

vilipendée. De la frontière du monde où son œuvre naît, l'auteur réintègre bon gré mal gré le monde par son œuvre même, livrée à la jouissance, ou en pâture. Son image est alors fabriquée, aussi multiforme que l'œuvre dans laquelle on croit chercher son reflet mais que l'on colore le plus souvent de sa propre émotion.

Il convenait de clore ces mises à l'épreuve par l'examen d'autres mises en boîte, en bouteille, en balance, lectures journalistiques ou critiques que l'auteur lui-même ressent, et répercute si l'on se fie aux allusions faites à Nietzsche dans *Dévadé*, après l'ouvrage que lui consacra Renée Leduc-Park: *Réjean Ducharme: Nietzsche et Dionysos*.

La riche collecte de François Gallays et la diversité des interprétations dans la presse française et québécoise illustrent le fait qu'une œuvre n'existe pas en soi; elle se conjugue spontanément avec des poncifs (la *parlure* québécoise des romans rappelant la «couleur locale» notée par J. Viswanathan) et des attentes (la transgression verbale et l'affranchissement du terroir); elle se lit dans une ornière, tracée à droite ou à gauche, d'où elle apparaît progressiste ou indisciplinée; elle se savoure différemment à la sauce française ou québécoise. La langue, les thèmes, les personnages sont renvoyés à des perspectives déjà explorées par d'autres: Queneau, Céline, Lautréamont, Jarry, tandis que l'oubli d'autres référentialités exogènes, Beckett, Joyce, n'est pas dépourvu de signification.

Ces multiples feux allumés renvoient tout de même à ce qu'est l'entreprise ducharmienne, une incessante quête de la littérature, dans le refus même de la littérature; ils éclairent aussi le titre de ce recueil, des paysages d'une œuvre d'où tout procède et où tout retourne, images qui naissent de la lecture de la même façon que surgit l'écriture qui les inspire, dans une transparence qui donne la vie à la mort. «C'est une bouteille d'encre achetée chez Lozeau. Elle m'a été donnée morte. Je l'ai rendue vivante.» (*Le nez qui voque*, p. 83)

P.-L. V.

1

Permanence et évolution des formes de l'imaginaire ducharmien*

Pierre-Louis Vaillancourt

UNIVERSITÉ D'OTTAWA

Il y a dans la littérature une rouerie puissante, une mauvaise foi mystérieuse qui, lui permettant de jouer constamment sur deux tableaux, donne aux plus honnêtes l'espoir déraisonnable de perdre et cependant d'avoir gagné.

Gaston BACHELARD, *La part du feu*

Mobilité, dérive, polymorphisme... tels sont les termes qui, parmi d'autres, caractériseraient aisément l'univers romanesque de Réjean Ducharme. Et pourtant la lecture d'un passage, d'un chapitre, d'un scénario, suffit à révéler la marque de l'auteur. Sous la variété des contenus et le poudroïement des signifiants, se discernent intuitivement des amarres constantes. Nous sommes en *terra varia, sed cognita*. Cette unité dans la diversité rend possible une interprétation globale de l'œuvre.

Étayée par l'examen de la production romanesque dont a été exclue *La fille de Christophe Colomb* et *Dévadé*, l'hypothèse suivante a été retenue: les structures originelles de l'imaginaire

* Toute citation de *L'avalée des avalés* et de *L'hiver de force* sont tirées de l'édition de poche «Folio».

ducharmien se trouvaient présentes dans ses trois premiers romans. Les autres écrits, quelle que soit la forme qu'ils prennent, s'élaboreraient à partir des motifs récurrents de ces premiers textes, dont ils assureraient autant la reprise que l'évolution. Ils se conformeraient au modèle matriciel par le respect de certaines lois. La première, dite de similitude, recouvre la répétition d'isotopies signifiantes quasi semblables. La seconde, de commutativité, facilite, à l'intérieur des divers moyens d'expression utilisés, le déplacement des unités de signification déjà présentes ailleurs afin de produire une nouvelle résonance. L'évolution du sens est assurée par une démarche de progressivité. Les écrits s'écartent enfin les uns des autres par des procédés de conversion, soit par l'annulation ou l'inversion de sujets, motifs et thèmes anciens, soit par l'introduction d'innovations qui assurent à chaque roman sa singularité dans la cohérence de l'ensemble.

La matrice originelle se compose évidemment des éléments traditionnels de la fiction: le chronotope (espace-temps), la configuration des personnages, le réseau thématique, les références idéologiques, l'intertextualité. Mais pour identifier les séries répétitives, il convient de négliger d'abord la chronologie de parution des romans, ce qu'autorisent les propos tenus par Ducharme sur la genèse de ses romans. Il a en effet soutenu avoir écrit en même temps plusieurs textes restés inachevés, puis avoir décidé d'en terminer un, *L'océantume*, que Gallimard décida de publier en troisième lieu, après *L'avalée des avalés* et *Le nez qui voque*. Ailleurs, il a prétendu avoir rédigé *L'avalée* d'après un vieux manuscrit laissé de côté. L'éditeur français a affirmé de son côté avoir reçu un «amoncellement» de manuscrits: poèmes, pièces, romans. De cette saga¹, retenons le caractère contemporain et simultané de l'écriture de la trilogie initiale.

Un examen des romans retenus permet d'opérer un premier découpage en trois catégories selon l'axe temporel:

1. Décrite avec minutie par M. PAVLOVIC, «L'affaire Ducharme», *Voix et images*, VI, 1, 1980, p. 75-95.

1. les textes sur l'enfance
2. les textes sur l'adolescence
3. les textes sur l'âge adulte.

Le terme texte remplace celui de roman car *L'avalée* comprend trois divisions qui le rattachent à chaque catégorie. Ainsi obtenons-nous la distribution suivante pour la production romanesque:

- | | | |
|---|---|--------------------------------|
| 1. <i>L'avalée</i> (1961) I (Bérénice à l'abbaye) | — | <i>L'océantume</i> (1968) |
| 2. <i>L'avalée</i> II (Bérénice à New York) | — | <i>Le nez qui voque</i> (1967) |
| 3. <i>L'avalée</i> III (Bérénice en Israël) | — | <i>L'hiver de force</i> (1973) |
| | | — <i>Les enfantômes</i> (1976) |

Les textes de la première section, sur l'enfance, sont marqués par l'importance du roman familial, où des parents clivés, bons ou mauvais, jouent des rôles déterminants dans les relations qu'entretiennent les jeunes protagonistes avec leur milieu. L'espace, pour des actions toujours limitées, reste clos, à connotation insulaire. Le thème de la pureté, liée à l'enfance, domine. Nelligan constitue la figure de proue de l'intertextualité.

Dans les textes sur l'adolescence s'estompent les imagos parentales au profit d'amitiés exclusives. Le thème de la sexualité apparaît, sur les ruines de l'innocence perdue et regrettée. L'intertextualité est donc marquée par l'intrusion de la littérature pornographique. L'espace reste clos, mais urbain cette fois et sillonné d'errances.

