraiment du *préfini* québécois et du « Boiteau Luminaire » propres aux années 1975-1976. La mise en scène de Lorraine Pintal puis le décor de Danièle Lévesque représentent pour moi le désespoir québécois du *mélamine power*, de l'argent des petits parvenus... C'est-à-dire que le décor, en 1990, amenait tout le Las Vegas de maintenant : Ducharme a été visionnaire en montrant que l'argent nous perd. Et Roger s'est acheté un appartement en mélamine blanche, *cheap* mais chère. Toutes les grandes maisons de banlieue pourraient entrer dans cette caricature.

Lorraine PINTAL : L'immeuble appartient à Bernie ; Roger est concierge mais il ne fait rien, Bernie est obligé d'engager un autre concierge parce qu'il a peur de demander à Roger de faire le ménage de l'appartement. C'est une relation complexe.

Gilbert DAVID : Avant d'évoquer la production de *La fille de Christophe Colomb*, roman où se retrouve la cruauté de l'univers ducharmien, sa violence, puisque les animaux vont être détruits, il me semble qu'il y a aussi une lumière chez Ducharme et qu'il ne faudrait pas l'ignorer. Mimi est la fragilité de la vie elle-même, mais il me semble que les quatre personnages de Ducharme se battent en lui. Il n'aurait pas l'indécence de penser que lui, c'est Mimi et que les autres sont des idiots.

Martin FAUCHER : *La fille de Christophe Colomb* est une drôle d'aventure dans ma vie parce que c'est un roman que je n'avais pas du tout retenu pour le collage de *À quelle heure on meurt ?* Je trouvais que c'était trop atypique. En le relisant avec attention, il m'a semblé que le texte était dans la lignée du *Cid maghané*, c'est-à-dire une sorte de parodie ou de pastiche de chanson de geste ; on y trouve un foisonnement de citations littéraires, ce qui permet la traversée de différentes cultures. En fait, c'est la comédienne Luce Guilbeault qui voulait faire une adaptation de ce roman. Elle m'a demandé de travailler avec elle. Il faut savoir que Luce Guilbeault était dans la création du *Cid maghané* : elle était proche de cet univers-là. Elle était de toutes les grandes productions québécoises, avec Ducharme, avec Tremblay, avec Gauvreau. À la fin d'un hommage qu'on lui avait rendu à la Cinémathèque québécoise, elle avait lu un passage de *La fille de Christophe Colomb* où Jean-Sébastien Chien ressuscite et elle a eu envie de faire un spectacle. Elle avait loué un petit chalet, on a travaillé pendant une semaine à l'adaptation. Elle est malheureusement décédée. Mais, pour lui rendre hommage, Markita Boies (son amie) et moi avons décidé de terminer le travail de collage et d'en faire une lecture pour le Centre des auteurs dramatiques et, par la suite, on en a fait un spectacle.

C'est un roman essentiel, selon moi, parce que c'est très annonciateur de l'apocalypse qu'on est en train de vivre actuellement. La fin d'un monde... C'est ma conviction. Je pense que ce roman, qui annonce l'opposition des hommes et de la nature, s'applique plus que jamais maintenant. Je pense que Luce Guilbeault, qui voyait dans ce roman une immense lumière, un

DUCHARME AU THÉÂTRE

lien avec quelque chose de supérieur, a guidé notre travail ; à travers ce grand désespoir et ce grand gâchis que l'homme a fait (et fait toujours) autour de lui, il y a quand même une beauté. C'est cette lumière qu'on a voulu transmettre au spectateur. Le décor était constitué d'un îlot entouré d'une centaine d'oranges, qui étaient comme des satellites gravitant autour de Colombe Colomb. Cette grande épopée, québécoise, fantaisiste mais désespérée, ce grand souffle a été vraiment très stimulant à mettre en scène et très bien reçu par les spectateurs.

PRÉSENCES DE DUCHARME

BIBLIOGRAPHIE

Lévesque, Robert (1993), *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard*, suivis de *La leçon de musique 1644*, Montréal, Liber.

ANNEXE : TABLEAU RÉCAPITULATIF DES PRODUCTIONS
DES PIÈCES DE RÉJEAN DUCHARME OU D'APRÈS RÉJEAN DUCHARME
par Gilbert David, CRILCQ – site Université de Montréal¹

1. TEXTES DE THÉÂTRE

	<i>Le Cid maghané</i>	<i>Ines Pérée et Inat Tendu</i>	<i>Le marquis qui perdit</i>	<i>HA ha !...</i>
	(1966-1967, inédit)	[1966] (Leméac-Parti Pris, 1976)	(1969, inédit)	([1977] Lacombe/Gallimard, 1982)
1968	Yvan CANUEL Théâtre de la Sablière Festival de Sainte-Agathe 27 juin-6 août	Yvan CANUEL Théâtre de la Sablière Festival de Sainte-Agathe 31 juillet-1 ^{er} septembre		
1970			André BRASSARD Théâtre du Nouveau Monde (Montréal) Théâtre du Nouveau Monde 16 janvier-15 février	

1. Je remercie André Gervais pour ses précisions sur les dates de plusieurs productions.

	<i>Le Cid maghané</i>	<i>Ines Pérée et Inat Tendu</i>	<i>Le marquis qui perdit</i>	<i>HA ha l...</i>
1976		<i>Prenez-nous et aimez-nous</i> Germain-Guy BEAUCHAMP Organisation Ô (Montréal) Théâtre de la Main 28 avril-23 mai [version nouvelle] Claude MAHER Nouvelle Compagnie théâtrale (Montréal) Gesù 20 octobre-17 décembre		
1977	Yvan CANUEL Théâtre du Trident (Québec) 17 février-20 mars			
1978				[<i>Ha ! Ha !</i>] Jean-Pierre RONFARD Théâtre du Nouveau Monde (Montréal) 10 mars-8 avril

	<i>Le Cid maghané</i>	<i>Ines Pérée et Inat Tendu</i>	<i>Le marquis qui perdit</i>	<i>HA ha !...</i>
1990				Lorraine PINTAL Théâtre du Nouveau Monde (Montréal) 23 janvier-17 février*
1991		Lorraine PINTAL Théâtre du Nouveau Monde (Montréal) 24 septembre-19 octobre		
1994	Frédéric DUBOIS Théâtre La Chapelle (Montréal) Troupe L'Excès-taira ? mai- ? juin			
1999	Frédéric DUBOIS Maison Blanchette (Cap- Rouge) Théâtre des Fonds de tiroir 21 juin-12 août**	Jean-Pierre RONFARD Théâtre du Trident (Québec) 16 mars-10 avril		
2003				Frédéric DUBOIS Théâtre du Trident (Québec) 16 septembre-11 octobre

* Reprise au Théâtre Denise-Pelletier (Montréal), dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques, en mai 1991.

** Reprises à la salle Fred-Barry (Montréal, 4-20 octobre 2001) et au Théâtre Périscope (Québec, 4-15 décembre 2001).

2. ADAPTATIONS THÉÂTRALES DE ROMANS

	[<i>Le nez qui voque</i> (1967)] À quelle heure on meurt ? (Martin FAUCHER, 1969, inédit)	<i>La fille de Christophe Colomb</i> (1969) (Martin FAUCHER, 1994, inédit)	<i>L'hiver de force</i> (1973)
1977			<i>La chair est triste et j'ai vu tous les films de Jerry Lewis, Le fonne c'est platte</i> (inédite) Michèle BARRETTE Centre d'essai de l'Université de Montréal 30 mars-3 avril
1988	Martin FAUCHER Espace GO (Montréal) Productions Branle-Bas 8 novembre-15 décembre		

	[Le nez qui voque (1967)] À quelle heure on meurt ? (Martin FAUCHER, 1969, inédit)	<i>La fille de Christophe Colomb</i> (1969) (Martin FAUCHER, 1994, inédit)	<i>L'hiver de force</i> (1973)
1994		Martin FAUCHER *** Théâtre d'aujourd'hui (Montréal) Salle Jean-Claude Germain 18 mars-16 avril	
1999	Guy ALLOUCHERIE Théâtre du Trident (Québec) 9 novembre-4 décembre		
2001	Guy ALLOUCHERIE Théâtre Denise-Pelletier (Montréal) Coproductio Théâtre du Trident et Compagnie Hendrick Van der Zee 14-31 mars		Lorraine PINTAL Théâtre du Nouveau Monde (Montréal) 13 novembre-13 décembre **** (Lorraine PINTAL, Gallimard, 2002)

*** Avec Markita Boies dans le rôle-titre. Ce spectacle solo a également été joué au Centre culturel Wallonie-Bruxelles (Paris, 1^{er}-2 avril 1995).

**** Reprises à l'Odéon-Théâtre de l'Europe (Paris, 7-17 février 2002) et au Théâtre français du Centre national des Arts (Ottawa, 18-26 avril 2002).

DU MOT À L'IMAGE.
QUELQUES RÉFLEXIONS
SUR L'ÉCRITURE CINÉMATOGRAPHIQUE
DE RÉJEAN DUCHARME

Claire Jaubert

Université de Montréal et Université Bordeaux 3

C'est en explorant le fonds Réjean Ducharme de la Bibliothèque nationale du Canada à Ottawa que l'on peut percevoir l'ampleur et la diversité de son œuvre, puisque l'écrivain a investi divers champs artistiques. Ce fonds d'archives contient, entre autres, plusieurs manuscrits et épreuves des scénarios de films réalisés ainsi que des scénarios inédits. Pour les deux scénarios réalisés (*Les bons débarras*, écrit en 1977 et réalisé en 1979 par Francis Mankiewicz, et *Les beaux souvenirs*, écrit en 1979 et également réalisé par Mankiewicz, en 1981), on possède en moyenne deux versions (pour *Les bons débarras*, par exemple, on trouve deux tapuscrits datés respectivement de 1978 et de 1979). *A contrario*, les versions des textes scénaristiques inédits (*Comme tu dis*, qui date de 1979, *Les meilleurs amis* ou *Le temps du midi* de 1980, et *Le bonheur des autres*, qui date d'avant 1986) sont uniques, si l'on excepte toutefois le scénario du *Bonheur des autres*, intitulé d'abord *Les mauvais services*, qui compte un document olographe et deux dactylogrammes annotés. La médiathèque québécoise de Montréal possède d'autres

versions ainsi qu'un autre scénario inédit : il s'agit de *Violette à bicyclette* (non daté).

L'intérêt pour ce pan de l'œuvre de Ducharme tient peut-être surtout au fait qu'il s'agit de textes moins fréquentés d'une œuvre canonisée par ailleurs (et ce colloque en est la preuve la plus éclatante). La production cinématographique ducharmienne n'a reçu qu'une réception limitée dans le monde littéraire : seuls Diane Pavlovic (1986), Ian Lockertie (1992) et Jacqueline Viswanathan (1994) s'y sont intéressés dans des articles qui demeurent essentiellement descriptifs. Cet aspect de l'œuvre est en effet rarement pris en compte dans les études ducharmiennes et l'écriture romanesque – et même théâtrale – de Ducharme a fait l'objet d'analyses beaucoup plus nombreuses que ses textes scénaristiques.

À des fins d'exhaustivité, on ne retiendra qu'un seul scénario de film, dans ses différentes versions, celui des *Bons débar-ras*, qui est à l'origine d'un film que d'aucuns considèrent comme un « classique » du cinéma québécois. Gardant en mémoire cette formule (celle du classique) tout au long de cet article, on tentera de comprendre les raisons d'une telle réception. On s'efforcera donc ici de découvrir ce texte, ces textes devrait-on dire, car il s'agit avant tout de textes, issus de différents espaces génétiques, qui ont néanmoins en commun leur aspect transitoire en ce que la représentation/réalisation à laquelle ils sont voués n'en retient qu'une partie. L'achèvement auquel ces textes ont donné lieu, moins en termes de saturation que de déplacement, exclut en quelque sorte certains de leurs possibles. On abordera ainsi la question de l'irreprésentabilité partielle de ces textes en mettant en lumière leur littérarité et leur cohérence dans l'ensemble de l'œuvre. Car Ducharme veut qu'on lise ses scénarios, comme en témoignent les précisions narrativo-descriptives, uniquement perceptibles à la lecture (et non à la « spectature »).

Le statut de ces textes peut ainsi paraître problématique. En effet, chez Ducharme, trois états textuels sont à distinguer : le texte fixe (les scénarios réalisés), le texte transitoire, provisoi-

rement stabilisé (les scénarios non réalisés) et le texte en devenir, présentant les différentes étapes de sa constitution (les divers manuscrits). Du tapuscrit aux corrections manuscrites de l'auteur en passant par celles du réalisateur, il s'agira donc de distinguer les différents états de ces écrits, de façon à dégager les possibles du texte autant que du processus créateur. Cette approche paraît d'autant plus justifiée que, dans le cas de Ducharme, les textes restent les seuls recours pour tenter de comprendre cette œuvre protéiforme, aucun commentaire métadiscursif de l'écrivain ne venant appuyer ou confirmer un quelconque projet. Pour autant, on n'entend pas – tant s'en faut – proposer l'anamnèse de ce corpus, mais davantage en montrer le spectre des significations, la richesse plutôt que la vérité scientifique.

Au-delà de leur évolution, la confrontation de ces états textuels, aux divers stades de leur élaboration, éclaire plus spécifiquement la question de l'instance auctoriale, qui se pose d'autant plus que ces textes engagent d'autres instances créatrices, puisque Ducharme les a livrés à des réalisateurs, acceptant en quelque sorte de partager son autorité. Dans certains cas, les archives portent trace d'une collaboration effective (avec Francis Mankiewicz, pour *Les bons débarras* et *Les beaux souvenirs*, en 1979 et 1981). Une version du scénario, non datée (mais probablement antérieure à septembre 1978), annotée par une graphie différente de celle de Ducharme, montre des suppressions, des ratures, des ajouts : on en déduit qu'il doit s'agir du réalisateur.

On tâchera également d'éclairer l'usage du genre que fait Ducharme qui s'astreint à respecter les règles d'écriture d'un genre aussi contraignant que le scénario de film, quand il déconstruit et détourne par ailleurs les conventions de genres aux règles moins strictes (comme le roman ou le théâtre). Une interrogation peut également apparaître quant aux motivations d'un recours à l'écriture cinématographique. En effet, on peut se demander si Ducharme, en transitant par ce média différent, n'a pas tenté de surmonter l'impasse de l'incommunicabilité du langage (thématique récurrente de l'œuvre romanesque), par le truchement de l'image et du son qui biaiserait ainsi la tricherie des

mots. Néanmoins, l'apparent tarissement de cette écriture cinématographique laisse à penser que le recours à l'image aurait, lui aussi, débouché sur une impasse. En effet, après quatorze années de silence romanesque (de 1976 à 1990) correspondant aux années d'écriture cinématographique et dramatique, l'écrivain reviendra au roman (avec *Dévadé* en 1990, *Va savoir* en 1994 et *Gros mots* en 1999). En définitive, on souhaite donner à lire des textes qu'on a tôt fait de relayer au rang de pâles reflets de la production romanesque afin de compléter, par ce travail, l'analyse et la connaissance de l'œuvre de Ducharme. En d'autres termes, il s'agira de montrer comment ces textes relèvent de l'œuvre et participent de son esthétique globale.

*
* * *

Pour commencer, rappelons brièvement la diégèse des *Bons débarras* : dans un village des Laurentides vit une famille de milieu défavorisé (la mère, Michelle – sans mauvais jeu de mots –, Manon, une fillette de 12 ans, et Guy, le frère de Michelle, légèrement retardé par la méningite qui l'a frappé dans son enfance). Pour faire vivre sa famille, Michelle gère un commerce de bois destiné aux villégiateurs montréalais qui possèdent des chalets dans la région. Manon, farouche et vive, essaie de s'assurer l'amour exclusif de sa mère, partagée entre Guy et Maurice, son amant dont elle découvre d'ailleurs pendant le film qu'elle porte l'enfant. Pour ce scénario, les différentes archives font état de huit versions, toutes datées de septembre 1977 à septembre 1978. Du scénario original de 1977¹ à la version finale « avec découpage technique » (de septembre 1978), le scénario des *Bons débarras* évolue considérablement.