Les textes de l'âge adulte s'émancipent de la tutelle parentale: les mères sont mortes, les pères absents ou castrés. Cette vacance affaiblit l'agressivité des héros. L'obsession de la sexualité du stade pubertaire s'estompe. Les jeux érotiques dans *L'avalée* III sont dérisoires et les protagonistes de *L'hiver de force* avouent leur impuissance à les pratiquer. Vincent, dans *Les enfantômes*, est un faux tombeur dont les prouesses don juanesques ne sont que des rodomontades et se réduisent à la conquête des prénoms féminins plutôt qu'à celle des corps. La haine œdipienne abolie, la génitalité privée de son primat, la tendresse pour la sœur, prétendue ou véritable, peut se

déployer à l'infini, sauf dans *L'avalée* III, où l'héroïne s'abouche avec une complice, Gloria, à la mort de laquelle elle contribue. La société n'est plus l'objet d'un mépris actif mais d'un dédain sarcastique.

En somme, la progressivité semble plus marquée mais elle se réalise plutôt par l'atténuation des motifs antérieurs que par leur évacuation. Ainsi l'espace s'élargit au gré des voyages effectués, en Israël (AVA, III), à la campagne (HIV), dans l'Ouest canadien ou à Chypre (ENF), mais l'île, réelle comme l'île Bizard, ou «immatérielle» comme la chambre de Fériée ou la penderie de Man Falardeau, demeure la patrie du rêve. La littérature romantique fleur bleue ou idéaliste remplace la pornographie, selon la loi de commutation, tandis que le tract politique rouge sert de contrepoint intertextuel dérisoire.

D'autres éléments de la fiction, comme la temporalité, reçoivent dans les romans de l'âge adulte un tel traitement où la progressivité s'accomplit par tamisage des anciens invariants. Le temps primordial, celui de l'enfance, contamine des textes pourtant nettement branchés sur la contemporanéité. *L'avalée* III propose une version imaginaire de l'âge adulte, mais noircie par la proximité de l'enfance. Moins condamné dans *L'hiver de force*, le présent reste imprégné de la nostalgie du paradis perdu et son acuité est quasi dissoute dans *Les enfantômes* par le rappel du temps évanoui. Dans le vaste jeu de redondances que constitue l'univers ducharmien, les asymétries restent néanmoins largement conditionnées par le passage du temps.

Ce procédé d'une lecture tabulaire, attentive aux mécanismes de régulation et orientée vers la recherche d'invariants, touchera également les petites unités de signification, comme le lexique. Les variants ne sont porteurs de sens que lorsqu'ils sont rattachés au code qui les informe. Et le code, où se reproduisent les propriétés, ne se découvre que par la circularité de ses éléments. *L'avalée*, grâce à sa triple structure, plus significative que sa date de parution, servira au repérage des manifestations originelles du code à partir desquelles sont jugées les formes variables, invariables ou novatrices des autres textes. Ses trois

parties comportent une *doxa*, ou leçon, destinée à être ultérieurement systématisée ou manipulée.

L'avalée des avalés

La période de l'enfance nous présente des personnages véritablement englués dans le «roman familial» au sens freudien². La jeune et agressive héroïne se débat entre un père faible, mais disposant de l'autorité, et une mère fort belle pour qui elle éprouve autant d'attraction que de répulsion. Elle reporte sur un frère mou l'adulation qu'elle témoigne et refuse à la fois à une mère que son regard d'enfant clive en bonne et mauvaise. Contre toute règle psychanalytique dans ce cas, l'héroïne possède un moi très fort, associé à une composante narcissique déficiente: elle se trouve laide mais prétend s'auto-engendrer. La force des représentations de soi amène la forclusion des interdits. Le rapport à la société empruntera un mode paranoïaque-schizophrénique dévoyé. L'héroïne souhaite être persécutée: [«Je veux être attaquée par tout ce qui a des armes» (40)] pour mieux légitimer sa haine du monde. Elle s'érige «titanique» (137) pour mieux lutter contre le «titan» (220, 223, 296, 334, 348), c'est-à-dire l'univers social. Seuls se trouveront à l'abri de cette mitraille destructrice les arbres: un saule, un orme, qui représentent moins un refuge qu'un objet d'identification. Bérénice se voit devenir saule (92). Aucune animosité n'est éprouvée contre un arbre, même déceptif. Après s'être cassé les dents en tombant de l'un d'eux, Bérénice fantasme plutôt sur la possibilité de gangrener le Sein maternel avec ses dents de fer rouillé (21).

L'action de la première partie se déroule presque entièrement dans une île ayant la forme d'un «drakkar ancré à fleur d'eau au bord du grand fleuve» (29). Quant au langage, déjà riche et singulier, il reste pourtant simple par rapport au foisonnement ultérieur; seules quelques audaces comme «décadabacroucaltaque»

2. S. FREUD, «Le roman des névrosés», dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973, p. 157-161.

(175) annoncent le bérénicien de la troisième partie et les prouesses des autres romans.

Si l'enfance est la saison de l'apprentissage de la haine, l'adolescence sera l'occasion de l'actualiser. «Je sors enceinte du lit de l'enfance. J'en ai plein la ceinture. Des crimes ont pris racine dans mes entrailles, et poussent, se gonflent. Quand je mettrai bas, ce sera laid!» (186) Le théâtre désigné pour ces performances sera New York, en particulier l'espace restreint d'un columbarium sur lequel croit régner Zio, père Fouettard méprisé et ridicule, dont l'épouse effacée est effarée, elle aussi, devant la dévorante énergie d'une Bérénice tout entière livrée aux «acides qui [la] rongent» (293). Son moi haineux est affermi par une certitude de toute-puissance qui lui fait espérer débâter le monde avec une épingle à nourrice (271). Un outil si dérisoire pour un projet si excessif révèle, sous son apparence délirante, une positivité logique et relève d'une symbolique profondément raisonnable à l'égard d'une réalité foncièrement démente, celle des guerres, conjugale, clanique, religieuse, nationale, qui entourent l'héroïne. Sa haine n'est que l'étendard d'une passion de l'absolu.

Cette omnipotence fantasmagique se répercute sur le plan mental par une boulimie intellectuelle. L'arrivée des règles annonce cependant l'affaiblissement de l'être. La puberté amène la modification de l'objet de détestation, autrefois la mère, maintenant la sexualité, tout aussi fascinante que repoussante, contre laquelle s'engage une lutte à finir car elle constitue la pire menace pour la survivance de la pureté enfantine. Parallèlement se développent l'attirance et le dégoût pour la littérature pornographique. Le frère adoré s'estompe au profit d'une âme-sœur de prédilection, Constance Chlore, la figure emblématique de la pureté de l'enfance, appelée précisément à disparaître (à mourir) au moment de l'apparition des règles de Bérénice. Mais le rêve et la nécessité d'une affection sororale, la seule parfaite car elle échappe à la détestable filiation et à la redoutable sexualité, suscitent l'apparition d'une ombre, Constance Kloür, et amènent l'éloge d'Asalephuni, vantée de n'avoir existé que comme la sœur.

Comme je la vois, Asalephuni était la sœur de Jezrahel, Jéséma, Jébédos, n'était que ça, ne faisait qu'être ça. Elle passait les vingt-quatre vingt-quatrièmes de son temps à être la sœur de Jezrahel et des deux autres. Comme c'est beau! Je voudrais être comme elle, être une sœur comme une statue est une statue (212).

Même si les différentes leçons, de musique, de danse, augmentent les contacts sociaux, c'est encore comme titan qu'est jugé et vomi le monde extérieur. Le langage est appelé à invalider la relation à autrui, par la fable anagrammatique de Grisée et d'Eésirg, dont le dialogue de sourds mène à une issue fatale quand il dégénère en conversation normale, donc implicitement pornographique, car le récit est suivi d'une condamnation de l'écrivain-pornographe. Bérénice n'en tente pas moins d'essayer de séduire Jerry de Vignac et souffre de son échec.

Dans *L'avalée* III où elle se retrouve à l'âge adulte, l'héroïne veut être traitée «d'homme à homme» (358); soldate, elle constate avec satisfaction combien une arme prolonge naturellement la main et «s'articule d'elle-même, comme les phalanges de mes doigts» (338). Cette version masculinisée de l'agressivité n'est que pseudo-phallique. L'objet d'identification est Toupie, ce char d'assaut où s'installe Bérénice et dont les girations modulent sa volonté de détruire tout ce qui gravite dans le cercle de son moi: «Raser une mosquée pour ériger une synagogue, c'est du va-et-vient giratoire rotatif tournant. [...] Le seul combat logique est un combat contre tous. C'est mon combat.» (330) L'héroïne, bombe, grenade, explose en terre israélienne dont l'esprit belliciste sert de prétexte à une révolte généralisée contre le titan, toujours abhorré, et plus explicitement associé à l'adulte. Son rejet entraîne des conséquences langagières: «Je hais tellement l'adulte, le renie avec tant de colère, que j'ai dû jeter les fondements d'une nouvelle langue. Je lui criais: "Agnelet laid!" Je lui criais: "Vassiveau!" La faiblesse de ces injures me confondait. Frappée de génie, devenue ectoplasme, je criai, mordant dans chaque syllabe: "Spétermatorinx étanglobe!" Une nouvelle

langue était née: le béréncien» (337), sorte de crachat «afro-moral» (362) contre l'occidental obscène.

L'héroïne se déchaîne contre tous après s'être débarrassée, encore plus vite qu'elle ne les avait découverts, de son identité juive et de ses instincts grégaires. Elle se retrouve de plus en plus seule, en raison de l'atténuation marquée du roman familial: le père n'est plus qu'un major sans pouvoir, la mère est disparue, et la sœur est devenue une complice, dont le lesbianisme affiché et la malpropreté agissent comme repoussoir du désir charnel. Une séance de strip-tease et un portrait type de la maîtresse du major Schneider, Céline, consacrent le statut désormais dérisoire de la sexualité. Pourtant, après l'effondrement dans leur trivialité de toutes les composantes du titan: institutions, idéologies, sexualité, l'agitation de Bérénice atteint son comble [«Je n'ai jamais été si en colère de ma vie» (378)], débouche sur le meurtre des chiens et sur celui de Gloria, camouflé en jeu [«pour rire [...] je lui braque le canon dans le dos» (378)] et en épreuve glorifiante: «Justement, ils avaient besoin d'héroïnes» (379).

Les traits différentiels de chaque section de *L'avalée*, relevés pour leur fonction génétique dans la production romanesque postérieure, n'empêchent pas la présence de particularités qui contribuent à la cohérence interne du roman et à son originalité dans le corpus ducharmien, notamment le motif de l'avalement, l'illustration du grégarisme dans le groupe et la structuration du chronotope par le judaïsme.

L'avalement

Plurivoque et polysémique, le motif de l'avalement varie du début à la fin. Il apparaît d'abord sur le plan affectif, lorsque l'héroïne craint d'être avalée par le visage de sa mère. Agissant comme un ensorcellement, l'avalement s'apparente alors à une séduction, au sens latin de *seducere*, une stratégie de détournement de l'âme de sa voie, ce qui provoque un rejet somatisé en suffocation, étouffement, asphyxie. Repousser la mère, dont le visage synthétise toute la beauté du monde, occire ses chats pour la tuer

elle-même [«M^{me} Einberg n'est pas ma mère. C'est Chat Mort. Chat Mort! Chat Mort! Chat Mort!» (33)], voilà la première épreuve libérante qui permet à Bérénice d'échapper à la terrible obligation de devoir séduire à son tour. Étayé sur cette tendance, le second aspect apparaît sur le plan sociologique, lorsque le sentiment d'être avalée «militairement, administrativement, judiciairement» (216), donc d'être dominée, nourrit cette fois des fantasmes de dévoration de «jéjunums frais» (335 et 330). La double chimie de l'avalement éclaire et soutient tout au long du roman la répulsion de l'héroïne à l'égard de la famille et de la société, aversion dont la force, accentuée par cette métaphorisation, atteint ici un sommet inégalé dans l'œuvre ducharmienne.

L'illusion groupale

Par la conscience de l'avalement, Bérénice se blinde contre toutes les tentatives d'intégration que propose la société, dont la plus insidieuse est l'illusion groupale. Malgré ses prétentions d'avoir connu ses premiers instincts grégaires avec la colonie canadienne d'Israël, Bérénice avait failli succomber à un avalement semblable lors d'une expédition en cote organisée par Chamomor pour ses neveux catholiques. Toutes les caractéristiques de l'identification groupale recensées par Freud dans son analyse de la psychologie collective s'y trouvent représentées³. Le groupe des cousins est tout à fait indifférencié, il réunit de plus les composantes des deux associations les plus conventionnelles, l'armée et l'Église, par l'allure de croisade qu'il se donne. Chamomor y joue avec superbe le rôle d'un chef auréolé d'attributs magiques et capable d'hypnotiser ses troupes, qui l'adulent et auxquelles elle distribue avec magnanimité et souci d'égalité les parcelles d'un amour désérotisé. Placés dans des conditions idéales, dont un lieu fabuleux, le cote, qu'ils ont réparé eux-mêmes, les membres se soudent par l'exposition à une contagion mentale

3. S. FREUD, «Psychologie collective et analyse du moi», dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1980.

distillée par des forces inconscientes les rendant prêts à transformer avec impétuosité en actions les idées du chef. Le groupe acquiert son sentiment de toute-puissance par sa forte suggestibilité aux incitations de ce chef.

Bérénice succombe presque à ces pressions grégaires qui menacent la difficile construction de l'autonomie du moi. Elle résiste plutôt passivement à sa dilution dans l'idéal du moi incarné avec panache par sa mère et réussit tant bien que mal le désinvestissement de ses velléités d'appartenance à ce phalanstère utopique mais rassurant, tribal mais euphorique. Elle n'est surtout pas dupe du rôle dévastateur que joue la jalousie dans l'amour groupal et de la satisfaction auto-libidinale qu'en retire le chef. Cette première expérience facilitera sa réserve à l'égard de la trentaine de jeunes Canadiens présents en Israël. La stratégie de repli adoptée sur le cotre, qui laissait intacte l'illusion groupale, fera cette fois place à son dévoilement, facilité par la conscience de l'âge adulte et par la présence d'une guerre bien réelle, et non plus imaginaire comme sur le cotre.

Le judaïsme

Prompte à rompre les ponts, Bérénice ne tardera pas à s'affranchir de la judaïté à laquelle elle adhère provisoirement lorsqu'elle arrive en Israël, répétant sur un mode politique sa révolte d'enfant et d'adolescente contre la juiverie, incarnée par l'image paternelle. Les terribles pères juifs, Mauritius Einberg, puis Zio, et son dernier avatar dérisoire, le major Schneider, sont pour elle des princes nus, des fantoches dissimulés en patriarches (cf. 250 et 257) dont l'insigne faiblesse ne contribue pas peu aux ratés, paradoxalement positifs, de l'identification œdipienne. Au contraire de celle de l'enfant juif, incapable de détruire l'illusion d'un père majestueux dans sa famille, lui qui est misérable au-dehors, sans y périr à son tour⁴, la révolte de Bérénice n'avorte pas, elle

4. Cf. A. MEMMI, *Portrait d'un Juif*, 2 vol., Paris, Gallimard, 1962 et 1966, p. 283 du vol I.

souffle aussi sur tout ce qui découle de la paternité: famille, religion, patrie.