D'une part, les différents états du scénario témoignent de la part de l'écrivain d'une connaissance des multiples conventions

1. Dans le scénario original, le titre *Les bons débarras* est rayé et on peut lire, juste en dessous, la proposition manuscrite d'un nouvel intitulé : *À cœur perdu*.

génériques que requiert l'écriture cinématographique. Pour ne citer que les dialogues des *Bons débarras*, les premières ébauches attestent d'une volonté de faire court, de « réduire et simplifier la parole » (Lockerbie, 1992 : 18). L'écrivain sait qu'il s'agit de concentrer les effets, que l'image jouera son rôle et que le sens sera partagé entre le dire et le montré. Il sait également que le cinéma est un média « populaire » et que cet effort de vulgarisation de la parole ne pourra que faire signe au public. La diégèse même du scénario justifie également cette simplification de la parole puisque le milieu social représenté est particulièrement modeste.

D'autre part, les précisions chronotopiques, qui se précisent davantage au fil des versions, participent également de cette soumission aux contraintes génériques de l'écriture scénaristique. À maintes reprises en effet, l'écrivain s'efforcera de préciser la position de la caméra. Bien que ces précisions ne soient pas apportées de façon explicite, il est très facile de concevoir la position de la caméra par les renseignements fournis par Ducharme. Dans la séquence 21 de la version d'août 1978², par exemple, les précisions narrativo-descriptives nous indiquent l'emplacement de la caméra ainsi que le point de vue : « On se retrouve dehors, à la porte de la chambre de motel, où l'on voit, comme Michelle met l'auto-patrouille en route, Maurice sortir en catastrophe, en sous-vêtements [...] », *BD* (1978) (séquence 38, p. 70). De nombreuses spécifications toponymiques, toutes d'une grande précision, ponctuent également tous les états du scénario : de la « route 117 » à « Saint-Jérôme » en passant par le « Boulevard Labelle » ou les « supermarchés Steinberg et Dominion », *BD* (1978) (séquence 69, p. 117), un effort de précision et de respect apparent des contraintes cinématographiques paraît privilégié. Il faudrait également rappeler que les premières ébauches

2. Toutes les citations, dorénavant indiquées par le sigle *BD* (1978) suivi du numéro de la séquence ainsi que du numéro de la page entre parenthèses, renverront à cette version. Nous prenons ici comme référence la dernière version du scénario, la version « achevée » de 1978.

du scénario contiennent un plan de l'action, intitulé « Plan des lieux et déplacements » (versions de septembre 1977 et de janvier 1978).

Néanmoins, Ducharme utilise peu de termes « techniques » ; il suggère plus qu'il ne prescrit, de plus en plus à mesure que l'on avance dans les versions. L'essentiel des précisions d'ordre cinématographique est ainsi toujours indiqué de façon latente, jamais de manière explicite. La première séquence du scénario, dans sa version « finale », illustre bien ce contournement des contraintes techniques par l'écrivain : « On pourrait suivre l'auto-patrouille dans le village [...] Et on pourrait retenir les points de prise de vues comme repères fixes de l'action », *BD* (1978) (séquence 1, p. 4). L'emploi du conditionnel et le flou relatif de cette section narrativo-descriptive, qui inaugure tout de même le scénario, témoignent bien d'un refus de Ducharme de dicter. La section narrativo-descriptive perd ainsi de sa force prescriptive pour se faire davantage implicite, suggestive, comme si l'on voulait préserver en quelque sorte la virtualité et les potentialités de la réalisation.

Ce détournement des contraintes génériques et stylistiques tient également de la position du « narrateur », dont la neutralité est généralement de mise : chez Ducharme, le narrateur se fait moins objectif, allant même parfois jusqu'à devenir analyste, critique de ses propres personnages et de l'action. Dans la séquence 28, par exemple, on lit :

Là, les rôles sont inversés. C'est Guy qui pousse... peu, puis très peu... tout à son martyr de lendemain de veille. Pendant que Michelle crie : « Pousse ! » de plus en plus fort et déploie ses talents de conductrice pour donner au fourgon, avec un balancement d'arrière en avant, un élan pour le sortir de ses trous. [...] – *BD* (1978) (séquence 28, p. 50).

Dans cette longue section narrativo-descriptive, une réplique est ainsi incluse et le narrateur se permet d'analyser la séquence, en la comparant avec la précédente. On remarquera d'ailleurs que le ton est tout sauf objectif, froid, technique.

Il faudrait toutefois préciser que les premières ébauches du scénario paraissent beaucoup plus prescriptives que les dernières, comme si Ducharme, au cours de son processus d'écriture, avait décidé de filtrer, de ne divulguer que l'essentiel de l'information. L'introduction ainsi que le « Plan des lieux et déplacements » des premiers états du texte ne figurent plus dans les versions postérieures. Ducharme aurait-il prévu l'essentiel, pris conscience du partage de l'autorité qu'impliquait une telle pratique scripturaire, au fur et à mesure de son écriture ? L'interaction, la collaboration avec d'autres intervenants pose en effet la question de l'autorité auctoriale dans le cas de l'écriture cinématographique. Dans un entretien avec Dominique Benjamin (Benjamin, 1980 : 35-38), Mankiewicz explique que Ducharme s'est peu investi dans la réalisation du film, lui laissant par là même une grande latitude pour faire son film. Le choix des acteurs (quoique prévu par Ducharme – sur la dernière page de la version de janvier 1978, des annotations manuscrites montrent que Ducharme a pensé à la question de l'incarnation) est revenu au réalisateur, auquel Ducharme a laissé toute liberté en s'effaçant de la réalisation.

Il semble en réalité que l'écrivain a pris conscience du devenir de son texte : la précision, qu'elle soit d'ordre descriptif ou narratif, s'étirole au fur et à mesure du processus d'écriture, de l'image construite à l'image à construire. On pourrait lire dans ce délitement de la précision une prise de conscience du pouvoir sémantique évocateur de l'image, car « [c]e qui est souvent un temps vide pour la parole devient un temps plein pour la caméra » (Lockerbie, 1992 : 22). Une véritable interrogation sur les rapports du verbe et de l'image affleure en filigrane de ce scénario de film : conscient de l'incomplétude des mots autant que des images, du dire autant que du montré, Ducharme interroge ainsi le pouvoir des deux médias que sont l'écriture et le cinéma. L'image, en rhétorique comme au cinéma, n'est jamais que représentation : la langue peut donc bien se faire plus imagée.

On pourrait également voir dans cette suggestivité un moyen pour Ducharme de se prémunir contre la déception éventuelle

d'une interprétation, toujours subjective, et forcément différente de la sienne, l'écrivain semblant préférer toujours l'équivoque, le vague. Il y aurait peut-être quelque chose d'un plaisir malicieux à faire travailler son lecteur (en l'occurrence, son premier lecteur, Mankiewicz – bien que Ducharme ait d'abord fait lire son scénario à Jacques Godbout qui aurait lui-même contacté Mankiewicz³). L'écrivain sait pertinemment que son travail n'est finalement qu'un travail souterrain, qu'il ne donne que l'impulsion et non le point final. Mankiewicz devient alors le lecteur d'un écrit destiné à être retravaillé, retouché, retranché : de son œuvre naîtra une autre œuvre, une œuvre autre, ne serait-ce que par la transformation médiatique opérée entre le texte scénarique et le film.

Le scénario consiste donc, pour Ducharme, en une production scripturale à part entière, ce que vient confirmer l'extrême littérarité de celui-ci. Le scénario des *Bons débarras* paraît en effet extrêmement écrit, littéraire : les sections narrativo-descriptives, écrites traditionnellement dans une écriture « blanche », pour reprendre Roland Barthes, sont extrêmement travaillées, stylisées chez Ducharme. Pour ne citer que l'exemple de la présentation du personnage de Manon (« Une vraie enfant : rien encore de la femme. Tout le caractère possessif, protecteur, passionné de sa mère, mais en secret, en sourd, en dur, en pur, en double, en trouble », *BD* (1978) (p. 1)), Ducharme joue sur les effets rythmiques et rimiques, sur les allitérations autant que sur l'homéotéleute. Comme si, à parler d'enfance, son univers de prédilection, Ducharme se laissait aller à l'écriture, annonçant d'entrée de jeu cette tension constante entre le dire et le montrer, le littéraire et l'audiovisuel. La dernière image du scénario est explicitée d'une manière on ne peut plus littéraire : « Et l'image gèle : celle de Manon seule avec Michelle dans son île imaginaire et qui s'est allongée sur elle, dans le halo de phare de sa lampe de poche, comme pour inaugurer son règne », *BD* (1978)

3. Lire à ce sujet l'entretien de Mankiewicz avec Benjamin déjà mentionné (Benjamin, 1980).

(séquence 141, p. 228), et pourrait être tirée d'un roman de Ducharme.

Le découpage du scénario en chapitres, prévu dès les premières ébauches du texte, participe également de cette littérarité. Ainsi, quatre « parties » divisent le scénario : pour la première, l'action a lieu « un beau samedi multicolore », *BD* (1978) (p. 4) ; la deuxième partie, au cours d'« un petit lundi de pluie plate », *BD* (1978) (p. 45) ; la troisième lors du « dernier rappel du beau temps aux grands applaudissements du vent », *BD* (1978) (p. 105), tandis que la dernière partie reste sans titre. Quand on compare ces intitulés à ceux prévus dans les premiers états du texte par Ducharme, on ne peut que relever cette volonté de littérisation du scénario de film : dans la version de septembre 1977, les titres des parties étaient davantage informatifs et descriptifs et relevaient tous du registre météorologique et calendaire. La première partie était intitulée « Un samedi multicolore fin octobre », la deuxième, « Un lundi de pluie fine début novembre », la troisième, « Un mardi clair et froid mi-novembre » et la dernière, « Première neige⁴ ». À cela s'ajoutent les passages versifiés qui ponctuent certains dialogues du scénario : Gaétan, le personnage présenté comme étant excentrique et extravagant⁵, tente à plusieurs reprises de séduire la petite Manon par ses vers. Cela donne ainsi :

Manon ! Fais-tu une dépression ? Manon ! Manon ! As-tu l'estomac dans les talons ? Te sens-tu mal ? Sens-tu un motton quand t'avales ? Veux-tu je t'enlève les amygdales ? Veux-tu une opération chirurgicale ou une poignée de peanuts en écale ? Veux-tu je te passe ma gomme pour te remonter le moral ? Veux-tu je me tire une balle ? Hein ?... veux-tu je me

4. Ce titre rappelle étrangement celui d'une chanson que Ducharme avait écrite pour Robert Charlebois, délaissant encore une fois le média littéraire pour se découvrir dans d'autres...

5. Dans la présentation des personnages, Gaétan est décrit comme ayant « la face pleine de plaisir, la tête folle », *BD* (1978) (présentation des personnages, p. 2).

tire une balle ? Réfléchis ! Puis réponds-moi par la malle !, *BD* (1978) (séquence 105, p. 178).

C'est encore à Gaétan que l'on doit une réplique savoureuse, jouant tout à la fois du calembour et de la rime ; celui-ci, tentant de séduire Michelle qui lui résiste de moins en moins, lui lance ces quelques mots : « T'es un ange... avec des hélices qui me dévissent. T'es mon avion privé... qui me prive de me faire lever... », *BD* (1978) (séquence 114, p. 191). Cette littérarité à l'œuvre est également perceptible littéralement, pour ainsi dire, puisque la littérature est convoquée à maintes reprises dans le texte : ainsi, de nombreuses scènes de lecture reviennent comme autant de leitmotive et ponctuent le scénario. Manon, friande de lecture, profite de toutes les situations pour ouvrir *Les hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë. On ne recense pas moins de dix occurrences de passages du roman, d'ailleurs toujours indiqués par une marque typographique (les passages lus sont soulignés dans les différentes versions du scénario, suivies des précisions paginales entre parenthèses)⁶. Cette convocation de la littérature, à laquelle s'ajoute une véritable littérarité, rend l'adaptation aux contraintes génériques toute relative, puisque Ducharme peine à s'astreindre véritablement à un genre. Nombre de ses romans convoquent le cinéma (qu'on pense simplement à *L'hiver de force*) ainsi que d'autres médias ; il en va de même pour le scénario de film.

Le romancier ne cède jamais réellement sa plume au scénariste, préférant apparemment jouer avec les genres et leurs contraintes. Conscient tout à la fois des limites du langage et de l'illusion référentielle des images, Ducharme sait qu'il s'agit de « neutraliser l'évidence référentielle dans l'image, [de] la vider de son poids de réalisme pour en faire un signe aussi abstrait que les mots » (Clerc, 1993 : 60). De l'illusion linguistique à l'illusion iconique, de l'arbitraire du langage à celui de l'image,

6. Lire à ce sujet l'article très fouillé de Jacqueline Viswanathan (2004).

DU MOT À L'IMAGE

l'expression est toujours déjà une trahison. En s'adonnant à cet exercice différent, exigeant un investissement autre de celui auquel il est habitué, l'écrivain s'est finalement trouvé dans les mêmes impasses, devant les mêmes limites. La dualité de l'image, tout à la fois leurre et reflet de la réalité, implique ainsi des questionnements similaires à ceux que posent les mots. Ainsi, c'est moins ce qui est montré que ce qui se dit à travers le montré qui intéresse Ducharme, qui ne parvient en somme pas à sortir du langage...

BIBLIOGRAPHIE

- BENJAMIN, Dominique (1980), « Francis Mankiewicz et *Les bons débarras* », *24 images*, n° 5 (mai), p. 35-38.
- CLERC, Jeanne-Marie (1993), *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan.
- LOCKERBIE, Ian (1992), « Au-delà du scénario : le cas de Réjean Ducharme », dans Paul-André BOURQUE, Pierre HÉTU, Marty LAFOREST et Vincent NADEAU (dir.), *Éditer les textes médiatiques*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 17-30. (Coll. « Les Cahiers du CRELIQ ».)
- PAVLOVIC, Diane (1986), « Réjean Ducharme scénariste : les p(l)ans de l'illusion », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° XI, p. 85-92.
- VISWANATHAN, Jacqueline (1994), « Ducharme scénariste », dans Pierre-Louis VAILLANCOURT (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, p. 65-96.
- VISWANATHAN, Jacqueline (2004), « L'un(e) dort, l'autre pas : la scène de la veille dans les scénarios et quelques romans de Réjean Ducharme », *Cinémas*, vol. V, n°s 1-2 (automne), p. 189-209.

« MANCHE DE PELLE » :
TEXTE, MUSIQUE ET PERFORMANCE

Chantal Savoie et Serge Lacasse

Université Laval

Bien que relativement connu des exégètes ducharmiens, le travail de parolier de Réjean Ducharme a assez peu retenu l'attention des critiques et des analystes, tant ceux de son œuvre littéraire que ceux de la chanson québécoise en général. D'une part, ses chansons ont retenu l'attention surtout sur le plan du contenu textuel, et plus particulièrement, elles ont été abordées dans la perspective de la contre-culture et dans la foulée du phénomène Robert Charlebois. D'autre part, elles ont donné lieu à au moins quatre tentatives de synthèse, dont celle de Jean-Pierre Boucher (1989 : 95-113), qui a recensé le corpus et posé les jalons de son analyse¹. Or, les chansons de Ducharme sont loin de constituer un tout homogène ; et nous cantonner dans des perspectives générales à leur sujet, nous contenter d'une approche textuelle, de même que les isoler de l'ensemble de l'univers littéraire de l'auteur, sont loin d'être les seules pistes d'analyse possibles.

Nous souhaitons pour notre part aborder ce corpus sous l'angle d'une poétique de la chanson comme genre, soit en abordant les œuvres simultanément comme texte, musique et

1. Voir aussi Julien (1987), Proulx (1997), Théorêt (1995).

performance, l'ensemble fixé et médiatisé par l'enregistrement. Pour ce faire, nous privilégierons un plan rapproché et nous nous limiterons à l'analyse détaillée d'une seule chanson, « Manche de pelle », parue en 1974 sur l'album *Charlebois*². Il s'agit d'une chanson singulière, caractérisée par une longue énumération de noms de personnes, entrecoupée de quelques bribes de phrases qui suggèrent l'amorce d'un récit³. Malgré l'apparente banalité de cette litanie, l'interprétation de Charlebois, combinée à l'arrangement musical, donne du relief à ce texte, notamment en suggérant à l'auditeur toute une gamme d'émotions ou d'attitudes.