Apport thématique omniprésent et précieux pour la rébellion qu'elle déclenche, la judaïté le cède cependant en importance à la Bible elle-même, en raison de la parenté des chronotopes. Calqué sur «l'historique de l'odyssée juive⁵», le récit s'ordonne autour de trois espaces et de trois temps⁶. Bérénice dans son île, c'est comme le peuple juif en Égypte, confinés tous deux à la marginalité par l'adhésion à un principe supérieur de rébellion métaphysique ou de soumission religieuse. L'Égypte est le lieu d'une seconde genèse et d'une seconde malédiction, une terre foetale où des parents pharaoniques, en réduisant le peuple en esclavage, le jettent dans le désespoir, l'obligent à l'errance, mais forgent en même temps la conscience de son destin unique. Le lieu maudit sera pourtant évoqué avec nostalgie car il correspond au passé d'une souffrance imméritée, d'une douleur et d'une expiation excessives, car reportées, de la faute édenique. Bérénice s'initie de même à ce désespoir et à cette prétention. À son tour, en Israël, elle souhaitera se replier sur ce temps même douloureux, même illusoire: «il faut s'accrocher là, dans le passé, où on croit avoir été beau» (334). L'enfance est une longue peine; sa valeur, de nature mythique, ne surgit qu'après coup (cf. 364). Sa temporalité est celle du regret dans le présent.

La traversée du désert dans la Bible crée une autre temporalité, celle de l'attente, dont le dénouement est assujéti à l'épreuve de la soumission à la Loi. Les dérogations créent des contretemps qui excitent l'impatience, provoquant l'impression d'un perpétuel présent. Cette navette, du désir contrarié par la Loi et de la Loi transgressée par le désir, ressemble bien au

5. Renée LEDUC-PARK, *Réjean Ducharme, Nietzsche et Dionysos*, Québec, PUL, 1982, p. 96.

6. Sur le chronotope biblique, consulter Nicole BENOÎT-LAPIERRE, «Itinérances. Histoire, territoires et mémoire juive», *Communications*, n° 41, 1985, p. 201-218.

temps de l'adolescence de Bérénice, celui des promesses différées, des vellétés confites. Une telle instabilité ne peut se vivre que dans un non-lieu, le désert, ce pur espace du parcours. Tout enfermée qu'elle soit dans son columbarium à New York, insoumise servile d'un grotesque Moïse, Bérénice traverse à New York son désert; elle parcourt un nouveau monde, celui des transitions de la langue, de la culture, de la sexualité, tandis que la Loi tente de s'ancrer dans l'humus de tous ces péchés, de toutes ces déviations, de tous ces *dévolements*, de toutes ces révoltes, jusqu'à ce qu'un Zio, plutôt vaincu par la force que gagné à la rémission, accepte de délivrer une fille plus obstinée que repentante.

C'est en Juive instantanément convertie à sa judaïté que Bérénice s'installe en Israël, lieu tout indiqué d'un nouveau messianisme, fût-il plus historique que mythique, lieu de l'accomplissement des engagements de Dieu envers le peuple désormais parvenu à la maturité. Mais cette terre promise n'est plus que la forme antithétique, et donc similaire, de la Syrie. La patrie émerveillante dégénère en antipathie. L'élu, le juif, n'est plus que le miroir du Syrien, dont il partage l'esprit belliqueux. Identiques, les ennemis méritent l'invective commune de «sale œuf» (378). Le temps si attendu s'abîme, l'avenir se bouche, comme le signalent le brusque désengagement de Bérénice et la fin brutale qui absorbe un destin personnel dans un ordre collectif voué à la supercherie par le commentaire final. La fiancée ne connaîtra pas l'Époux car le futur n'appartient qu'au passé, thème profondément et ironiquement ducharmien.

L'océantume

Les deux romans publiés en 1967 et en 1968, *Le nez qui voque* et *L'océantume*, appartiennent à la trilogie inaugurée par *L'avalée des avalés*. Une multitude de traits, de détails, d'idées, les rattachent autant l'un à l'autre qu'au premier roman. *L'océantume* en particulier regorge tellement d'analogies avec la première partie de *L'avalée* qu'il serait même permis de présumer de son anté-

riorité d'écriture. Cette parenté, évidente au point d'en être lassante, a pu inciter Gallimard à faire paraître le manuscrit après *Le nez qui voque*, qu'il semble cependant précéder chronologiquement. L'héroïne, Iode, y apparaît comme la copie conforme de la petite Bérénice. Comme cette dernière, elle a «sucé la haine avec le lait» (52). Elle se flatte pourtant de s'être mise au monde (cf. 22). Son sentiment de toute-puissance alimente une agressivité dont la première victime sera un chat, épilé et pendu, et se tourne ensuite vers l'univers entier avec le recours aux mêmes grands moyens: la hache, la dynamite (cf. 159, 185). Laide comme l'autre, elle se refuse à l'amour ou s'y abandonne totalement. Elle vit de semblables expériences hivernales, avec la neige, sur la glace. Elle invente une langue imaginaire où «quai» s'écrit ké, livre une bataille qui la laisse pantelante, n'hésite pas à voler, aime les arbres, etc. Un chronotope parallèle soutient l'action: un steamer en cale sèche près du fleuve, sur ce qui était auparavant une île, sert d'habitat; le temps reste celui du quotidien de l'enfance. Comme Bérénice, Iode se déplace à l'étranger, cette fois en France. De même, son retour s'effectue en avion.

Les composantes du roman familial ne varient guère. Deux imagos maternelles, la mauvaise Ina et la (relativement) bonne Faire Faire, remplacent la figure clivée de Chamomor; elles se fondent d'ailleurs à la fin, alors que la conclusion originale, publiée plus tard comme fragment⁷, se terminait par la mort d'Ina. Aux assauts contre la mauvaise mère, par la destruction de sa mosaïque, aux cabochons gros comme des yeux (ou des seins), succèdent les répudiations de la bonne mère. Toute maternité est dérisoire: «Quelle farce» (58). Le père est plus falot encore qu'Einberg; il est emblématisé comme mouton par son nom (Van der Laine), songe-creux frappé d'impuissance et méprisé «souverainement» (154). Faible, plus physiquement que moralement cette fois, un frère tente encore de s'émanciper de

7. Dans le numéro spécial d'*Études françaises*, «Avez-vous relu Ducharme?», XI, 3-4, 1975, p. 201-218.

l'adulation qu'on lui voue. Il troque le goût du javelot contre celui de la course.

L'héroïne voue une même passion exacerbée à une figure sororale belle et soumise, blanche et droite, dont la pureté, confirmée par un visage d'albâtre, s'accommode d'un langage épistolaire violemment érotique. Cette fois, ce n'est plus le père mais l'héroïne elle-même qui se prétend scandalisée par les lettres amoureuses d'Asie Azothe. L'intensité de cette passion, source de dépendance affective, pousse Iode à désirer la mort de son amie, sans cependant que s'effectue le passage à l'acte, comme celui qui survient dans *L'avalée* II. Le roman social reste marqué par l'hostilité de l'héroïne envers une société pourrie, dont elle désire être haïe pour s'assurer de sa différence et dont elle souhaite l'anéantissement: «la seule façon de vaincre est de détruire. Détruisons» (113).

La loi de similarité joue donc ici pleinement et touche à des éléments tout à fait structurants du récit. Comme *L'avalée* I, *L'océantume* est le roman de la construction volontaire de la solitude, à la fois surmontée et combattue par la présence d'un alter ego, l'âme-sœur. C'est aussi le récit d'un cheminement passionné vers la lucidité, même illusoire. Les événements et les expériences sont à la remorque de cette volonté tendue d'émerger à la pure conscience.

Cette profusion d'analogies indiquent que le roman plonge dans le précédent. S'il ne réussit pas à le prolonger ou à le déborder, ce n'est pas tant parce qu'il se limite à la période de l'enfance, mais parce qu'il n'est ni nourri par une thématique aussi originale que l'était l'avalement, ni articulé par un chronotope aussi suggestif que celui de la Bible, ni tempéré par l'inclusion de médiations comme l'illusion groupale. Dépourvu de ces éléments qui, parmi d'autres, accroissaient la résonance et la singularité de *L'avalée*, il offre des substituts, comme le vol des gours, qui ne réussissent pas à atteindre le même niveau d'efficacité intradiégétique.

Pourtant, malgré l'impression diffuse de déjà-lu et l'analogie des substrats, le roman n'apparaît pas comme la réplique de

l'autre. Le caractère hétérogène du texte est assuré par la mise en scène et surtout par la forme, et il convient d'admirer la maîtrise de l'auteur à utiliser les mêmes couleurs qui se trouvent sur la palette pour produire un agencement original. Le réseau connotatif varie et donne le change. Par exemple, à la figure du titan dominateur et détesté se superpose celle, tout aussi honnie, de la Milliarde, qu'il faut également combattre. Mais la Milliarde reçoit des incarnations directes: c'est tantôt Faire Faire, tantôt le fermier hostile, ou les policiers, la population du village, ou celle de New York, les invités de Lange, puis toutes les nations de la terre. Elle occupe une place plus importante que le titan, ce qui permet de conclure à l'amplification du thème, s'il y a postériorité d'écriture par rapport à *L'avalée*, ou à sa diminution dans le cas contraire. La plus grande différence réside dans la désignation même du monstre social, qui renvoie aux milliards d'habitants de la planète.

C'est donc le langage ou la métaphorisation qui contribuent le mieux à voiler les similarités. La toute-puissance d'Iode s'exprime ainsi par sa volonté de s'ériger en «république autocratique» (91), sa naissance est ici comparée à l'expérience dans la montgolfière, elle veut remonter dans le sein de sa mère et se retrouve mise à bas, les membres tout meurtris⁸. De même, le lien qui unit Iode à Asie appelle une nouvelle dénomination: ensemble, elles forment Cherrhell. Elles «volent» du foin ou de l'argent, mais comme des hirondelles, des colibris. «Avaler» le titan s'énonce maintenant en volonté d'inonder l'univers comme une rivière qui déborde. Les variations sémantiques contribuent davantage à l'hétérogénéité du texte que les quelques astuces relevant du procédé de conversion: Ina détestant son fils au lieu de l'aimer, Iode refusant d'apprendre au lieu d'absorber toute la culture comme Bérénice.

8. Cf. L. STOCKMEYER-MORCOS, «La production du sens dans *L'océantume* de Réjean Ducharme», thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 1982.

Le jeu langagier procure encore au texte son autonomie, moins par la dispersion, encore présente, de termes rares appris dans le dictionnaire, comme «lactodensimètre» (40), que par la propension des signifiants d'évacuer leur signifié usuel. Iode se prétend nyctalope, «ce qui veut dire que je conserve ma chaleur» (108), alors que le mot sert à désigner celui qui voit la nuit. Puisque chez Ducharme le mot invente le réel, il suffit de recontextualiser les signifiants: œufrier, Milliarde, etc. Le titre témoigne de cette possibilité d'éclairer le réel d'une lumière nouvelle. *L'océantume*, c'est l'évaluation conclusive et déceptive: l'océan enfin rejoint pue, avale et vomit des poissons pourris. C'est aussi l'agrandissement à la fin d'un sentiment éprouvé au début comme simple amertume. C'est enfin, entre les deux significations, la traversée vers ces Indes magiques qui se déroberont à Christophe Colomb, à bord d'une de ses caravelles.

Toutes ces similitudes, camouflées par des variations formelles, témoignent déjà d'une tendance de l'auteur à ressasser, tendance qu'il conviendra de juger comme défaut, aptitude ou pulsion.

Le nez qui voque

Dans l'autre roman, *Le nez qui voque*, le titre désigne une expérience non plus émotive, mais langagière, et déterminante pour le rapport du héros à soi et à autrui. En s'autodésignant ainsi, «Je suis un nez qui voque» (10), le personnage met l'ambiguïté au cœur de tout; elle contamine tant la pensée [«à l'instant de sa conception, l'idée se dédouble; c'est-à-dire qu'aussitôt née, elle s'emploie à sa matérialisation et à la matérialisation de l'idée opposée» (20)] que le discours [«Tout ce qui précède, si vous ne l'avez pas deviné, n'est que paradoxe, trompe-l'œil, amuse-gueule et farce» (160)]; tant le sentiment [«J'ai besoin des hommes (...) Près d'eux je suffoque» (10) — «j'éprouve à la fois le besoin de voir Chateaugué et celui de lui dire d'aller se faire pendre ailleurs» (20)] que la perception [«Ce plafond est un autre plafond» (188)], voire l'existence même [«Je veux mourir et je veux vivre» (94)]. L'équivoque surgit au moment d'une transi-

tion temporelle [«je ne suis pas pareil à ce que j'étais hier» (196)] qui s'accorde au fond avec un changement d'âge, de l'enfance à la puberté, et de celle-ci à l'âge adulte: «Quand on est sorti de l'enfance, il n'y a pas moyen d'aller quelque part sans s'écœurer.» (65) Puberté et *équivocité* s'interpénètrent, s'équivalent. C'est l'imminence de l'âge adulte qui est responsable de cette perpétuelle oscillation des choses: «C'est ça, être adulte. Tout ce qui était plat se met à creuser des abîmes sous tes pas. Tout ce qui était léger se met à t'écraser.» (208) Cette transition est à la fois fortement redoutée, car «Le bonheur des enfants, et le nôtre, finit quand commence la puberté» (181) et intensément souhaitée: «Mon âme s'ouvre et se tend pour accueillir la médiocrité» (178). Les aspirations contradictoires fondent l'équivoque. Le fait de désirer ce qu'on méprise amène à renier toute valeur, et dès lors tout sens, aux mots.

Qui a peur des mots en *ance* ou en *ence*? [...] Pourquoi m'obstiner à appeler déchéance cela dont à grands cris mon âme réclame sa délivrance? [...] Vive la déchéance! puisque mon âme, d'avance, en fait sa joie, sa force, sa santé (178).