Nous tentons donc de débusquer ce récit en germe, et de voir comment les aspects sonores et performanciers le nourrissent, le prolongent, le contredisent et le complexifient. Nous souhaitons ainsi être en mesure de cerner les spécificités formelles de la chanson, mais également d'en évoquer les ramifications dans l'ensemble de l'œuvre de Ducharme. Après une description du récit textuel, nous aborderons la performance vocale de Charlebois, notamment en indiquant les diverses configurations phonostylistiques mises à l'œuvre par le chanteur dans le but de moduler la signification du texte (Léon, 2005). Nous terminerons

2. L'album est aussi parfois appelé *Je rêve à Rio*.

3. Sans faire l'analyse exhaustive du procédé qui consiste à énumérer une série de noms, soulignons quelques parentés parmi les plus évidentes, qui vont de la *Bible* (et notamment des passages de la Genèse) au bottin téléphonique. Dans la chanson québécoise, deux références importantes s'imposent : « La danse à Saint-Dilon » de Gilles Vigneault et « Mommy, Daddy » (musique composée par Marc Gélinas, paroles de Marc Gélinas et Gilles Richer, chantée par Dominique Michel dans *Tiens-toi bien après les oreilles à papa* [Trans-Canada, TSF-781, 1971]). Dans la première, une énumération de prénoms sert à évoquer la vivacité de la tradition culturelle québécoise, alors que dans la seconde, une énumération de patronymes dans un des couplets sert à condenser le drame de l'assimilation. Dans les deux cas, ces chansons précèdent « Manche de pelle » et elles utilisent ponctuellement le procédé de l'énumération de noms. Dans les deux cas, la charge identitaire des chansons est très puissante.

sur une brève réflexion à propos de l'identité, telle qu'elle est mise en scène dans « Manche de pelle ».

LE RÉCIT

Comme on peut le voir dans le document en annexe, les paroles de la chanson « Manche de pelle » sont une longue énumération de noms de personnes (prénoms et patronymes), agencés en strophes et suivant des schémas de rimes assez simples, suivies, embrassées ou croisées. Sans entrer dans le détail pour l'instant (mais nous y reviendrons bientôt), notons déjà que nous avons affaire à 38 noms de personnes, dont 30 hommes et 8 femmes⁴, qu'il s'agit de noms qui semblent réels⁵, et que les patronymes sont tous d'origine francophone. Difficile d'en dire davantage dans une perspective synthétique tant ce sont les sous-groupes, voire les individualités contenues dans cette énumération qui suscitent l'attention (sur cela aussi nous reviendrons plus loin). Cette succession de noms est périodiquement entrecoupée, comme nous l'évoquions, de courtes phrases dont la rareté semble souligner l'importance, et auxquelles on s'agrippe spontanément pour tenter de mettre au jour le « sens » de la chanson. Attardons-nous donc, dans un premier temps, à ces bouts de phrases et au récit qu'elles suggèrent.

Ces six courtes phrases (en italique dans l'Annexe), de par leur disposition au sein de la « petite société » évoquée par l'ensemble des noms, de même que par le contexte de création et de réception de la chanson, dans la mouvance de la contre-

4. Ce calcul ne rend toutefois pas compte des trois prénoms qui peuvent, à l'oral, désigner un homme ou une femme (Michel-le, René-e, Marcel-le), ce que nous avons signalé par des parenthèses dans le texte de l'Annexe. Nous les avons comptés ici parmi les hommes.

5. Mentionnons que dans le film *La vie a du charme* (1991), le réalisateur Jean-Philippe Duval fait témoigner, comme s'il s'agissait de personnes réelles, des comédiens qui interprètent les personnages de Bernie Bédard et de Freddie Fafard. Il n'est évidemment pas exclu que des personnes réelles, connues ou non de Ducharme, portent des noms énumérés dans la chanson.

culture, peuvent être considérées comme deux sous-groupes qui évoquent chacun un état de société. D'une part, les trois premières phrases, par l'évocation de l'hiver (« Fa frette on gèle ») et par l'allusion à la permanence des valeurs (« Encore, encore » et « Tel père tel fils »), semblent vouloir nous rappeler un passé national en quelque sorte immuable. Difficile de présenter une analyse aussi brève sans avoir l'air de simplifier, mais contentons-nous pour le moment de souligner que le lien entre le climat hivernal rude et le pays est évoqué, charriant avec lui l'image d'une vie collective difficile (l'utilisation du pronom « on » suggère en effet que le narrateur n'est pas le seul à geler...). Le segment « Encore, encore » peut pour sa part avoir le sens de « davantage » et faire référence à l'énumération de noms. Mais il peut aussi être interprété par la répétition, la persistance, et évoquer ainsi la pérennité de certaines valeurs. Cette pérennité semble péjorative, par la présence de la répétition de l'adverbe. « Tel père, tel fils » prolonge cette idée, l'associant cette fois plus directement à la filiation.

Mais c'est surtout la juxtaposition du second sous-groupe de phrases qui donne son sens au premier, par le contraste qu'il met en place. À l'immobilisme apparent du premier groupe de phrases se substitue en effet un appel à l'action. « Faut faire de quoi » marque ainsi une volonté de changement. Il ne s'agit cependant pas vraiment d'un mot d'ordre, ni de discours performatif. La phrase est plutôt un constat lancé à un collectif (« nous » implicite et, plus loin, pronom « on ») implicite. Mais, surtout, elle insiste sur l'appel à l'action (« faut faire ») plutôt que sur la chose à faire, qui reste vague (« de quoi »). Cette invitation au changement se prolonge dans le syntagme « On n'a pas peur », dont la forme négative souligne en creux toute une histoire de peuple soumis qu'on tentera désormais de faire mentir. La dernière phrase prolonge cet embryon de révolution, tout en nous révélant, pour la première fois, le narrateur (« j' »), qui prend la parole et annonce les événements à venir.

La chanson se clôt sur une fin qui se nie elle-même en devenant le début d'autre chose. Brutalement interrompue avant

l'action, la finale semble invariablement nous ramener au début de la chanson. Cette structure, boucle virtuelle, nous incite d'une part à réécouter la chanson et, d'autre part, attire l'attention sur la structure même de la boucle (les derniers mots de la chanson sont, paradoxalement, « c'est pas fini »). Par son caractère métatextuel, la finale agit en quelque sorte comme un appel à la prudence, comme un avertissement destiné à se méfier d'une première lecture trop limpide et trop lisse. En effet, ce récit semble trop unidimensionnel et nationaliste pour être vrai, du moins dans le contexte de l'œuvre de Ducharme. La boucle de la structure nous conduit ainsi à nous méfier d'une seule analyse des paroles, et à nous intéresser aux autres paramètres de la chanson.

LA RÉCITATION

Le récit évoqué dans les six petites phrases gagne donc à être revu à la lumière de l'analyse de l'énumération de noms. Pour ce faire, la nature même du nom propre nous force en quelque sorte à sortir des limites de la langue écrite pour considérer tant la performance vocale que les paramètres sonores et musicaux de la chanson. Voyons donc comment la récitation complexifie le récit, au point, parfois, de s'y substituer.

D'entrée de jeu, il faut mentionner que si l'onomastique ducharmienne a suscité bon nombre de réflexions⁶, ce sont toujours les romans et le théâtre qui sont abordés sous cet angle. La chanson « Manche de pelle » n'a pas, à notre connaissance, été considérée dans ces analyses. Pourtant, le défi qu'elle se donne s'inscrit résolument dans les mêmes préoccupations. On pourrait probablement en effet la décrire comme un condensé de la poétique du nom réaliste dans l'œuvre de Ducharme. Nous l'avons déjà souligné, l'énumération de noms attire notre attention sur le fait qu'il est ici question d'hommes (30) et de femmes (8). Tous les patronymes sont francophones, mais quelques prénoms ou

6. Voir entre autres Nardout-Lafarge (2001) ; Hotte-Pilon (1992) ; Pavlovic (1987).

diminutifs sont anglophones (Freddy, Tony, Johnny, Bernie). Ces prénoms anglicisés peuvent aussi suggérer l'appartenance aux classes populaires. Certains noms évoquent en outre, du moins intuitivement, l'idée de génération : Abraham, Joseph, Omer, Albert seraient ainsi les aînés de cette chanson. L'énumération de noms donne ainsi globalement l'impression d'une petite société marquée par la diversité des gens qui la composent : hommes et femmes, vieux et jeunes, classes populaires, etc. L'homogénéité du groupe est assurée par les noms de familles, qui sont tous d'origine française et sont québécoisés par l'accent de l'interprète.

Outre le procédé de l'énumération, « Manche de pelle » est caractérisée par une astucieuse structure musicale qui ponctue et ordonne les strophes, créant ainsi des effets de montée dramatique, de tension et d'apaisement, mettant en scène, par sa facture sonore même, un propos qui déborde le texte. On remarque ainsi trois types de strophes en regard de l'accompagnement musical : A, B et C.

Dans les strophes de la forme A, l'accompagnement musical est relativement sobre, et évoque la déambulation, une sorte de parade sonore. Les associations que rend possible cet environnement sonore vont de la description d'une parade à l'énumération des noms des concurrents lors d'un jeu télévisé⁷. L'accompagnement contribue d'autre part à ponctuer l'énumération d'accents nostalgiques (alternance de deux accords, le premier mineur, Bb min⁷, le second majeur avec septième, Fmaj⁷ ; guitare électrique qui joue en arpégé deux notes chromatiquement rapprochées en alternance ; son éthéré de la guitare ; coprésence du rythme plus lent de la guitare et plus rapide de la section rythmique, etc.). L'élocution de Charlebois confirme ces différentes tendances : son timbre est relativement neutre et sa

7. C'est même plus spécifiquement à l'ouverture de l'émission américaine *The Price Is Right* (CBS, depuis 1972) que fait penser l'accompagnement musical de cette strophe, au moment où les concurrents sont appelés par une voix hors champ et qu'on les regarde se diriger avec enthousiasme vers le plateau.

prononciation plutôt standard (peu jouale) ; son débit allongé, voire retardé, tout en legato, sans contraste ou direction dans les nuances ; le tout constituant une configuration phonostylistique conforme à l'impression de nostalgie, de temps suspendu suggéré par l'accompagnement.

En B, l'environnement sonore accentue d'une part les pré-noms en les encadrant par du silence, procédé qui permet en quelque sorte d'insister sur l'individualité des personnes, puisque le nom de famille, lui, est nécessairement partagé. Sur le plan de l'accompagnement, on note un important contraste avec la forme A puisque la « guitare nostalgique » disparaît, de même que les contrastes rythmiques qui évoquaient la suspension du temps. Nous avons cette fois une alternance de deux accords dans une progression typique de *blues/rock* martelés à l'aide de figures rythmiques bien marquées, espacées par de longs silences. Ces figures et ces accords peuvent connoter plusieurs choses : un côté humoristique (notamment à cause des silences, figures et surtout accords de septième) ; un arrêt momentané sur image (moment d'arrêt, sur un personnage par exemple, plutôt qu'un sentiment continu de suspension temporelle). Ces deux connotations contribuent à permettre l'infiltration d'une certaine ironie, qui semble d'ailleurs au cœur de l'interprétation de Charlebois dans ces parties. L'interprète utilise un débit beaucoup plus saccadé. Ensuite, un jeu de contrastes fait osciller l'interprétation entre une fébrilité retenue (la voix semble alors plus rapprochée du microphone) et une élocution plus ampoulée (avec de longs glissandos descendants à la fin, sur près d'une octave chaque fois). Cette alternance contribue elle aussi à instiller une impression d'ironie, qu'accentue ici une forte tendance à rouler les *r* et à prononcer davantage à la québécoise.

Les strophes C constituent des temps forts de cette chanson. La séquence mélodique ascendante répétitive, de même que des roulements de batterie et la basse qui joue sur tous les temps, donnent à l'ensemble un caractère solennel, voire majestueux, appuyé par une séquence d'accords majeurs produisant un effet d'ascension en escalier, auquel on peut aussi associer l'idée que

quelque chose se prépare. L'interprétation vocale procède ici par un effet de crescendo à chaque nom, souvent appuyé par une variation dans le rythme : par exemple, les noms « Colette Martel » (dans le C1) et « Louis Chèvrefils » (dans le C2) sont énoncés un temps plus tard qu'à l'habitude.

C'est dans les strophes de forme C que le contraste entre le texte et sa mise en scène sonore est le plus frappant. L'effet de solennité de l'accompagnement sert ici à mettre en valeur des noms anonymes (!)⁸, soit des noms qui n'ont pas de résonance culturelle largement partagée. Ce contraste s'observe d'ailleurs dans l'ensemble de la chanson, le meilleur exemple étant probablement celui de Maurice... Brouillard : le prénom « Maurice », encadré par l'effet de « majesté » de l'accompagnement, nous fait inférer le nom de Maurice... Richard. Le léger retard à prononcer le nom et l'insistance sur le prénom renforcent d'ailleurs cette impression. Notre inférence est rapidement déjouée par le patronyme Brouillard, par ailleurs fort évocateur de l'effet même qu'il produit... On peut voir dans ce procédé à la fois une forme d'ironie et une apologie des gens ordinaires⁹. Il est peut-être même possible de le considérer comme un microcosme de l'ensemble de la chanson.

LA RÉFLEXION SUR L'IDENTITÉ

Ces différents environnements sonores se superposent et chevauchent, d'une part, le récit national évoqué par les six courtes phrases, et, d'autre part, la microsociété qu'évoque l'énumération. À certains moments, les stratégies convergent.

8. Le paradoxe de cette expression nous semble approprié pour parler de la poétique de Réjean Ducharme...

9. Ce procédé n'est pas sans rappeler celui sur lequel Jean-Pierre Ryngaert (1972) fait en partie reposer la pièce *Les belles-sœurs* (1968) de Michel Tremblay, en suggérant que certains codes dramaturgiques (apartés, monologues) y servent à mettre en valeur des personnages « ordinaires » et des actions en apparence banales plutôt qu'à souligner des actions héroïques.

L'exemple le plus éloquent est certainement celui du passé intemporel/suspendu (trois premières phrases) et la nostalgie que contribuent à véhiculer tant les arrangements que la phonostylistique de Charlebois. À d'autres moments, l'ironie s'immisce, met à distance et critique. Cette joyeuse critique, qui passe pour une bonne part dans l'exagération de l'accent québécois et dans le contraste entre la majesté des arrangements et l'anonymat des noms, s'applique autant au passé qu'à l'embryon de révolution culturelle proposé par le narrateur et qui est contenu dans les trois dernières petites phrases. L'ensemble de ces convergences et divergences nous semble contribuer à élaborer une réflexion poétique sur l'identité, et plus particulièrement sur les rapports complexes qui unissent l'individu à la société.

En premier lieu, soulignons que le procédé de l'énumération de noms annonce en soi l'idée du rapport entre l'individu et le groupe : on nomme les gens lorsqu'on veut signaler ou repérer leur individualité dans un contexte qui les rend anonymes. On dit alors qu'on « fait l'appel ». La chanson « Manche de pelle » constitue ainsi une variation sur l'idée même de l'appel, avec toutes les nuances que porte le mot lui-même, et qui vont de la vérification de la présence, comme lors de l'appel en classe, à l'idée de rassemblement autour d'une cause commune. En outre, la juxtaposition de l'idée d'appel et du rapport au passé national, qui caractérise « Manche de pelle », évoque, dans le contexte culturel québécois, une référence littéraire et identitaire précise : le roman *L'appel de la race*, de Lionel Groulx (1922). N'est-ce pas justement, au sens littéral, l'appel de la race que tente d'incarner la chanson ? La proximité phonique du mot « appel » avec le « manche de pelle » du titre renforce d'ailleurs la pertinence de ce rapprochement, de même qu'il est possible d'entendre une allusion à Lionel Groulx dans le nom « Abraham Groulx », qui coiffe en quelque sorte le célèbre auteur et historien du titre de patriarche¹⁰.

10. Nous tenons à remercier Marie-Andrée Beaudet, Nicole Deschamps, Gilles Lapointe et Élisabeth Nardout-Lafarge, dont les commentaires et questions nous ont permis d'enrichir notre analyse.

En outre, les rapports qu'entretiennent la scansion d'une liste de noms (les individus) de personnes avec les bribes de phrases (qui évoquent ici le collectif) ne sont pas univoques. Si d'une part c'est justement la juxtaposition de la sonorité des noms d'individus aux petites phrases qui favorise une lecture « nationaliste » de ces phrases (en soi, les référents ne sont jamais clairs et c'est le contexte qui permet cette interprétation parmi d'autres), c'est, d'autre part, contre la tentation de ne lire que du « national » que l'énumération de noms agit, comme pour rappeler que le collectif n'englobe pas complètement l'individuel. Les deux types de texte, noms propres et phrases, agissent ainsi comme deux pôles, à la fois soudés et irréconciliables. Et c'est précisément ici que la structure en boucle de la chanson prend une partie de sa signification. Alors qu'une chute traditionnelle aurait probablement permis de résoudre, de trancher entre la prépondérance accordée à l'identité individuelle et l'existence collective, la forme du cycle refonde inlassablement les enjeux. Sans aller ici dans le détail de l'analyse structurelle de la chanson, notons néanmoins que l'interruption de la chanson (absence de C4) est compensée par une allusion à C (sans parole) dans l'introduction ; la chanson s'ouvre ainsi sur sa finale absente et la fin nous ramène à l'introduction¹¹.