L'avènement de la puberté constitue donc le noyau de cet incomparable roman de l'adolescence, plus étoffé et plus riche sur ce sujet que la deuxième partie de *L'avalée*. Plus encore que Bérénice, le héros Mille Milles subit avec souffrance le fractionnement de son esprit, tourné vers une enfance sacralisée, et de son corps, ravagé par les désirs. Cette déchirure éprouvante, à l'origine de tous les autres clivages et de l'instabilité généralisée des jugements, élargit sensiblement la critique, amorcée dans *L'avalée* II, de la sexualité et de la vie adulte.

L'équation établie dans les deux autres romans entre pureté et enfance persiste mais elle se trouble par les expériences de Mille Milles qui font sourdre l'ineffable question: devient-on impur en devenant adulte? En théorie non, dit le héros à Questa: «Quand on a été enfant, on le reste. On ne devient pas grue par génération spontanée, par mutation. On naît grue. On ne devient pas ce que tu es; on l'a toujours été. Tu es une adulte, tu es

pourrie.» (153) En somme, «Ou on naît enfant ou on naît adulte» (154), théorie que défend aussi Faire Faire dans *L'océantume* (cf. 90). Chateaugué incarne la possibilité de cette permanence. Même après ses règles, lesquelles avaient poussé Bérénice, malgré ses protestations, vers la pornographie, elle, reste sans tache, aussi innocente qu'Iode et Asie, aussi dure que le diamant. Elle conserve sa «virginité» (37), un état de béatitude fait de virginité d'esprit et d'intention. Mais Mille Milles, lui, est confronté à cette terrifiante possibilité, celle de *devenir* ce qu'il hait le plus: «Je suis de plus en plus adulte» (178) — «Prenant peu à peu la couleur et l'aigreur de l'adulte» (197). Cette impression provoque une kyrielle de sentiments contradictoires: dégoût et valorisation de soi, horreur et désir de la femme, qui l'amènent à se dissocier de Chateaugué. Comme Bérénice et Iode, Mille Milles avait tenté de constituer avec l'âme-amie-sœur une fusion, une sorte d'anastomose, un «notrenous» qui pourrait être qualifié de *sororalité*, c'est-à-dire de solitude à deux avec la «sœur de temps» (18), sinon de sang, ici Ivugivic qui prend le nom, masculin, de Chateaugué, le frère de d'Iberville. Leur fusion se désigne par Tate, équivalent du Cherchell d'Iode et d'Asie. Elle grince cependant, oscillant entre la solitude «hortensesturbée» de l'un et la solitude «immaculée» de l'autre. Mille Milles tente, ou de briser, ou de souder cette *sororalité*. Chateaugué à la fin formule le triste constat [«Il n'y a plus de Tate» (188)], confirmé par l'ultime trahison de Mille Milles: «Ma sœur Questa» (261). Dès lors, Chateaugué n'a plus qu'à disparaître, et à épouser en robe de mariée la mort.

Mais «elle s'est tuée pour rien» (274), estime Mille Milles, adoptant la réaction commune aux héros ducharmiens devant la mort réelle ou imaginée de l'âme-sœur. Il ne se sent pas attendri: «Je m'en fiche!» (274) Elle se suicide «pour rien» dans le sens également où elle n'avait pas besoin de le faire pour rester enfant, alors que Mille Milles envisageait cette solution comme ultime moyen de préserver la pureté: «Je ne suis plus pur, voilà pourquoi je me tue» (32), et d'éviter l'humiliation de vieillir, de pourrir. L'autre solution ne peut être que la folie, celle de

Nelligan. Le suicide est au début du roman l'essentiel projet commun, la perspective qui affecte et oriente le déroulement du temps: «Après soixante-sept soixante-huit jours de vie, il faut se tuer ou se contenter de survivre» (58). Le seul temps intense reste le souvenir: «c'est le passé qui est présent» (80). Aussi lorsque le héros juge à la fin inutile de se tuer après avoir prétexté que le «Mille Milles immaculé de la Chateaugué immaculée est de plus en plus mort» (177), il montre à quel point son âme est infectée par les compromissions adultes.

C'est influencé par cette transition temporelle fondamentale de la puberté que ressurgissent les composantes du roman familial. Le père n'est même plus une ombre; la maternité est qualifiée de «porchérité» (170). Seule Questa se montre maternelle, mais à l'égard de Chateaugué, et non de ses filles, qu'elle lui abandonne. Questa représente d'ailleurs la FEMME, et introduit à ce titre dans l'univers ducharmien un type nouveau. Essentiellement, la FEMME est «poudrée», fille de calendriers, Marylin Monroe de cartes postales. Callipyge et harnachée comme Questa, elle invite au mal et utilise son derrière pour faire déchoir l'homme, pour l'embarquer dans la «cochonnerie» (169), jouant ainsi le rôle que remplissait l'illusion groupale dans *L'avalée* pour l'intégration sociale. Chateaugué est la «mal poudrée» (109) qui reste insensible à la pédagogie sexuelle de Mille Milles, désireux d'en faire une vraie FEMME, avec boucles d'oreille et talons hauts.

L'impureté de Mille Milles rappelle celle de Christian avec Mingrèlie, moins le repentir catholique. Chateaugué rassemble les signes habituels de l'enfance: l'hostilité à la mère, la fidélité à l'amitié, la capacité d'actions transgressives, comme le vol, la bataille, ou héroïques comme d'enterrer seule un chien. Elle est identifiée à son tour à un arbre par son autogenèse: «Elle s'est élevée toute seule, comme un arbre» (24), et par sa perfection autocratique: «Soyons tous des arbres: comme Chateaugué, qui n'a besoin de rien, qui trouve en elle-même tout ce dont elle a besoin.» (41) Mille Milles partage avec la Bérénice de New York, et avec Questa, l'intérêt pour la littérature pornographique,

écrite par un auteur anonyme cité en anglais, ou tirée d'une revue feuilletée dans un kiosque. Cette lecture dilue sa nostalgie du passé et de l'île «au milieu du fleuve Saint-Laurent» (11) qu'il a quittée. Sa soif d'absolu se maintient cependant épisodiquement par l'image d'un aigle fixé dans sa poitrine «comme un désir de pureté qui serait près de se noyer» (134).

Mille Milles se distingue encore par son recours, pour éluder le poids du monde, à la «joie», avers de la haine de Bérénice mais chargée de la même mission. *L'océantume* propose aussi le rire comme défense à l'égard d'un monde programmé, mais cette réponse, alors mécanique, est ici plus développée. Chateaugué, à qui Mille Milles offre la joie comme instrument de libération, l'interprète plutôt comme un signe maléfique: «Tu ne m'as jamais parlé comme ça. [...] C'est vrai que tu es un homme maintenant.» (212)

L'inquiétude de Chateaugué n'est pas vaine devant cette bizarre théorie de la joie, au fond contaminée par le sérieux du monde. Car l'opposant social, titan ou Milliarde des autres romans, est ici familiarisé et atténué; c'est le patron grec, le vendeur de chandelles, le voisin de cinéma. Appelé par antiphrase «Molière» ou «l'humoriste», il possède, comme signe et outil de sa puissance, l'automobile, dont Chateaugué a été la victime lorsque son vélo se fit écrabouiller. Au contraire, Mille Milles, devenu serveur (et/ou adulte), sème la terreur et va «reprenre le combat contre les automobiles, combat où la bicyclette de Chateaugué a péri» (240). À ses deux roues, il n'en manque dès lors que deux autres pour que son destin d'opposant soit transformé en celui de collaborateur. N'est-il pas déjà «l'hostie de comique», ce précurseur de «l'humoriste». «Je suis fatigué comme une hostie de comique» (275), nous dit-il dans la dernière phrase du roman.