Cette interrogation identitaire par un exercice de style sonore sur le nom s'inscrit dans la foulée des réflexions qu'a suscitées l'onomastique ducharmienne. Sorte de condensé de

11. Plus précisément, sur le plan de l'accompagnement musical, l'introduction de la chanson est constituée d'une brève allusion à B (deux mesures), suivie d'un C complet sans parole : ainsi non seulement la partie chantée de la chanson commence, de façon logique, par un A, mais l'absence d'un C4 à la fin de la chanson est compensée, en quelque sorte, par le C instrumental de l'introduction, stratagème qui accentue l'effet de cycle ou de boucle. En poussant l'analyse plus loin, on constate que les trois ou quatre temps manquants de la dernière mesure (dans B4) se retrouvent dans la première mesure de l'introduction (laquelle, nous le rappelons, commence par un mini-B de quatre mesures). La boucle est donc ainsi complète !

l'usage du nom réaliste dans l'œuvre de Ducharme, « Manche de pelle » rejoint d'une certaine manière *L'hiver de force* (1973) où les personnages de Nicole et André Ferron portent des noms simples qui correspondent à « leur "vie plate" » (Hotte-Pilon, 1992 : 105-117). Contrairement à André et à Nicole Ferron toutefois, les personnes dont le nom est évoqué dans « Manche de pelle » ne refusent pas complètement de s'intégrer au groupe ou aux groupes. Les personnages semblent surtout y faire contre-poids afin d'en sonder les aires de compatibilité et les limites. En fait, c'est le locuteur, sorte d'aède de la banalité, qui redonne vie aux personnages en les nommant, sort plus enviable que de les laisser se dissoudre dans un « hiver de force ». Selon Diane Pavlovic, « [c]'est pourquoi le parti pris ducharmien des mots doit être interrogé avant tout. Même et surtout lorsqu'il est parodique, le nom semble tenir en entier dans sa prononciation, qui elle-même crée le personnage » (Pavlovic, 1987 : 89-98).

LE RÔLE DU LANGAGE

Enfin, plus efficacement que par la stricte utilisation de la langue référentielle, cette réflexion identitaire passe ici par le langage. La chanson tend ainsi à incarner la réflexion que nous venons d'évoquer en jouant sur les limites de la signification. L'utilisation des noms propres est évidemment à cet égard un procédé astucieux qui porte résolument la griffe de Ducharme. Et la façon dont les noms propres constituent la caisse de résonance des bribes de phrases dispersées, dont le sens tend à fuir dès qu'on les extrait du texte de la chanson, est certainement tout aussi ingénieuse et « signée ». La chanson devient ainsi une réflexion sur le langage, au moins autant qu'une chanson qui évoque l'écartèlement de l'individu entre l'intime et le social. Le titre de la chanson indique déjà l'importance du nom dans le processus identitaire. « Manche de pelle », c'est avant tout la réponse qu'on donne en refusant de se nommer lorsqu'on veut garder l'anonymat. « Manche de pelle » est ainsi l'expression qui se substitue au nom, sur la stricte base de l'homophonie

PRÉSENCES DE DUCHARME

(comment tu t'*appelles* ? Manche de *pelle*). Le titre de la chanson insiste donc simultanément sur la matérialité des mots et sur la constante énigme du langage.

ANNEXE

TEXTE DE « MANCHE DE PELLE »
(TEXTE DE RÉJEAN DUCHARME ;
MUSIQUE DE ROBERT CHARLEBOIS)

INTRO (B+C)			
A1 Michel(le) Joly Jean Sansregret Pierre-Paul Soucy Vincent Forget	A2 Jacqueline Lalande Alexis Roux Joseph Desbandes Abraham Groulx	A3 Freddy Fafard Suzelle Richard Jean-Guy Picard Louis Robillard	A4 Étienne Asselin Johnny Toupin Bernie Bédard Maurice Brouillard
B1 Hubert Lepage Gilbert Valois Guy Durivage René(e) Marois	B2 Fernand Mondor Henri Poupart Pierrette Sicard <i>Encore encore</i>	B3 Stéphane Aubin Ginette Harnois Albert Briand <i>On n'a pas peur</i>	B4 Francine Lamy François Courcy Claudette Rémy <i>J'veus avertis, C'est pas fini</i>
C1 Jean Saint-Martin Marcel(le) Cantin Colette Martel <i>Fa frette on gèle</i>	C2 Louis Chèvrefils <i>Tel père tel fils</i> Desneiges Lacroix <i>Faut faire de quoi</i>	C3 Omer Giroux Denise Héroux Julos Sirois Tony Gadouas	

BIBLIOGRAPHIE

- BOUCHER, Jean-Pierre (1989), « Réjean Ducharme parolier », *Littératures* (Université McGill), n° 3, p. 95-113.
- CHARLEBOIS, Robert (1974), *Charlebois*, album, Barklay 80200.
- DUVAL, Jean-Philippe (1991), *La vie a du charme*, film 16 mm, couleurs et noir et blanc, 54 min.
- HOTTE-PILON, Lucie (1992), « Le jeu des noms dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. 18, n° 1 (automne), p. 105-117.
- JULIEN, Jacques (1987), *Robert Charlebois : l'enjeu d'« Ordinaire »*, Montréal, Triptyque.
- LÉON, Pierre (2005), *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*, Paris, Armand Colin.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (2001), *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides.
- PAVLOVIC, Diane (1987), « Du cryptogramme au nom réfléchi. L'onomatistique ducharmienne », *Études françaises*, vol. 23, n° 3, p. 89-98.
- PROULX, Robert (1997), « L'œuvre lyrique de Réjean Ducharme et de Michel Tremblay : Une étude statistique et stylistique ». Thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1972), « Du réalisme à la théâtralité : la dramaturgie de Michel Tremblay, dans *Les belles-sœurs* et *À toi pour toujours, ta Marie-Lou* », *Livres et auteurs québécois*, Montréal, Éditions Jumonville, p. 97-108.
- THÉORÊT, François (1995), « Réjean Ducharme et la chanson ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.

MARCHE ET DÉMARCHE,
ŒUVRES ET MÉTA-ŒUVRES DE ROCH PLANTE

André Gervais

Université du Québec à Rimouski

Assemblages : entiers et non entiers.

Des choses jetées là au hasard, le plus bel
arrangement, ce monde-ci.

HÉRACLITE

Si je place sous le « la » de ces fragments d'Héraclite, que j'assemble ici en guise d'épigraphes, ces rapides remarques sur Roch Plante, c'est, bien sûr, à cause du mot *assemblage*, devenu un terme dans l'art moderne ; à cause du rapport paradoxal qu'il y a entre la totalité de l'assemblage et l'ordre du monde ; mais aussi à cause du clin d'œil que fait le pseudonyme de l'artiste à la théorie des quatre éléments de la philosophie présocratique.

En effet, ce pseudonyme est un collage d'une partie d'un autre pseudonyme, côté auteur, et d'une partie d'un nom réel, côté réception de l'œuvre de l'auteur : Jean *Racine*, pseudonyme d'un Réjean Ducharme romancier inconnu qui envoie en 1965 et 1966 ses manuscrits à Gallimard¹, et *Roch* Poisson, chroniqueur

1. Bien que Roger Grenier m'assure qu'il n'a rien vu en ce sens chez Gallimard, je puis dire que la brève autobiographie présentée sur

à *Photo-Journal* et auteur d'un compte rendu de *L'avalée des avalés* (« Peut-on résister à M. Gallimard ? » – 1966) sont devenus *Roch Plante* comme, dans *L'automne à Pékin*, le roman de Boris Vian, une chaise Louis XV est devenue une chaise Louis XVI² ou encore comme, dans tel roman de l'auteur, l'amertume est devenue (superlativement) l'océantume. Mêlant les règnes minéral et végétal, mêlant « l'inerte et l'organique » (Sivry, 1997 : 73), l'artiste glisse, puisque tout est devenir, de la nature à la cité, de la campagne à la ville, comme l'inscription horizontale sur le buste d'un mannequin acéphale, lors de la première exposition en 1983, à Pointe-du-Lac, le dit explicitement³ :

Né en 1941 sous le
signe du lion⁴ a passé
son enfance autour du
lac St-Pierre – son ado-
lescence où ç'a été
possible dans le bout de
Joliette collectionneur

l'un des rabats de la couverture de *L'avalée des avalés*, envoyée par Gallimard à Radio-Canada en août 1966 et redactylographiée par Gérard Godin, est ainsi intitulée : « Biographie (Réjean Ducharme, pseud. : Jean Racine) ». Par ailleurs, Dominique Aury, lectrice chez Gallimard, interviewée dans le cadre d'un reportage sur Ducharme qui sera diffusé à la mi-août à la télévision de Radio-Canada, environ un mois avant la mise en vente du roman, affirme ceci : « Je pense que c'est un pseudonyme [Jean Racine] qu'il gardera dans ses papiers, et certainement le livre paraîtra sous son vrai nom de Réjean Ducharme. »

2. « [...] la chaise Louis XV. Ses pieds s'étaient raidis. Elle avait vieilli de vingt ans. Elle était froide, inerte, et Louis XVI » (Vian, [1947] 1956 : 61).

3. D'après la photocopie d'une photographie envoyée par Mariette Cheney, commissaire de cette exposition, à André Gervais, 4 février 2002. Une inscription au verso de cette photo précise que le mannequin a été « trouvé dans les vidanges » rue Notre-Dame, à Pointe-du-Lac, et qu'il appartenait à M^{me} Boisvert « qui venait de mourir ».

4. De la même façon, Gérard Godin dira (dans la première édition de la rétrospective de ses poèmes), être né « sous le signe du Scorpion, l'année du Tigre » (Godin, 1987 : 331).

d'objets inutiles depuis
qu'il vit à Montréal.

Cette inscription, convoquant par « lac St-Pierre » un « Roch Poisson » implicite⁵, convoquant aussi l'enfance, l'un des lieux emblématiques de l'œuvre, et l'adolescence, alors qu'il commence à écrire (à l'âge de 15 ans⁶), propose aussi le premier titre de l'*alter ego*, rétrogradant ainsi l'artiste en deçà de sa fonction : « collectionneur d'objets inutiles ». En deçà, certes, mais projetant l'autre partie de la formule au-delà, lorsque les regardeurs auront à considérer ces objets inutiles devenus des œuvres utiles, tableaux s'ils sont accrochés (à un mur, par exemple), sculptures si elles sont déposées (sur un rebord de fenêtre, par exemple), tous des assemblages et tous des collages⁷.

5. Le lac Saint-Pierre (c'est à son extrémité est, sur la rive nord, qu'est Pointe-du-Lac), qui est « dans » le fleuve Saint-Laurent, est certainement le modèle, si je puis dire, du « lac Tume », ce lac menant à « la mer Tume » (qui est aussi « dans » le fleuve : ne commence-t-il pas à y avoir de l'eau salée et de la marée dès l'extrémité est de l'île d'Orléans ?) et cette mer à « l'océan Tume » (le fleuve débouchant dans l'océan Atlantique). Allusion ici, bien sûr, à *L'océantume* (1968), premier roman écrit par Ducharme (et premier manuscrit envoyé par lui, en 1965, à un éditeur), et aussi à un ensemble de dessins à l'encre intitulé *Le lac Tume*, recueil entièrement inédit et jusqu'au début du colloque inconnu de tous, que présente ici Rolf Puls.

6. « Il écrit depuis l'âge de 15 ans, dit sa mère. La nuit comme le jour. Il écrivait des piles de pages qu'il déchirait ensuite » (Bernard, 1967). Ducharme, qui a 15 ans en août 1956, entre alors en 10^e année au Juvénat des Clercs de Saint-Viateur, à Berthier, « dans le bout de Joliette ».

7. Roch Plante rejoue les paramètres anciens (la sculpture d'une part, la peinture par l'entremise du tableau d'autre part) en les redisant selon les paramètres modernes du tout-collage. Jean-Marie Gleize formule ainsi l'enjeu du collage : « le collage consiste en l'intégration à la surface de l'œuvre (ou à son volume, et on parlera alors plutôt d'un "assemblage"), d'éléments directement prélevés dans le réel. Plus abstraitement : il s'agit d'une mutation dans l'histoire de la représentation, du passage d'une époque à une autre, à celle de la présentation. La réalité ne sera plus évoquée, mais convoquée » (Gleize, 1999 : 135).

Si *tableau* et *sculpture* sont là dès 1983 dans le discours critique, *assemblage* et *collage* ne seront utilisés qu'en 1990 (Gaudreault, 1983 ; Duncan, 1990 ; Bernatchez, 1990). Des œuvres comme celles-là, il y en aura, de 1980 à 2002, plus de 400, montrées dans 14 expositions solos (6 à Montréal, dont une rétrospective en 1995, une à Pointe-du-Lac, une à Québec, une à Toronto, une à Rimouski, une à Paris, une à Rivière-du-Loup, une à Lachine et une à Rouyn-Noranda, entre 1983 et 2005) et dans au moins 4 expositions collectives (à Montréal en 1986 et en 1988, à Sillery en 1996-1997 et à Trois-Rivières en 2004-2005). Sans oublier le catalogue de la collection Forget-Georgesco publié en 2004, qui ajoute quelques dizaines d'œuvres jamais montrées auparavant⁸.

On a parlé de l'œuvre de ce « clochard-poète » (Lepage, 1985), de ce « sorcier qui exorcise sa ville » (Basile, 1990), comme de « poèmes en choses », d'« essais plastiques »

8. Comme la liste des trophoux dans chaque exposition solo ou collective n'est pas actuellement disponible, et comme la date inscrite derrière ou sous chaque trophou n'est pas toujours connue, les quelques titres cités ici le seront toujours de la façon suivante : une lettre majuscule pour désigner l'exposition, un chiffre romain pour désigner l'œuvre dans la liste dactylographiée qui tient lieu, lors de cette exposition, de catalogue. La liste des expositions solos de Roch Plante figure en annexe (Annexe I). Pour ce qui est de la collection Forget-Georgesco, dont les 67 œuvres (la plus ancienne : 1980-1987, la plus récente : 2002) sont photographiées en couleurs et reproduites recto-verso, mais sans numéro d'ordre, dans un catalogue publié en novembre 2004 (*Trophoux*, Outremont, Lanctôt éditeur), un numéro précise l'ordre. Ce catalogue contient également trois présentations (par les collectionneurs, par Patricia Pink, commissaire de six expositions à Montréal, dont cinq dans sa galerie, et par Lise Gauvin) ainsi qu'une liste des « objets trouvés » qu'on retrouve dans les œuvres. Le *corps* des œuvres de Plante, picturalement articulé, est fondamentalement non littéraire, bien que le nom des « objets trouvés » qui sont dans chacune d'elles (c'est l'intratexte), bien que les mots, termes ou phrases que sont les titres, le nom générique et la signature (c'est le péritexte, domaine « rapproché » du paratexte), textes brefs s'il en est, soient, faut-il le rappeler, des constructions langagières, proposées par l'écrivain.

(Lepage, 1987), de « rassemblements » (Bernatchez, 1993), de « ce qu'il est convenu d'appeler des... z'œuvres d'art » (Bernatchez, 1995). Stéphane Aquin, l'un de ces critiques, a même proposé ceci (à l'occasion de l'exposition intitulée *Septièmes trophées*) : « Se serait-on intéressé au travail de Roch Plante si l'on n'avait pas su qu'il s'agissait de Réjean Ducharme ? » (Aquin, 1993)⁹. De la même façon, l'un des éditeurs de la dernière édition critique des *Poésies complètes* d'Émile Nelligan, parlant des *Poèmes et textes d'asile*, tome II des *Œuvres complètes* (1991), a lancé : « Chose sûre, s'il n'y avait pas eu, au préalable et durablement, l'*opus mirandum* d'un grand poète, le tome II d'aujourd'hui dans son entier serait hors littérature et ne concernerait sans doute que la psychopathologie » (Robidoux, 1992 : 107). Cette phrase dure, que je rappelle ici, sans plus, rejaillit sur Ducharme, le grand romancier, dont Aquin dit que, en tant que Plante, il est plus un « patenteux boulimique » qu'un « véritable plasticien » (Aquin, 1993).