Sur le plan de l'écriture, le roman est riche en innovations. Malgré des analogies dans les tournures, comme les acides qui rongent le cœur (cf. 159), dans les noms propres qui font surgir des images, comme Judith et Holoferne, dans les diminutifs affectueux: le «petit ohibou» (179) de Questa rappelant le

«Tihibou» de Chamomor, dans les comparaisons avec les «joyeux troubadours» (NEZ, 25, cf. OCE, 123), dans les ruptures cassantes: «Passons à un autre sujet» (NEZ, 222, cf. AVA, 179), dans les plaisanteries, comme celle sur le lait qui surit dans le sein secoué, malgré donc la présence de ces formulations qui traversent la trilogie, *Le nez qui voque* contient des procédés stylistiques originaux. Ce sont moins certaines nouveautés, comme des déclinaisons fantaisistes [«Réaumur (...) Je te réaumure. Tu me réaumures. Nous nous réaumurons. Vous vous réez au mur. Ils se errent aux murs» (39) — «Je veux faire des cochonneries avec toi. Tu veux que je fasse la salope avec toi» (95)] que l'utilisation plus systématique d'un délire sur le mot qui marque le roman, et dont des exemples peuvent être les explosions de sons, d'images et de réflexions générées par les termes «creux», «chambre», «embrasser» ou «bouteille d'encre» (cf. 80ss).

À la différence de *L'océantume*, publié plus tard rappelons-le, qui démarquait considérablement le premier roman, *Le nez qui voque* obéit davantage, par rapport à *L'avalée II*, à la loi de progressivité qu'à celle de similitude ou de commutativité. Le chronotope y a perdu ses attributs bibliques. La diégèse est plus variée. La sortie de l'enfance s'accomplit encore comme une percée douloureuse, mais moins destructrice. Les repères intertextuels, Nelligan et la littérature pornographique, s'entrechoquent. Le roman opère même des conversions dans la configuration des personnages, lorsque disparaissent le Père et sa Loi, et que la FEMME évince l'imgo maternelle, écrasant en même temps l'enfant-Chateaugué.

L'écart est assez sensible avec *L'avalée II* pour que le romancier ait pu tenter, comme dans le texte de l'âge adulte, de lui constituer un double. À défaut de duplicata externe, il lui en donne un interne, en disant la même chose plutôt «trois fois que deux⁹».

9. Phénomène observé par Alain Bosquet pour *L'hiver de force*, dans sa recension parue dans *Le Monde des livres*, n° 8940, 11 octobre 1973, et cité par F. Gallays dans son article intitulé «La réception des romans de Ducharme».

Au contraire de *L'océantume*, où la répétition externe se cache dans les changements de décor de la diégèse, elle s'étale ici comme pure redondance discursive, produisant un véritable refrain idéologique dédaigneux de rénovations artificielles. Loin d'agacer cependant, la redite séduit. Alors que les romans de chevalerie plaisent par une technique d'entrelacement qui fait vivre des aventures similaires à des héros différents, le roman charme par l'entrelacement de *topoi* identiques et contradictoires tenus par le même personnage. Le procédé inusité réussit parce que cette parole, même troublée, reste sensible et forte.

L'hiver de force

Roman ou récit?

Encore plus que *Le nez qui voque*, *L'hiver de force* marque avec éclat une évolution de l'orientation romanesque, tant par le tassement des thèmes obsessionnels antérieurs que par la maîtrise des techniques. La trame élémentaire rappelle le *Daphnis et Chloé* de Longus, ancêtre et archétype du roman grec, dont la trame uniforme est la suivante: deux jeunes gens, épris d'un amour pur, se trouvent en butte à une série de péripéties qui retardent leur union. Regardant à la télévision l'adaptation cinématographique du *Blé en herbe* de Colette, lequel constitue la version moderne du roman de Longus, les deux principaux protagonistes peuvent y lire le début de leur histoire: deux jeunes gens, jeunes de cœur du moins, s'aiment sans qu'interviennent Éros et le monde extérieur, jusqu'à ce que surgisse une femme riche et oisive, médiatrice de la séduction, Lycénia dans *Daphnis*, M^{me} Dalleray dans *Le blé en herbe*¹⁰. Alors les choses se gâtent, estiment André et Nicole, qui rejettent avec force le dénouement imposé d'une intégration sociale corollaire à une initiation sexuelle, anticipant ainsi la fin de leurs propres aventures. Mais

10. COLETTE, *Le blé en herbe*, Paris, Flammarion, 1970.

la mise en abyme du modèle utilisé¹¹ est habilement camouflée par une série de leurres mettant en doute l'appartenance du texte à un genre figé, en commençant par sa désignation de récit¹². La structure actantielle rappelle la simplicité du conte où les uns sont bons et les autres mauvais, mais ici les bons sont les autres, possesseurs satisfaits de toutes les modalités narratives du pouvoir, du vouloir et du savoir, tandis que les méchants sont les héros, qui se traitent d'amers, teigneux, médiocres, malsains, réactionnaires. L'ironie subvertit cependant cette catégorisation bipartite dès l'épigraphe, où une déclaration pompeuse et pompière d'Édouard Montpetit décline d'avance tous les discours intellectuels qui lui seront afférents ou affiliés. Entre les autres et nous, aux qualifications réversibles, oscille la figure indispensable de la triangulation romanesque, celle de la médiatrice, ici Catherine, alias La Toune. Elle devient cependant l'objet central de la quête, et non, malgré la règle, son intermédiaire. Ce à quoi elle aspire: gloire, fortune, sexe, voire drogue, est méprisé par les deux héros qui déploient tous leurs efforts pour arracher leur bien-aimée à ces pulsions. Le désir lui-même, au cœur de la poussée romanesque, est décentré au profit de son envers, l'envie. Les héros se définissent comme des «jaloux», appréciation plus tôt projetée en épigraphe sur la totalité sociale: «C'est tous des jaloux, ces hosties-là!» Cette note est cependant signée Carpinus, mot latin pour désigner une sorte d'arbre, le charme, note émise alors par la langue de bois, celle de Ducharme¹³. Les sous-titres, *amarantes parentes* ou *feuillus tolérants*, emblématisent d'ailleurs mieux les personnages que ces épithètes faussement disqualifiantes. Titre, sous-titres et dédicace contribuent donc à la négation de la forme romanesque dont les canons se maintiennent pourtant, fussent-ils déviés ou inversés. Du modèle

11. Cf. M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978. Son schéma du roman grec apparaît à la page 240.

12. Dans la première édition de 1973.

13. Similarité remarquée par A. PIETTE, «Pour une lecture élargie du signifié en littérature: *L'hiver de force*», *Voix et images*, IX, 2, 1986, p. 304.