La mise en doute du statut littéraire des « poèmes d'asile » (terme non auctorial) de l'un n'a d'égale que celle du statut artistique des « trophoux » (terme auctorial) de l'autre. Si ce point de la réception n'a pas vraiment été développé dans la critique ducharmienne, malgré « l'extrême cohérence qui lie entre elles toutes ses productions, romans, textes de théâtre, paroles de chansons et collages » (Nardout-Lafarge, 2001 : 26), c'est fort probablement qu'il n'a été considéré que comme un accroc, voire un petit accrochage avec un critique.

9. Ann Duncan, à l'occasion de la *Rétrospective 1980-1995*, renchérit, jouant même avec le nom de l'artiste : « Roch Plante in bloom. Witty work from artist also known as Réjean Ducharme » : « Ultimately, Plante's art is more interesting as a phenomenon – offering a close encounter with the inner workings of Ducharme's mind – than it is as "art" in the word's strictest definition » (« En dernière analyse, l'art de Plante est plus intéressant en tant que phénomène – il offre une rencontre rapprochée avec ce qui se passe en profondeur dans la tête de Ducharme – qu'en tant qu'art lorsqu'on considère ce mot dans son sens le plus strict ») (Duncan, 1995).



Comment ne pas voir, dans le propre (Roch Plante) répercuté par le commun (le roc, mot masculin – la plante, mot féminin), le « h » de Roch et le « P » de Plante devenir, inversés, le « ph » de *trophou*, terme qui prend au pluriel non pas un « s » (comme *trophée* et comme *fou*, pourtant les composantes de ce mot-valise¹⁰), mais un « x » (comme *bijou* ou comme *chou*) ? Le chiasme qui a déplacé ces deux lettres séparées là, unies ici, est répercuté, recomposé d'objets, dans *Le mal est fait* (1995 ; coll. F-G, 24).

La signature, invariablement « R Plante », sans point après le « R », offre une autre variante du déplacement : le « R », en effet, est toujours inversé gauche-droite, comme ce l'est dans un miroir, et joint ou non par le bas de son jambage au bas du jambage du « P » de Plante, et ce « P » est joint ou non au « l » qui le suit :

- « R P l » séparés, comme dans *Automagnification agglomérante* (1994 ; 17) ;
- « RP l », c'est-à-dire « RP » unis et « l » séparé, comme dans *Ramasseux de caps de roues* (1980-1987 ; 1) ;
- « RPl » unis, comme dans *C'était donc ça* (1999 ; 47).

Au montré des objets s'oppose le caché de la signature et des titres. Ces derniers sont faits de bouts de papiers découpés dans des journaux, des dépliants publicitaires, des emballages, etc., et collés derrière les tableaux ou sous les sculptures. Ces petits papiers anonymes, qui sont déjà de la typographie et de la couleur, contiennent invariablement 1, 2, 3 lettres ou un signe diacritique¹¹ et sont disposés au gré du ou des mots qu'ils composent : le titre est alors fait de papiers

10. Quand ce terme a-t-il surgi : en 1980, 1981, 1982 ou 1983 ? Et quand, en 1980, le premier trophou a-t-il été fait ?

11. Deux exemples : l'accent circonflexe dans *Le goût des causes perdues* (1995 ; coll. F-G, 20) et le trait d'union dans *Il y a du vrai là-dedans* (1997 ; coll. F-G, 40).

- ne contenant qu’une lettre : « É / c / h / a / n / t / i / l / l / o / n / s » (1990 ; 2) ;
- ne contenant que deux lettres : « La // fo / cu / ss / eu / se » (1996 ; 35) ;
- contenant une lettre et deux lettres : « Go / d / ot » (1999 ; 46) ;
- contenant deux lettres et trois lettres : « Cha / os // gen / it / or » (1998 ; 43) ;
- ou encore une lettre, deux lettres et trois lettres¹² : « Qui // es / t- // ce // qu’ // on // é / te / nd // po / ur // êt / re // heu / re / ux » (1996 ; 33).

Comment ne pas voir que cette signature, à la fois monogramme en ses initiales inversées et manuscrite en son tracé, joint ou ne joint pas, joint et même croise ses jambages pour ne pas dire ses jambes, posant d’un plan à l’autre telle équivalence et inscrivant la démarche dans la marche ? Ce n’est pas le « dé- » préfixe¹³, mais le dé du hasard et du lapsus, le dé de l’aire de jeu, le dé qui transforme le « P » en « R » dans la signature¹⁴, qui transforme Gautier en Gauthier¹⁵ dans l’épigraphe de la première

12. Aucun titre, dans les exemples fournis par la collection Forget-Georgesco, n’est fait que de papiers contenant trois lettres.

13. Le « dé- », disons, de « dépoétisé dans ma langue et mon appartenance / déphasé et décentré dans ma coïncidence » (Miron, [1970] 1998 : 93).

14. « R » inversé et « P » augmenté d’un trait qui, en provenance du « l », s’allonge au point de se joindre ou non à ce « P », n’y a-t-il pas lieu, inversement, d’allonger le pas pour aller plus vite ? Du côté du « R » ou du « P » augmenté (et devenu « R »), cela va, comme on peut le voir, rapidement ; du côté du « lante », cela va, comme on peut l’entendre, lentement. Lettres disposées de telle sorte qu’elles forment un « V », mais aussi un « M », autres lettres dont chaque moitié est l’inverse gauche-droite de l’autre, ce désormais-là (dans la signature), combiné à ce déjà-là (dans la langue), faisant surgir toutes variantes impliquant le « va ».

15. Ce « h », quatrième lettre de *Ducharme*, quatrième lettre de *maghané*, quatrième (et dernière) lettre de *Roch*, a un point d’ancrage,

exposition montréalaise, qui fait rimer Héraclite et Heredia (comme on va le voir à l'instant), le dé qui fait coïncider manière de marcher et manière d'agir, jambes et jambages, le dé de l'erre d'aller, qui fait coïncider chemin et cheminement.

C'est dans la brève documentation de l'exposition de 1985 ou sur la carte postale qui a servi de carton d'invitation¹⁶ qu'on peut lire, dactylographiés, les extraits suivants, entre autres, de la définition de « Trophée » du *Petit Robert I* : « Réunion de marques tangibles d'une victoire (prises de guerre, captures, etc.) destinées à attester et à commémorer. [...] Groupe décoratif d'attributs divers servant d'ornements [...].¹⁷ » Et on constate que, dans cette épigraphe, toutes les citations moins une viennent d'écrivains du XIX^e siècle (Gustave Flaubert, Théophile Gautier [sic] et Victor Hugo), façon indirecte de convoquer José-Maria de Heredia, auteur des *Trophées*, recueil dans lequel un célèbre sonnet s'intitule justement « Les conquérants » ! « Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal [...] / Ils allaient conquérir le fabuleux métal », disent les premiers vers des deux premières strophes. Ici, le fabuleux métal, c'est l'or de la *scrap* urbaine – avec tous échos ludiques, écologiques¹⁸. Ne suffit-il pas, une fois

voire d'encrage, précis : Émile Nelligan signant « Emil Nélighan » en septembre 1897 le sonnet « Salons allemands » (Nelligan, 1992 : 92).

16. *Trophoux des années 80*, Galerie Pink, Montréal, 4-29 décembre 1985.

17. La dactylographie, déjà, rejoue la découpe syllabique (« dér- / oute », « tangib- / les », « troph- / ées ») comme, dans les titres, la découpe des petits papiers : dans *Écoute immobile et frissonne* (1995 ; coll. G-F, 23), « éc / ou / te » et « fr / is / so / nne », les deux verbes, sont partiellement touchés, alors que « im / mo / bi / le // et » ne le sont pas.

18. Qu'il s'agisse de pacotille ou de rebut (tous deux *worthless objects*), de vieilleries (*discarded objects*), en bois, en métal, en plastique, en résine, etc., de dépliant publicitaires insérés ou non dans les journaux locaux, que cela, entier ou non entier, se nomme *junk*, *trash*, *scrap* ou *rubbish*, il ne s'agit pas du « courant sale » – ordures ménagères (*garbage*, *household refuse*, *household rubbish*), déchets industriels (*refuse*, *industrial waste*), détritrus de jardin (*garden refuse*, *garden rubbish*), etc. – de la récupération. Rien, entre la cueillette et l'œuvre,

de plus, d'inverser les prénom et nom de l'artiste (Roch Plante / plan : troc) ou les lettres « ro » en « or » pour que devienne possible l'échange : la cité – autant ce qui traîne sur le trottoir ou dans la rue que ce qu'on trouve dans les magasins les plus ordinaires¹⁹ – lui fournissant cette *scrap*, il suffit, dans ce qu'il choisit d'elle, de la juxtaposer de telle sorte qu'elle se transforme en rapports, en *scrap-or*, qu'elle se compose en tant que citation anonyme faite d'objets et de mots, intertextuelle ou non, à la fois montrée et cachée. Ce que dit exactement, par un calembour, le trophou intitulé *Or de ma vue* (D.13).

La totalité de l'assemblage et l'ordre du monde, posés par moi par l'intermédiaire d'Héraclite mais aussi par l'entremise d'Heredia, se répercutent dans le pseudonyme de l'artiste²⁰ : des occasions de hasard à chaque occurrence, de *l'antagonisme* à *l'anthologie* des formes. Cela allant, dans le sonnet déjà cité, jusqu'à « Et les vents alizés inclinaient leurs *antennes* / Aux bords mystérieux du monde Occidental ». Du globe oculaire, qui regarde autour de soi, au globe terrestre !

entre l'œuvre et sa réception, qui ne se dégrade irrémédiablement. Roch Plante, en ce sens, est dans le sillage de Kurt Schwitters.

19. Le tout-ramassé lors de marches faites à propos ou non, le tout-acheté dans des *one-dollar shops* et autres *dollaramas*, tels trophoux accumulant un grand nombre d'objets semblables de toutes les couleurs, visiblement non usés.

20. Le double « R » avait déjà été inscrit dans sa signature par l'auteur à l'occasion d'une brève lettre (4 octobre 1966) à Dominique Aury afin de la remercier pour les « paroles très indulgentes » prononcées lors de l'interview diffusée à la mi-août, peu avant la sortie de son premier roman : « je vous fais en deux mots une longue déclaration d'amour », ces deux mots, métonymes du corps sensible s'il en est, étant rien de moins que « Rréjjjeeaann Dduucchhaarrmmee » dans le tremblé de l'émotion. La lettre est partiellement publiée par François Côté, libraire, en première de couverture du n° 30, automne 2003, de son *Catalogue*.



Chez Roch Plante, donc, certains titres seraient, voire sont, indifféremment, des titres-usage (des titres d'œuvres) et des titres-mention (des titres de méta-œuvres), « sans marque d'autonymie » (Arrivé, 1986 : 156) comme les parenthèses ou les guillemets dans une rédaction, voire une écriture soignée. Le collage, qui lie ce qui était, ce qui est délié, qui unit ce qui était, ce qui est séparé, est fondé sur, voire fonde, « la (dé)négarion du métalangage²¹ » (Arrivé, 1986 : 156) : la distance inaliénable qu'il y a entre les objets collés dans l'œuvre, entre les lettres collées derrière ou sous l'œuvre, entre les œuvres ainsi constituées et leurs titres, cette distance inaliénable, donc, à la fois masquée par le fondement monogrammatique de la signature et mise à nu par l'allure manuscrite de celle-ci, implique le passage au statut de second degré et fait en sorte que, relisant l'ensemble des titres²², il est possible d'y entendre, ici et là, ceux qui sont des titres-mention et qui, de ce fait, parlent de la problématique de l'œuvre, de l'enjeu de l'œuvre.

Soient deux titres : *Le mal est fait* (1995 ; coll. F-G, 24) et *Mal dans mon pot* (1990 ; D.8 et I.52). Le propre et le commun, le masculin et le féminin, une fois de plus, sont en jeu dans ce double constat qui se déploie, le « p » s'inversant en « b », d'une *Abomination de la désolation* (C.3) à une *Apothéose de peu de chose* (C.26 et D.53), d'un *Despotisme minaudier* (C.27) à un *T'as de beaux restes* (F.7 et G.25), comme si l'artiste parlait à cette œuvre-là d'elle-même, comme si cette œuvre-là parlait d'elle-même à son regardeur !

21. Cela dans le cadre d'un chapitre intitulé « "Il n'y a pas de métalangage" [aphorisme de Jacques Lacan] : qu'est-ce à dire ? »

22. C'est en tentant de constituer la liste de ce corpus pictural à partir des documents souvent rudimentaires (et essentiellement dactylographiés) actuellement accessibles qu'on ne peut que constater que la grande majorité des trophoux n'ont, pour ainsi dire, qu'un titre (d'où le grand intérêt du catalogue dûment illustré de la collection Forget-Georgesco).

La marche allant de pair avec la démarche, le *Développement industriel* (A.12) avec le *Ventre-Ville* (B.41) et la *Vente de trottoir* (1991 ; E.14, F.11, G.5 et I.13), l'artiste, qui dans *Le chant des mots perdus* (1995 ; coll. F-G, 30) a *Le goût des causes perdues* (1995 ; K.49 et coll. F-G, 20), se dit ou se fait dire *Lève ou crève* (D.19), se demande ou se fait demander *Limbo (how low can you go)*²³ (1991 ; E.5). Entre *Extase matérielle* (1990 ; D.36 et E.29), de son côté, et *Automagnification agglomérante* (1994 ; K.8 et coll. F-G, 17), du côté de son œuvre, il va. N'a-t-il pas toujours déjà été *Abumé de bêtises* (1997 ; coll. F-G, 37) ? Ne doit-il pas toujours déjà y avoir *Scavengence* (1993 ; F.39, G.45 et I.42) ? Ce dernier mot-valise met en scène Roch Plante, pillier de poubelles (*scavenger*) et vengeur (*avenger*), tout en paraissant lui faire dire : piller pour récupérer, c'est se venger, c'est réparer une offense, c'est se dédommager d'avoir été, c'est le premier mot-valise, *abusé et abîmé de bêtises*, voilà c' qu'a [sa] *vengeance*²⁴. Tous les rapports, peu importe le plan où ils se situent, sont des rapports de force. Tous les trophées qui transforment cette *scrap* en or ont quelque chose de fou. C'est *Une affaire de rien* (F.21 et G.49) et cette affaire, c'est *La poubelle de toutes* (K.17) !

23. Savoir entendre, à l'inverse, les *Plaintes grimpantes* (1997 ; L.1 et coll. F-G, 41). Selon les surfaces et les saisons, voici un *Grossier perce-neige* (1997 ; L.14 et coll. F-G, 42), deux *Nature morte* (1989 ; D.15 et I.38 / 1992 ; F.54, G.54 et I.43), quelque *Labourage* (1999 ; coll. F-G, 50) et quelque *Pâturage* (1999 ; coll. F-G, 51), une *Petite machine à se faire des accraires* (K.53) – entre se faire des accroires (des illusions) et imposer des mesures agraires – et un *Déjeuner sous l'herbe* (1984 ; B.3 et I.17).

24. Voir les « Ve » ou « ve », au début, au milieu ou à la fin des titres. Quand le « V » se ferme et que se rapprochent les jambages du « R » inversé et du « P », apparaît, littéralement, quelque personnage (son visage et / ou son échine, etc.) dont diverses approximations peuvent être vues dans *Trespasseurs prosécutés* (D.24), *Thof* (1993 ; F.33 et G.17), *Chaos genitor* (1998 ; coll. F-G, 43), *Âme sœur* (2000 ; coll. F-G, 53) et *Tu va tu vnir* (2000 ; coll. F-G, 54).

La marche allant de pair avec la démarche, voici la chaussure, le pied, la jambe : *Godot* (1999 ; coll. F-G, 46), contraction de godillot²⁵, *Un pied dans la dompe* (1995 ; I.35 et K.4) et *Jarret dompadu*²⁶ (K.48), mais quelque chose poussait jusqu'ici, là où *le pas* et *ne pas* se confondent. L'artiste reste, derrière son *Despotisme minaudier*, déjà cité, et devant *Les farces de l'ordre* (F.45 et G.28), un *Égosystème* (F.53) qui n'est, en fait, qu'un sonore écosystème, le *Chef des tas*²⁷ (E.36) au *Règne minérable (le roi – la reine)*²⁸ (B.47), un tyran au règne miné attirant l'attention

25. L'artiste, tel Vladimir et Estragon (dont les initiales composent un autre « VE »), les deux personnages principaux de la pièce de Samuel Beckett (*En attendant Godot*, publiée en 1952, jouée en 1953), ne marche pas sur un chemin de campagne, mais dans les rues de Montréal.

26. C'est dans des titres comme celui-ci, distorsion phonétique et graphique de *j'aurais donc pas dû* (distorsion grâce à laquelle il est possible de faire le lien avec *dompe*), qu'il devient clair que « les marques orales de l'autonymie sont beaucoup plus problématiques » (Arrivé, 1986 : 156) que les marques écrites (guillemets, parenthèses, italiques, etc.).

27. Cette œuvre est reproduite en première de couverture du n° 201 (juin 1992) de la revue *Liberté*. Voir l'Annexe II.

28. *Minérable*, minéral et misérable : le côté Roch, bien sûr. Pour ce qui concerne le roi et la reine, voir, outre le jeu d'échecs, le mannequin à l'entrée de l'exposition inaugurale : sa partie supérieure, par un torse sans seins, est nettement celle d'un homme et sa partie inférieure, par une armature métallique en forme de robe, nettement celle d'une femme. L'œuvre que, à tous égards, ce mannequin répercute est *Marcelle-Marie-Victorin* (A.41) dont le titre, par ses traits d'union, met en scène Conrad Kirouac (1885-1944), frère Marie-Victorin, professeur de botanique à l'Université de Montréal et auteur de la *Flore laurentienne* (1935), et Marcelle Gauvreau (1907-1968), « bibliothécaire de l'Institut botanique, collaboratrice et confidente du frère Marie-Victorin » (Chartrand, Duchesne et Gingras, 1987 : 264). C'est en 1935 et à ses frais que, pour initier les enfants de 4 à 7 ans – dont son neveu, le futur cinéaste Claude Jutra (1930-1986) – aux phénomènes de la nature, elle lance l'École de l'Éveil dont le fonctionnement, à partir de 1939, sera assuré par le Jardin botanique de Montréal, fondé en 1931 par le frère Marie-Victorin. Et on vient de passer du côté Roch au côté Plante ! Faut-il rappeler que la *Flore laurentienne* est déjà un livre important dans *L'hiver de force* (Ducharme, 1973) ?

et attisant la tension par des mines et des rimes, le chef des tas d'artefacts recyclés dans le cadre de son œuvre. Et il a beau se prénommer Roch, le *Beau fixe* (1999 ; L.9), il est *Organisé croche* (D 28) !

C'était donc ça (1999 ; coll. F-G, 47), peut-être, *Le fond de [s]a pensée*²⁹ (1993 ; I.25).

Le donc cartésien n'est plus, dans la fiction ducharmienne portée par Roch Plante, la charnière qui instaure une équivalence. Il est, dans un siècle qui fut aussi le nôtre, l'un de ces « routiers et capitaines » qui « allaient conquérir le fabuleux métal », quelque chose comme le fantôme d'un chef d'état, fait de l'errance et de la rencontre d'un conquérant et du monde occidental devenu une dompe³⁰. Peut-être est-il aussi, finalement, pour reprendre la formule de Fériée dans sa lettre à Vincent, « *le doigt à l'échohérence* » (Ducharme, 1976 : 221)³¹ : l'index qui pointe les cohérences en écho les unes les autres dans les propositions et les langues mises en jeu à travers « la réinvention orthographique et le redécoupage des mots » (Nardout-Lafarge, 2001 : 288), quand cela advient dans le paratexte et le texte des œuvres.

29. Cette œuvre est reproduite en première de couverture du recueil de poèmes de Claudine Bertrand, *Une main contre le délire* (1995). Voir l'Annexe II.

30. Cela composant, à l'instar du mot-valise à rebours de Marcel Duchamp (Duchamp, 1975 : 162) – « A GUEST + A HOST = A GHOST », épigraphe d'une exposition de William Copley, peintre américain, dans une galerie parisienne, décembre 1953 –, cet autre : « une dompe + un conquérant = un donc errant ».

31. Les deux premières phrases de la *lettre* sont les suivantes : « *La "vraie" liberté c'est le doigt à l'échohérence. Elle est plusieurs.* »

ANNEXE I
EXPOSITIONS SOLOS DE ROCH PLANTE¹

- A. *Trophoux 1980 1981 1982 1983*, 47 œuvres, exposition organisée par Mariette Cheney, Manoir seigneurial, Pointe-du-Lac, 24 juin-... juillet 1983.
- B. *Trophoux des années 80*, 53 œuvres, exposition organisée par Patricia Pink, Galerie Pink, Montréal, 4-29 décembre 1985.
- C. *Trophoux. Les trophées de Roch Plante*, 54 œuvres, exposition organisée par Patricia Pink, Galerie Pink, 18 novembre-6 décembre 1987.
- D. *Quatrièmes trophées*, 54 œuvres, exposition organisée par Patricia Pink, Galerie Pink, 21 novembre-9 décembre 1990.
- E. « *Cinquièmes trophées* », 54 œuvres, exposition organisée par Madeleine Lacerte, galerie-annexe de la Galerie Madeleine Lacerte, Québec, 6-23 mai 1992.
- F. *Sixièmes trophées*, 54 œuvres, exposition organisée par Patricia Pink, Lake Galleries, Toronto, 2-22 octobre 1993.
- G. *Septièmes trophées*, 54 œuvres, exposition organisée par Patricia Pink, Galerie Pink, 4-28 novembre 1993.
- H. *Trophoux et sculptures (1985-1995 [sic : 1994]) de Roch Plante*, 11 œuvres, exposition organisée par André Gervais, galerie de l'Université du Québec à Rimouski, 6-25 mars 1995.
- I. *Rétrospective 1980-1995*, 54 œuvres, exposition organisée par Patricia Pink assistée d'Alice Zwarts et de Sarah Day, maison de la culture Frontenac, Montréal, 13 avril-21 mai 1995.

1. Certaines données, malgré mes recherches, sont restées incomplètes.

PRÉSENCES DE DUCHARME

- J. ..., ... œuvres, exposition organisée par Claire Richard et Claude Béland, La Librairie du Québec, Paris, 10 octobre-... 1996.
- K. *Huitièmes trophoux*, 54 œuvres, exposition organisée par Patricia Pink, Galerie Pink, 13 novembre-8 décembre 1996.
- L. *Trophoux*, 18 œuvres, exposition organisée par Claire Richard, Musée du Bas-Saint-Laurent, Rivière-du-Loup, 5 mai-13 juin 1999².
- M. [Exposition de collages de Roch Plante], 8 œuvres, exposition organisée, dans le cadre du 6^e Festival de la littérature mondiale (12-20 mai 2000), à l'occasion d'une Journée Réjean Ducharme présentée par le Festival du sentier des arts de Lachine, 20-21 mai 2000.
- N. *Trophoux*, ... œuvres (de la coll. Forget-Georgesco), exposition proposée par les collectionneurs, Centre d'exposition de Rouyn-Noranda (CERN, situé au Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue), 16 décembre 2004-6 février 2005.

2. Parallèlement à 46 œuvres faites par autant de classes de quatrième, cinquième et sixième années du primaire de la MRC, dans le cadre du projet Art'Vironnement. Voir *Le Soleil*, Québec, 10 février 1999.

ANNEXE II
PREMIÈRES DE COUVERTURE DE LIVRES
ET DE REVUES « ILLUSTRÉES » PAR ROCH PLANTE

Robert Viau (1989), *Les fous de papier. L'image de la folie dans le roman québécois*, préface du D^r Yves Lamontagne, Montréal, Méridien.

Titre : *La pousseuse* (1987 ; C.18).

Liberté (1992), n° 201 (*Fureur – Indifférence – Visions – Déesse – Banquise – Bateau – Ombres – Coulisses*), juin¹.

Titre : *Chef des tas* (1991 ; E.36).

Études françaises (1992-1993), vol. 28, n°s 2/3 (hiver) (*L'Amérique entre les langues*).

Titre : *Veux-tu du dessert ?* (1990 ; D.44).

Théâtre québécois : 146 auteurs, 1067 pièces résumées. Répertoire du Centre des auteurs dramatiques, édition 1994 (1994), Montréal, VLB éditeur / CEAD.

Titre : *La terrasse des délices* (1991 ; E.46, F.34, G.37, I.44).

Claudine Bertrand (1995), *Une main contre le délire*, Saint-Hippolyte/Paris, Le Noroît/Erti Éditeur.

Titre : *Le fond de ta pensée* (1993 ; I.25).

Élisabeth Nardout-Lafarge (2001), *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».)

Titre : *Produits de beauté* (1996 ; L.3 et coll. F-G, 36).

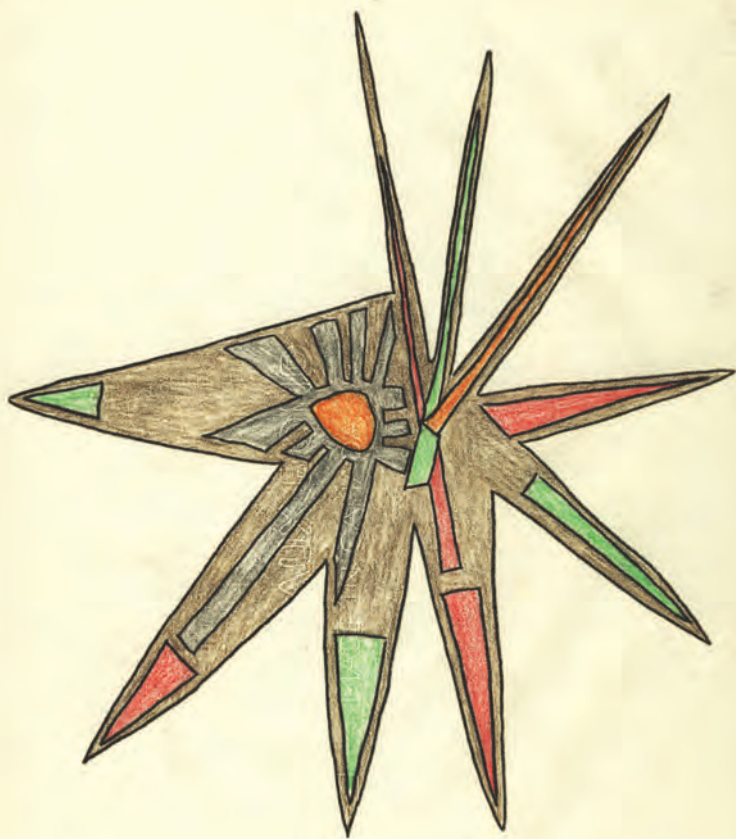
1. Directeur de la revue à l'époque : François Hébert, Université de Montréal ; le rapport (constant) entre Ducharme et l'Université de Montréal remonte à la conférence intitulée « Ducharme l'inquiétant » que fit au Département d'études françaises de cette université Michel van Schendel, alors journaliste, dans le cadre des « Conférences J.-A. de Sève », le 16 mars 1967.

BIBLIOGRAPHIE

- AQUIN, Stéphane (1993), « L'ordre des choses », *Voir*, Montréal, du 18 au 24 novembre.
- ARRIVÉ, Michel (1986), *Linguistique et psychanalyse. Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan et les autres*, (préface de Jean-Claude Coquet), Paris, Méridiens-Klincksieck.
- BASILE, Jean (1990), « L'enfantôme de la liberté », *Le Devoir*, 3 novembre.
- BERNARD, Léon (1967), « Réjean Ducharme à la trace », *Perspectives*, 22 avril.
- BERNATCHEZ, Raymond (1990), « Ducharme persiste et signe... Roch Plante ! », *La Presse*, 2 décembre.
- BERNATCHEZ, Raymond (1993), « Réjean Ducharme glane, Rock [sic] Plante assemble et colore », *La Presse*, 6 novembre.
- BERNATCHEZ, Raymond (1995), « Fragments de génie. D'objets trouvés au hasard de ses marches, Roch Plante, alias Réjean Ducharme, fait des œuvres d'art », *La Presse*, 7 avril.
- CHARTRAND, Luc, Raymond DUCHESNE et Yves GINGRAS (1987), *Histoire des sciences au Québec*, Montréal, Boréal.
- DUCHAMP, Marcel (1975), *Duchamp du signe*, nouvelle édition revue et augmentée par Michel Sanouillet avec la collaboration de Elmer Peterson, Paris, Flammarion.
- DUCHARME, Réjean (1973), *L'hiver de force*, Paris, Gallimard.
- DUCHARME, Réjean (1976), *Les enfantômes*, Paris, Gallimard.
- DUNCAN, Ann (1990), « Artist Ducharme finds funk in junk », *The Gazette*, 2 décembre.
- DUNCAN, Ann (1995), « Roch Plante in bloom. Witty work from artist also known as Réjean Ducharme », *The Gazette*, 22 avril.
- GAUDREAU, André (1983), « Remarquable début de saison », *Le Nouvelliste*, 25 juin.

PRÉSENCES DE DUCHARME

- GLEIZE, Jean-Marie (1999), « Collage », dans Emmanuel DE WARESQUIEL (dir.), *Le siècle rebelle. Dictionnaire de la contestation au XX^e siècle*, Paris, Larousse.
- GODIN, Gérald (1987), *Ils ne demandaient qu'à brûler*, poèmes 1960-1986, Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Rétrospectives ».)
- LEPAGE, Jocelyne (1985), « Réjean Ducharme, alias Roch Plante ? », *La Presse*, 23 décembre.
- LEPAGE, Jocelyne (1987), « Des poèmes en choses. Réjean Ducharme, alias Roch Plante, à la galerie Pink », *La Presse*, 27 novembre.
- MIRON, Gaston ([1970] 1998), *L'homme rapaill  *, troisième édition, version définitive, Montréal, Typo.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (2001), *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».)
- NELLIGAN, Émile (1992), *Poésies complètes 1896-1941*, édition entièrement refondue d'après l'édition critique établie par Réjean Robidoux et Paul Wyczynski, Montréal, BQ.
- POISSON, Roch (1966) « Peut-on résister à M. Gallimard ? », *Photo-Journal*, semaine du 26 octobre au 2 novembre.
- ROBIDOUX, Réjean (1992), *Connaissance de Nelligan*, Montréal, Fides. (Coll. « Le Vaisseau d'Or ».)
- SIVRY, Jean-Michel (1997), « L'avaleur de ressorts », *Conjonctures*, né 26 (*Ducharme*), automne, p. 69-75.
- VIAN, Boris ([1947] 1956), *L'automne à Pékin*, Paris, Minuit. (Coll. « 10/18 ».)



On ouvre la porte
Une étoile entre
Une étoile toute croche



corne d'ab Rd
12/15

RONDS, RECTANGLES ET LÉGENDES

Rolf Puls

Gallimard Montréal

Cette année-là, Massin, qui de 1958 à 1979 fut le directeur artistique des éditions Gallimard, était invité par le Département de design de l'Université du Québec à Montréal. C'était l'année de la première et je crois bien de la dernière grande exposition – en dehors de certaines galeries – des *Trophoux* de Roch Plante, à la maison de la culture Frontenac, à Montréal. Nous étions en mai 1995. Je proposai à Massin la visite de cette exposition en compagnie de Claire Richard, la compagne de Réjean Ducharme. Les *Trophoux* lui rappelèrent quelque chose : il avait dans ses cartons, se souvint-il, des dessins que Réjean Ducharme avait envoyés chez Gallimard bien avant que son nom soit connu. Par on ne sait quel mystère, ces dessins étaient allés chez Raymond Queneau qui, ne sachant qu'en faire ni qu'en penser, les envoya à Massin le 13 avril 1966 avec ce mot :

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. [signature]

Pas plus que Queneau, Massin ne savait qui était Ducharme. Dans une lettre datée du 28 août 2001 à Claire Richard, il expliquera que « c'est en raison des frais de photogravure et

d'impression en quadrichromie de ces illustrations que ce projet n'a pu être retenu », avant d'ajouter : « Or Réjean avait dit dans sa lettre que si le livre ne pouvait être publié, il faisait cadeau de ce manuscrit à qui en voudrait. » Il décida donc d'en prendre possession. En fait – et on le verra plus loin – Massin ne respecta pas scrupuleusement les instructions de Ducharme... Lorsqu'il m'en parla, le jour de notre visite de l'exposition des *Trophoux*, il me proposa de me montrer le tout à l'occasion d'un de mes voyages à Paris. Ce qui fut fait un peu plus tard, cette année-là, au restaurant de La Coupole où il me donna rendez-vous, un gros dossier sous le bras. Je découvris deux chemises jaunes contenant une centaine de dessins chacune et portant comme titres, *LE LACTUME n° 1* et *LE LACTUME n° 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 courus reproduire sur la photocopieuse couleur de Gallimard Jeunesse – Gallimard « le grand » n'avait alors que des photocopieuses très ordinaires – quelques pages du surprenant dossier, avec le mot de Queneau et la lettre d'accompagnement de Ducharme datée du 17 mars 1966. Voici ce que disait cette lettre :

Monsieur l'éditeur,

Veillez 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 les 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.

Rejean [sic] Ducharme

La page de garde porte les mentions suivantes, côté gauche de la feuille blanche :

PICTURES

en souvenir de

Jane Wrigley,

Madeleine,

Petit ensemble vocal,

Egyptian Chick.

Suit un blanc et, en bas de page et entre parenthèses, le texte suivant :

(comme toiles de fond, ces dessins ont des photos en noir et blanc (de films, d'actualité, d'histoire...) des pages de journaux (colonnes en allemand, anglais, arabe, hébreu...))

Venons-en aux dessins eux-mêmes. Ils sont exécutés au crayon noir et aux crayons de couleur. Ils sont souvent anguleux ; pointes, flèches, pics y abondent. La plupart sont abstraits. Parfois cependant un personnage apparaît, une femme, un joueur de hockey, un couple... Au fil des pages, on décèle une géométrie, quelque chose de méthodique, de circulaire, comme des dents de scie. La légende d'un des dessins résume bien l'esprit de l'ensemble : « Les ronds et les rectangles sont mes amis. Les trapèzes et les parallélogrammes sont trop savants pour moi ».

À propos de légendes, tous les dessins en sont pourvus. On y trouve annoncé Roch Plante et la célèbre légende « À quelle heure on meurt ? » Voyez plutôt :

Truie angulaire (signé Rd 18/2/66)

Les adultes sont des enfants qui se prennent pour des adultes
Méfiez-vous d'eux. Non contents de se prendre pour des adultes

ils vous prennent pour des adultes et essaieront de vous vendre des réfrigérateurs, des chapeaux melon, des machines à coudre (signé Rd)

PRÉSENCES DE DUCHARME

Tu as envie de rire Isabelle
J'ai envie de mourir Isagaie

Sur 100 Canadiens français
50 aimeraient mieux être Américains
41 aimeraient mieux être Canadiens anglais
22 aimeraient mieux être Français
11 aimeraient mieux être Suédois
Isabelle et moi, dans ces circonstances, aimerions être morts

Isabelle, Isabelle, regarde ton lit !
Plus il va, plus il ressemble à un cercueil

Je suis un pauvre type

Radio et Tévé sont
des vendeuses de savon et de
déodorant. Puons tous.

« Get into the shower
Wash the world of my back »
(chanson yéyé australienne)

Je hais la sécurité,
la propreté, le bon,
le vrai, le bien et le beau.
J'aime le qui-vive
Il n'y a que celui qui
Est sur le qui-vive
qui vive.
J'aime les seules
vraies choses : les
petites choses
J'aime les clés chaudes et
les clés froides, les clés
laissées sur le calorifère et
les clés tombées dans la neige
(signé Rd 8/2/66)

*You talk too much
you worry me to death*

Un grand cœur comme des fesses (signé Rd)

S'ennuyer pour tuer le temps (signé Rd)

À regarder parler ceux qui parlent
très bien on a envie de parler
très mal

Les courbes sont signe de paresse, de douceur, de faiblesse
Les pointes sont signe d'angoisse, de méchanceté et de force
(signé Rd)

Fais des erreurs, Isabelle ; des tonnes d'erreurs ;
des erreurs de goût, d'étiquette, de chimie, de géométrie,
Fais des erreurs 24 heures par jour. Ne fais pas ta
petite calculatrice électronique IBM

Laisse-toi aller

si tu trouves ça beau
tant pis pour toi
Tant pis pour Johnny Rembrandt (signé Rd)

Ne ris pas de ce mauvais dessin
On ne doit pas rire de ce qui est laid
Isabelle n'est qu'aussi belle qu'elle peut

Fais mieux si tu es capable

Ne te fâche pas, saint Rembrandt. Je ne disais ça que pour me
rendre intéressant. N'empêche que tes toiles ne me disent pas
grand-chose. Quand je serai mort, tu prieras pour ma
canonisation.

Tu es bien coté au Royaume des Morts... (signé Rd)

Revenu à Montréal après mon rendez-vous avec Massin à La Coupole, je montrai les photocopies couleur extraites du *LACTUME* à Claire Richard. Je l'incitai à écrire à Massin qui m'avait assuré qu'il rendrait volontiers le tout, ce qu'il fit en 2001, après que *LE LACTUME* eut rejoint le fonds d'archives que Massin avait constitué et qui est géré par la ville de Chartres, son lieu de naissance. C'est ainsi qu'après trente-cinq ans *LE LACTUME*, parti de Saint-Ignace-de-Loyola, comté de Berthier, s'en fut à Paris, chez Gallimard, puis chez Massin, à Chartres

PRÉSENCES DE DUCHARME

ensuite, pour revenir en fin de compte à Montréal, à l'adresse de l'artiste, sans jamais avoir, selon le vœu de ce dernier, croisé la moindre jolie femme...



œufs de poule mouillés
dans un calice

BIBLIOGRAPHIE

- AMOSSY, Ruth, et Dominique MAINGUENEAU (2003), *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- MAINGUENEAU, Dominique (1993), *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod (épuisé). On le trouve en version électronique à cette adresse : <http://perso.wanadoo.fr/dominique.maingueneau/overview.html>
- MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MALLARMÉ, Stéphane (1945), *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- MICHAUD, Guy (1958), *Mallarmé*, Paris, Hatier.
- MONDOR, Henri (1961), *Autres précisions sur Mallarmé et inédits*, Paris, Gallimard.
- OSTER, Daniel (1991), *Stéphane*, Paris, P.O.L. éditeur.
- OSTER, Daniel (1997a), *L'individu littéraire*, Paris, Presses universitaires de France.
- OSTER, Daniel (1997b), *La gloire*, Paris, P.O.L. éditeur.
- RAIMBAULT, Ginette ([1996] 1999), *Lorsque l'enfant disparaît*, Paris, Éditions Odile Jacob.
- RICHARD, Jean-Pierre (1961), *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil.
- SARTRE, Jean-Paul (1986), *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard. (Coll. « Arcades ».)
- THIBAUDET, Albert (1926), *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard.

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

MARIE-ANDRÉE BEAUDET enseigne à l'Université Laval où elle a dirigé le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) de 2003 à 2007. Elle a notamment publié *Langue et littérature au Québec, 1895-1914* (1991) et *L'album Miron* (2006). Elle a aussi collaboré aux tomes III, IV et V de *La vie littéraire au Québec*. Depuis 2000, elle travaille avec Pierre Nepveu à l'édition de l'œuvre éparse de Gaston Miron.

RÉJEAN BEAUDOIN est professeur titulaire au Département d'études françaises, hispaniques et italiennes de l'Université de la Colombie-Britannique où il est entré en 1983. Spécialiste de l'histoire du roman québécois (*Le roman québécois*, Montréal, Boréal, 1991), chroniqueur attentif de la littérature québécoise contemporaine (aux revues *Liberté* et *L'Inconvénient*), il a aussi publié plusieurs études et une édition des poèmes d'Émile Nelligan (Boréal, 1997), figure très présente dans l'univers de Réjean Ducharme. Beaudoin est un lecteur de longue date de l'œuvre de Ducharme. Il a notamment signé une lecture très originale de *Dévadé*, « Ce n'est pas parce qu'on rit que c'est drôle » (*Liberté*, n° 194, 1991), texte souvent repris par la suite.

ANNE ÉLAINE CLICHE est professeure au Département d'Études littéraires de l'UQAM. Elle est aussi romancière et essayiste. Elle travaille en particulier les rapports entre écriture et psychanalyse et s'intéresse depuis des années au judaïsme et à la tradition juive. Son dernier livre *Poétiques du Messie. L'origine juive en*

souffrance, paru chez XYZ en 2007, a remporté le prix J. I. Segal 2008 décerné par la Bibliothèque publique juive de Montréal. Son quatrième roman (*Mon frère Ésaü*) est paru en janvier 2009.

VÉRONIQUE DASSAS est journaliste. Elle a participé au magazine *Le Temps fou*, de 1977 à 1983, puis de 1995 à 1998, et a travaillé pour l'émission *Chasseurs d'idées* à Télé-Québec, où elle avait réussi à proposer une émission sur Ducharme. Elle est également traductrice. Elle a notamment traduit de l'italien *Grammaire de la multitude. Pour une analyse des formes de vie contemporaines*, de Paolo Virno, en 2002. Elle est aussi membre du comité éditorial de la revue *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, qui a publié en 1997 un numéro spécial consacré à Ducharme.

GILBERT DAVID enseigne au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal depuis 1998 ; ses recherches portent sur la dramaturgie québécoise ainsi que sur l'histoire et l'esthétique théâtrales aux ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles, tant au Québec qu'en Europe et aux États-Unis. Il est membre régulier du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ, site Université de Montréal). En tant que spécialiste du théâtre québécois, il a collaboré à plusieurs ouvrages de référence et a publié, depuis 1975, de nombreux articles dans divers périodiques spécialisés, tant au Québec qu'à l'étranger. Parmi ses publications récentes, mentionnons la réédition, revue et augmentée, de l'ouvrage collectif *Le monde de Michel Tremblay* [1983] (avec Pierre Lavoie, Belgique, Éditions Lansman, 2003 et 2005) et *Théâtres québécois et canadiens-français au ^{xx}^e siècle* (Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003), un ouvrage collectif qu'il a codirigé avec Hélène Beauchamp et dans lequel il signe une étude sur « La critique dramatique au Québec ». Ses recherches des dernières années ont porté sur les écrits québécois sur le théâtre dans la première moitié du ^{xx}^e siècle et sur la dramaturgie québécoise au féminin. Il dirige, depuis 2005, une équipe de jeunes chercheurs qui

réalise un bilan annuel d'une saison théâtrale au Québec, dont la première livraison est parue sous le titre de *Rappels 05-06* (Québec, Éditions Nota bene, 2006) et la deuxième, *Rappels 06-07*, en avril 2008, chez le même éditeur. Il a coordonné avec Hélène Jacques un dossier pour la revue *Tangence*, qui traite du « Devenir de l'esthétique théâtrale » (n° 88, automne 2008), en plus d'être l'éditeur d'un ouvrage collectif intitulé *Le corps déjoué. Figures du théâtre de Larry Tremblay* (Belgique, Éditions Lansman, 2009). Ces dernières années, il a organisé trois ateliers sur autant de dramaturges québécois : Carole Fréchette (2006) ; Larry Tremblay (2007) ; Daniel Danis (2008). Il est présentement engagé dans la réalisation d'un projet de recherche sur les dramaturgies de l'acteur en solo au Québec de 1980 à 2005.

MARTIN FAUCHER est metteur en scène et président du Conseil québécois du théâtre depuis mai 2005. On lui doit un montage de textes de Ducharme, *À quelle heure on meurt ?*, d'abord présenté du 8 au 26 novembre 1988 à l'Espace Go. Ce montage a été repris, notamment par le metteur en scène français Guy Allouche-rie. Faucher a également mis en scène *La fille de Christophe Colomb* au Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal du 18 mars au 10 avril 1994.

ANDRÉ GERVAIS est professeur titulaire au Département de lettres de l'Université du Québec à Rimouski depuis 1984. Il est l'auteur, dès les années 1970, de quelques articles sur Ducharme qui ont fait date, dont le plus connu est sans doute « Morceaux d'un littoral détruit. Vue sur *L'océantume* », paru dans le dossier d'*Études françaises* intitulé « Avez-vous relu Ducharme ? » (1975). En plus d'éditer des articles sur Ducharme à la revue *Tangence*, il a organisé une exposition de trophoux à la Galerie de l'UQAR, intitulée *Trophoux et sculptures de Roch Plante (1985-1995)* et présentée du 6 au 25 mars 1995. À l'invitation de la Délégation générale du Québec et de la Bibliothèque nationale de France, dans le cadre des représentations à Paris par le Théâtre du Nouveau Monde de *L'hiver de force*, pièce tirée du récit

éponyme par Lorraine Pintal, il a donné une conférence intitulée « Réjean Ducharme : le personnage, l'écrivain et l'artiste » à la Bibliothèque nationale de France à Paris en février 2002. Son travail d'analyse des trophoux s'inscrit dans la lignée de celui accompli sur les œuvres de Marcel Duchamp (*La raie alitée des faits*, Montréal, Hurtubise HMH, 1984, et *C'est*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000).

ROGER GRENIER est écrivain, journaliste, homme de radio français, scénariste pour la télévision et le cinéma et auteur d'une trentaine d'ouvrages. Il a reçu le prix Femina en 1972 et le Grand prix de l'Académie française en 1985 pour l'ensemble de son œuvre, qui compte notamment *Albert Camus, soleil et ombre. Une biographie intellectuelle*, un essai publié en 1987 et qui a reçu le prix Albert-Camus. Il est aussi conseiller littéraire pour Gallimard où il est entré en 1964, juste avant que Ducharme y envoie ses manuscrits.

ÉLISABETH HAGHEBAERT est coordonnatrice du Centre d'aide à la réussite à l'Université du Québec à Rimouski. Titulaire d'un doctorat en études littéraires de l'Université Laval, elle est l'auteure de plusieurs publications sur Ducharme, dont « Une narrativité logodynamique ambulatoire : l'exemple de *Gros mots* de Réjean Ducharme », présentée dans *La narrativité contemporaine au Québec*, sous la direction d'Andrée Mercier et de René Audet (Québec, Presses de l'Université Laval, 2004), et « La marginalité des *Enfantômes* : les anges déçus de Ducharme », publiée dans le dossier consacré à Ducharme dans la revue *Roman 20-50*, en 2006. Elle a également édité, toujours en 2006, une anthologie de textes critiques en collaboration avec Élisabeth Nardout-Lafarge : *Ducharme en revue* dans la collection de la revue *Voix et images*, et elle a coorganisé avec Marie-Andrée Beaudet et Élisabeth Nardout-Lafarge le premier colloque international sur Ducharme tenu à Montréal en avril 2007.

STÉPHANE INKEL est professeur adjoint au Département d'études françaises de l'Université Queen's, à Kingston en Ontario. Spécialiste du roman québécois, il travaille actuellement sur les effets du messianisme canadien-français dans le roman contemporain et postérieur à la Révolution tranquille (Victor-Lévy Beaulieu, Jacques Ferron, Anne Hébert). Il est l'auteur d'une thèse de doctorat sur la politique de l'énonciation dans les œuvres de Ducharme et de Samuel Beckett soutenue en 2005. Il s'intéresse aux rapports entre littérature et politique, à la question de l'historicité et à celle de la langue. Il a signé un article intitulé « L'écriture et la mémoire de l'histoire. Les deux messianismes de Réjean Ducharme », publié dans le dossier consacré à Ducharme dans la revue *Roman 20-50*, en 2006, et il est l'auteur d'un livre sur Hervé Bouchard paru à l'automne 2008, *Le paradoxe de l'écrivain*.

CLAIRE JAUBERT est étudiante au doctorat en cotutelle à l'Université de Montréal et à l'Université Bordeaux 3 et auxiliaire de recherche au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises. Après avoir soutenu en 2005 à l'Université Bordeaux 3 le mémoire « De la reprise à la subversion. Lecture des intertextes et des interdiscours dans *Le Cid maghané* et *Le marquis qui perdit* de Réjean Ducharme », elle rédige une thèse intitulée « Du scénique au scénaristique : l'esthétique de l'intergénéricité chez Réjean Ducharme ». Elle a présenté dans plusieurs colloques les premiers résultats de ses recherches. Pour sa thèse, elle sollicite tout particulièrement les fonds d'archives, le fonds Réjean Ducharme à Ottawa ainsi que les manuscrits des scénarios déposés à la Cinémathèque à Montréal.

SERGE LACASSE est professeur agrégé de musicologie à la Faculté de musique de l'Université Laval depuis 2002 et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises. Il est spécialiste de la musique populaire enregistrée contemporaine, à laquelle il a consacré de nombreux travaux. Il s'intéresse à l'enregistrement sonore, à l'étude de la voix

et à la phonographie. Dans son travail, il applique à la musique des notions de paralinguistique, mais aussi des concepts issus des études littéraires, comme l'intertextualité et la narratologie. Il participe à une équipe de recherche en histoire culturelle et collabore au projet subventionné par le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture « L'histoire de la culture artistique au Québec de la fin du XIX^e siècle à la Deuxième Guerre mondiale ».

GILLES LAPOINTE est professeur au Département d'histoire de l'art de l'UQAM. Il s'intéresse aux enjeux théoriques liés à la modernité artistique québécoise dans une perspective interdisciplinaire. Ses recherches en cours portent sur l'artiste multidisciplinaire Edmund Alleyne et sur les rapports d'intertextualité qu'entretiennent les œuvres de Réjean Ducharme et d'Arthur Rimbaud. Il est l'auteur de plusieurs études et essais, dont *L'envol des signes. Borduas et ses lettres* (1996) et *La Comète automatiste* (2008).

MARIE-HÉLÈNE LAROCHELLE est professeure adjointe au Collège universitaire Glendon de York University. Ses recherches portent sur les figures de la violence dans la littérature la francophonie européenne (Belgique, France, Suisse) et québécoise. Elle a organisé deux colloques internationaux sur ce sujet et a dirigé les ouvrages collectifs *Esthétiques de l'invective* (dossier), *Études littéraires*, vol. 39, n° 2, 2008 ; *Monstres et monstrueux littéraires*, Québec, Presses de l'Université Laval (PUL), 2008 ; *Invectives et violences verbales dans le discours littéraire*, Québec, Presses de l'Université Laval (PUL), 2007. Elle est l'auteure de *Poétique de l'invective romanesque, L'invectif chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, Montréal, XYZ Éditeur, coll. « Théorie et littérature », 2008. Marie-Hélène Larochelle a également présenté plusieurs communications et articles sur les anarchistes français du XIX^e siècle, sur Louis-Ferdinand Céline, Réjean Ducharme et Henri Michaux.

ROBERT LÉVESQUE est critique et essayiste. Il a signé, entre autres, deux recueils d'essais, *La liberté de blâmer* en collaboration avec Stéphane Lépine (Montréal, Boréal, 1997), *Un siècle en pièces* (Boréal, 2000), *L'allié de personne* (Boréal, 2003), *Récits bariolés* (Boréal, 2006), un recueil de notes et chroniques parues dans le journal *Ici* où il est chroniqueur depuis plusieurs années, et ce titre aux accents quasi ducharmiens, *Près du centre, loin du bruit. Carnets d'errance* (Montréal, Lux, 2003). Lévesque est l'un des rares animateurs du milieu culturel québécois à avoir côtoyé Ducharme, ce dont il a témoigné dans le cahier spécial du journal *Le Devoir*, en 1990, à l'occasion de la publication de *Débadé* (p. D4).

IVAN MAFFEZZINI est professeur au Département d'informatique de l'Université du Québec à Montréal. Il est ingénieur et informaticien et s'intéresse aux systèmes de contrôle en temps réel, aux protocoles et aux interfaces personne-machine. Il a aussi donné des cours de littérature. Il est membre du comité éditorial de la revue *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat* et a participé au numéro spécial consacré à Ducharme en 1997. Il travaillait, il y a quelques années, à une nouvelle traduction de *L'avalée des avalés* en italien.

GILLES MARCOTTE est professeur émérite au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, essayiste, critique, romancier. Il a été l'un des premiers lecteurs de Ducharme, à qui il a consacré de nombreux articles, souvent cités, repris dans les études sur l'œuvre, dont, parmi les principaux, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey » (1975), « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont » (1990) et « Le copiste » dans la revue *Conjonctures* (2000).

KENNETH W. MEADWELL est professeur titulaire d'études françaises au Département des langues et des littératures modernes de l'Université de Winnipeg au Manitoba. Son livre *L'avalée des avalés, L'hiver de force et Les enfantômes de Réjean Ducharme* :

une fiction mot à mot (Lewiston, E. Mellen Press, 1990) a fait date dans les études sur Ducharme. L'étude de « l'enfant littéraire », notamment, permet à l'auteur de montrer comment la littérarité de l'œuvre tient à la dislocation de la *mimesis*. Outre ce livre, souvent cité et repris dans les travaux ultérieurs, Meadwell a publié plusieurs articles sur Ducharme et l'a enseigné.

ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE est professeure titulaire au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Elle a dirigé le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) de 2006 à 2009. Elle a notamment publié en 2001 un essai intitulé *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, coordonné le dossier « Réjean Ducharme : *L'avalée des avalés, Le nez qui voque et Les enfantômes* » de la revue *Roman 20-50* (n° 41, juin 2006) et publié, en collaboration avec Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme en revue* (2006). Elle a également dirigé, avec Ginette Michaud, le collectif *Constructions de la modernité au Québec* (2004) et coécrit, avec Michel Biron, François Dumont et avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, *Histoire de la littérature québécoise* (2007).

MONIQUE OSTIGUY est archiviste à Bibliothèque et Archives Canada, où elle est responsable des archives littéraires de langue française, dont celles de Réjean Ducharme déposées par l'écrivain en 1986.

LORRAINE PINTAL est metteure en scène et directrice du Théâtre du Nouveau Monde à Montréal. Elle a réalisé plusieurs mises en scène des œuvres de Ducharme : *Ines Pérée et Inat Tendu*, du 24 septembre au 19 octobre 1999, au Théâtre du Nouveau Monde, *HA ha !* en 1990 au Théâtre du Nouveau Monde à Montréal, puis *L'hiver de force* du 13 novembre au 13 décembre 2001, de nouveau au Théâtre du Nouveau Monde (en coproduction avec le Festival de théâtre des Amériques). Elle a repris cette création du 7 au 17 février 2002 à Paris à l'Odéon-

Théâtre de l'Europe. À cette occasion, son adaptation théâtrale du roman a été publiée dans la collection « Le manteau d'Arlequin. Théâtre français et du monde entier » chez Gallimard. Du 18 au 20 avril et du 26 et 27 avril 2002, *L'hiver de force* a également été présenté au Théâtre français du Centre national des Arts à Ottawa.

ROLF PULS a une biographie un peu longue que sa bibliographie compense. Né en Alsace (France), il émigre peu après les événements de Mai 68 dont il a cru apercevoir des prolongements au Québec. Recruté par les éditions Gallimard, il fonda en 1971 leur filiale québécoise. Depuis lors il préside aux destinées de cette entreprise. Par respect pour les auteurs qu'il diffuse et les libraires qui lui accordent quelque crédit, il n'a strictement rien publié de ses propres écrits.

MARILYN RANDALL est professeur titulaire au Département d'études françaises de l'Université de Western Ontario à London. Elle est spécialiste de la lecture, sujet sur lequel elle a publié plusieurs travaux (« La disparition élocutoire du romancier : du "roman de la lecture" au "roman fictif" au Québec », dans *Voix et images*, en 2006). Elle s'est intéressée au plagiat et a obtenu le prix Raymond-Klibansky 2001-2002 pour *Pragmatic Plagiarism : Authorship, Profit, and Power*. Elle travaille actuellement sur l'inscription de la femme dans le discours au sujet des Rébellions de 1837-1838. Elle a publié en 1990 *Le contexte littéraire. Lecture pragmatique de Hubert Aquin et Réjean Ducharme* (Longueuil, Le Préambule), où elle montre, à partir de l'analyse des structures microtextuelles du *Nez qui voque*, comment Ducharme remet en question les conventions génériques. C'est l'un des ouvrages régulièrement évoqués dans la critique sur Ducharme.

CHANTAL SAVOIE est professeure agrégée au Département des littératures de l'Université Laval et chercheuse au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ, Université Laval). Spécialiste des pratiques culturelles de grande consommation (chanson sentimentale, best-sellers, littérature sérielle), elle mène actuellement des recherches sur l'histoire de la chanson populaire où elle s'intéresse tout particulièrement à la réception féminine de la chanson dans les années 1940 (« Les préférences musicales des lectrices du *Bulletin des agriculteurs*, 1939-1950 »). Plusieurs de ses travaux concernent plus largement l'histoire littéraire et culturelle. Elle étudie les pratiques littéraires des femmes et leur place dans le champ littéraire canadien-français et termine un ouvrage sur les femmes de lettres canadiennes-françaises au tournant du xx^e siècle.

PETR VURM est chargé de cours à l'Institut de langues et littératures romanes de la Faculté des lettres de l'Université Masaryk de Brno, en République tchèque, et étudiant au doctorat. Après une maîtrise intitulée « Littérature et mathématiques : deux exemples (Lewis Carroll et Raymond Queneau) », publiée en 2004 à Brno, il a étendu à Ducharme ses analyses sur la littérature à contraintes. Il prépare actuellement une thèse de doctorat sur l'intentionnalité chez Ducharme. Plusieurs de ses études portent sur cet auteur, dont « L'impossibilité de dire (:) un enfant. L'intentionnalité chez Réjean Ducharme », parue dans les publications de l'École doctorale de Brno en 2003, et « On l'a lu à la télé », publiée la même année dans les actes du colloque *Littérature et médias* tenu à l'Université de Novi Sad. Vurm a été lauréat de la bourse d'excellence Gaston-Miron du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises – Université Laval en 2004 et travaille également comme traducteur des textes québécois en tchèque (*Antologie quebeckého románu* (*Anthologie du roman québécois*), Brno, Host, 2003 ; traduction du *Matou* d'Yves Beauchemin et de *Voie lactée* de Louise Dupré).

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge	5

I– PROFILS PERDUS

ÉDITER DUCHARME Roger Grenier	13

LE FONDS RÉJEAN DUCHARME Monique Ostiguy	33

UN SILENCE IMPOSSIBLE Véronique Dassas	47

LA <i>FRENCH CONNECTION</i> Gilles Marcotte	55

II– COMPLICITÉS

LETTRE Jean-Marie G. Le Clézio	66

DUCHARME – LE CLÉZIO : DISTANCE ET PROXIMITÉ Élisabeth Haghebaert	69

PRÉSENCES DE DUCHARME

DUCHARME ET VIAN : DEUX CRÉATIVITÉS AUX CONFINS DES MOTS Petr Vurm	85

VÉNUS OU L'ÉCRITURE ANADYOMÈNE : LE CHANT DES MOTS PERDUS CHEZ RIMBAUD ET DUCHARME Gilles Lapointe	101

III– LANGUE ET VOIX

SI J'ÉTAIS DUCHARME Ivan Maffezzini	131

DU SOCIOLECTE : ÉTUDE DU BLASPHEME DANS LES ROMANS DE RÉJEAN DUCHARME Marie-Hélène Larochelle	147

L'ARPEUTEUR ET LA VOIX. POLITIQUE DE LA DETTE DANS <i>DÉVADÉ</i> ET <i>GROS MOTS</i> Stéphane Inkel	165

PERSPECTIVES NARRATIVES IDENTITAIRES ET IPSÉITÉ DANS <i>L'AVALÉE DES AVALÉS</i> Kenneth Meadwell	181

IV– LECTURES

<i>WHAT'S THE MATTER ?</i> (QU'EST CE QUE LA MATIÈRE ?) Anne Éleine Cliche	197

QUÊTE DE L'AUTEUR, DÉCOUVERTE DU LECTEUR : DU <i>NEZ QUI VOQUE À GROS MOTS</i> Marilyn Randall	215

TABLE DES MATIÈRES

LA MÉTAPHORE DE L'ÎLE OU LA PENSÉE DES MOTS CHEZ RÉJEAN DUCHARME Réjean Beaudoin	229

V- SCÈNES

TABLE RONDE « DUCHARME AU THÉÂTRE » Animée par Gilbert David, avec Martin Faucher, Robert Lévesque et Lorraine Pintal	245

DU MOT À L'IMAGE. QUELQUES RÉFLEXIONS SUR L'ÉCRITURE CINÉMATOGRAPHIQUE DE RÉJEAN DUCHARME Claire Jaubert	283

« MANCHE DE PELLE » : TEXTE, MUSIQUE ET PERFORMANCE Chantal Savoie et Serge Lacasse	295

MARCHE ET DÉMARCHE, ŒUVRES ET MÉTA-ŒUVRES DE ROCH PLANTE André Gervais	309

RONDS, RECTANGLES ET LÉGENDES Rolf Puls	331

NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES	339

COLLECTION « CONVERGENCES »

TITRES RÉCENTS

- Manon AUGER et Marina GIRARDIN (dir.), *Entre l'écrivain et son œuvre. In(ter)férences des métadiscours littéraires*
- Marie-Andrée BEAUDET et al. (dir.), *Les oubliés du romantisme*
- Réjean BEAUDOIN, Annette HAYWARD et André LAMONTAGNE, *Bibliographie de la critique de la littérature québécoise au Canada anglais (1939-1989)*
- Jean-Pierre BERTRAND et François HÉBERT (dir.), *L'universel Miron*
- Edward D. BLODGETT et Claudine POTVIN (dir.), *Relire Angéline de Montbrun au tournant du siècle*
- Aurélien BOIVIN et Gwénaëlle LUCAS (dir.), *Marie Le Franc. La rencontre de la Bretagne et du Québec*
- Robert DION (dir.), *Cahiers d'Agonie. Essais sur un récit de Jacques Brault*
- Robert DION et al. (dir.), *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*
- Robert DION et al. (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*
- Robert DION et al. (dir.), *Vies en récits. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*
- François DUMONT (dir.), *La pensée composée. Formes du recueil et constitution de l'essai québécois*
- François HÉBERT et Nathalie WATTEYNE (dir.), *Précarités de Brault*
- Hélène JACQUES, Karim LAROSE et Sylvano SANTINI (dir.), *Sens commun. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*
- Jacinthe MARTEL (dir.), *Répertoire des archives littéraires et des manuscrits d'écrivains*
- Irène ROY (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*
- Denis SAINT-JACQUES (dir.), *L'artiste et ses lieux. Les régionalismes de l'entre-deux-guerres face à la modernité*
- Denis SAINT-JACQUES (dir.), *Que vaut la littérature ?*
- Denis SAINT-JACQUES (dir.), *Tendances actuelles en histoire littéraire canadienne*
- Jeanette DEN TOONDER (dir.), *Les voix du temps et de l'espace*

Révision : Marie-Andrée L'Allier
Copiste : Aude Tousignant
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : KX3 Communication

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : 514 499-0072 Télécopieur : 514 499-0851
Distribution : SOCADIS

Diffusion pour la France et la Belgique :
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)
30, rue Gay-Lussac, 75005, Paris
France
site : <http://www.librairieduquebec.fr>
Téléphone : (33.1) 43.54.49.02 Télécopieur : (33.1) 43.54.39.15

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél : nbe@videotron.ca
site : <http://www.editionsnotabene.ca>

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN OCTOBRE 2009
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE



Ce livre est imprimé sur du papier silva 100 % recyclé.

Dépôt légal, 4^e trimestre 2009
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Quarante ans, neuf romans, deux pièces de théâtre et quelques autres manifestations artistiques plus tard, alors que l'incognito de l'auteur est désormais chose admise, quelle place l'œuvre de Réjean Ducharme occupe-t-elle aujourd'hui ? Il était légitime de s'interroger sur cette figure emblématique du Québec de la fin des années soixante déjà amplement commentée, critiquée, étudiée et enseignée.

Issus de tous les horizons pour faire entendre le caractère polymorphe de l'œuvre et la soumettre à plusieurs discours et points de vue, des universitaires de la première heure à ceux de la relève et des intervenants des milieux éditorial, archivistique, littéraire, théâtral, artistique, se sont donné pour objectifs de mesurer sa durée et l'actualité de ses effets dans tous les champs et sous toutes les formes où elle se manifeste : politique éditoriale, complicités littéraires, dessins et trophoux, chanson, théâtre, cinéma, etc. Il en est résulté ces « présences » composites regroupant témoignages, réflexions, commentaires, analyses et discussion.

« Vais-je être obligé de vous traiter de lecteurs ? » demande le narrateur de *La fille de Christophe Colomb*. Les auteurs de ce livre l'ont pris au mot.

Avec des textes de : Roger Grenier, Monique Ostigny, Véronique Dassas, Gilles Marcotte, Élisabeth Haghebaert, Petr Vurm, Gilles Lapointe, Ivan Maffezzini, Marie-Hélène Larochelle, Stéphane Inkel, Kenneth Meadwell, Anne Éline Cliche, Marilyn Randall, Réjean Beaudoin, Martin Faucher, Robert Lévesque, Lorraine Pintal, Gilbert David, Claire Jaubert, Chantal Savoie, Serge Lacasse, André Gervais, Rolf Puls, accompagnés d'une lettre de Jean-Marie G. Le Clézio.

C o l l e c t i o n

Convergences

Illustration de la couverture :
Réjean Ducharme, *Une emmanchure*, 1966

www.editionsnotabene.ca

ISBN : 978-2-89518-336-5


9 782895 183365