grec, les héros de Ducharme retiennent la volonté de sortir du roman, c'est-à-dire d'échapper aux aventures, autrefois enlèvements ou naufrages, qui retardent ou empêchent leur union. Tout en conservant la périodicité d'une scansion, les péripéties s'aplatissent ici en pauses, sortes d'activités oisives qui sont autant de divertissements, pompeusement traités de pascaliens: auditions de films, de parties de hockey, de disques; orgies de fromage Kraft et de rhum White Sails; beuveries et folles dépenses au café (79); mise en relique d'une pelure d'orange; dessin détaillé d'une lime à ongle; correction d'épreuves; ventes d'appareils ménagers; lecture de livres savants; toutes distractions qu'interrompent les visites ou les appels de Catherine, comblant ou non l'attente. Car la forme contractuelle du roman fait à son tour la navette. Elle débute par un «Donnez-moi votre numéro de téléphone!» (25) de Catherine, riche ou lourd de promesses tenues ou rompues, dont l'actualisation entraîne l'euphorie ou la dysphorie des autres contractants, André et Nicole. Ceux-ci, en apparence transformés en patients dans le déroulement de la diégèse, en deviennent progressivement les véritables agents. Leur hésitation s'explique par leur refus énergique de la modalité du vouloir, lorsqu'ils clament au début leur «haine pour tout ce qui veut nous faire *vouloir* comme des *dépossédés*» (16) et pour ceux qui espèrent les embarquer dans leur «jumbo-bateau» (15). Leur opposition au monde suscite deux réponses distinctes, l'une fonctionnelle: ne rien faire [«On a autre chose à faire. Rien» (98)]; l'autre langagière [«Comme malgré nous (personne n'aime ça être méchant, amer, réactionnaire), nous passons notre temps à dire du mal» (15)], affirmation inaugurale dont Yvan Lepage a montré le caractère invraisemblable sur le plan de la réalité, et indéfendable sur celui de l'écriture¹⁴. Elle contredit en outre la proposition initiale de Nicole, celle de se murer contre toute parole: «Moi je veux qu'on se couche puis qu'on reste couchés

14. Y. G. LEPAGE, «Pour une approche sociologique de l'œuvre de Réjean Ducharme», *Livres et auteurs québécois*, 1971, p. 285-294.

jusqu'à ce que l'on comprenne plus rien. Les gens vont parler puis ça va être du bruit, c'est tout...» (17). Comme d'habitude chez Ducharme, entre le néant dans l'action et la plénitude dans l'énonciation, s'affirme bien vite la supériorité du langage sur le réel, ici sous forme scripturaire [«On va se regarder faire puis je vais tout noter avec ma belle écriture» (17)], ce qui entérine la possibilité qu'un signifiant plein puisse recouvrir un signifié vide, découverte qui mérite d'être célébrée: «En tout cas c'est le début de notre vie enregistrée, il va falloir fêter ça» (17). Le «ça» désigne le fil ou la filature d'une parole dévoyée [«nous disons du mal des bons livres, lus pas lus, des bons films, vus pas vus» (15)], sur des objets n'existant donc qu'éclairés par une intention subjective avilissante et une parole médisante. Un tel projet si antiromanesque ne peut paradoxalement s'accomplir que grâce à une connaissance très fine des règles du genre.

Progression et conversion

Toutes ces innovations sur le plan structural peuvent expliquer la rareté des détails caractéristiques des romans antérieurs. S'ils subsistent, c'est de façon fort atténuée. La présence d'un Grec, le goût pour les films, la consommation de cigares rappelleront par exemple *Le nez qui voque*. D'autres détails similaires surgissent. Mais de façon plus significative, le roman familial s'effiloche. Au père désormais inoffensif, féminisé par l'accomplissement de tâches ménagères, correspond un fils castré: «Hé ti-gars! te v'là rendu rond comme une boule!», phrase qui entraîne le démantèlement de la filiation phallique: «C'est pour mieux t'écraser, mon vieux hostie» (135). De même la prétendue supériorité de Roger avait été déphallogocentree par des plaisanteries qui le faisaient se rapetisser «comme un ballon qui se dégonfle» (24). La mère des héros est absente, celle de Catherine ridicule: «Si c'est ça une mère cool, vive les orphelines» (243). Le bon sein n'existe pas plus que le mauvais. «Montre-nous rien qu'un téton, l'autre est pareil!» (258), lance le batteur à une danseuse *topless*, plaisanterie qui fait rigoler Nicole et qu'il faut prendre à la lettre:

il n'y a plus de bon ou de mauvais sein. Délivré de l'œdipianisation et de la «maternité», le moi n'a plus besoin de revendiquer sa toute-puissance. Il peut même porter bien haut le flambeau de son impotence [«offrons-nous, tendons-nous, donnons-nous, faisons-nous fourrer» (37)], ou la valoriser par une antiphrase sardonique [«La renommée c'est rempli d'inconvénients» (125)] destinée à Roger. Cette déconstruction de l'Œdipe facilite la mise à l'écart de la sexualité. La FEMME devient LA femme. Incarnée par Catherine, elle conserve tous les attributs de rondeur et de chaleur de Questa, mais sa beauté est accidentelle. C'est son cœur et non son corps, que l'on dispute aux autres. C'est faire «l'amitié» (85) avec elle que veulent André et Nicole. Comme Chateaugué, elle devient l'arbre que l'on couvre de fleurs (cf. 268-269). Cette déssexualisation n'était auparavant possible que dans une relation de *sororalité*, comme celle qui unit encore André et Nicole, mais elle absorbe désormais la femme médiatrice.

Du couple André et Nicole, Ducharme gomme d'ailleurs soigneusement l'état civil. Des habitudes intimes, comme de coucher dans le même lit et de prendre leur douche ensemble, laissent deviner une relation d'amant¹⁵. L'ambiguïté est d'ailleurs voulue: dans un cas, Nicole cale ses fesses dans l'épaisseur du ventre d'André, dans l'autre, ils sont rigides comme deux gisants (cf. 41, 251). Leur refus total du rapport sexuel est pourtant explicite: «L'érotique c'est comme la politique pour nous; on n'est pas capables, c'est au-dessus de nos moyens; on n'a pas les facultés qu'il faut.» (239) En même temps, diverses allusions sont faites à une famille commune: «le petit frère Léo-Paul» (32) qui s'est emparé de la radio, «le père» (18, 135) qu'on visite et qui garde la maison où sont évoqués des souvenirs d'enfance, «la mère» morte il y a dix ans, ce que commente ainsi André:

15. Voir par exemple le résumé présenté sur la couverture de l'édition Folio, tissée d'erreurs que nous soulignons: deux *amants* «voyagent» [...] prennent parfois de l'«acide», discutent avec des amis venus les retrouver [...].

«Nicole connaît par cœur toutes les dates historiques de la famille: un père, une mère, quatre frères, trois sœurs...» (179), toutes évocations qui supposent des liens de sang, auxquels est cependant refusée, par l'emploi de l'article défini plutôt que par le déterminant possessif, une connotation d'appropriation et de contrainte. André refuse de s'intéresser à la date d'anniversaire de la «mère» parce qu'elle coïncide avec le jour de la naissance de Nicole.

L'ambiguïté du type de relation qui unit Nicole et André (frère-sœur / amant-amante / époux-épouse) est si bien maintenue dans le roman que le seul indice probant susceptible de la lever apparaît plutôt comme une coquille. Lorsque Nicole et André exposent leurs œuvres dans une galerie, on parle des «deux petits Ferron» (148), mais «le» père est appelé par Lainou «monsieur Perron» (137). Entre le F et le P se bouclerait la boucle, peu vraisemblable, d'une alliance conjugale: madame Nicole Ferron, née Perron!!!

En somme, le thème de la *sororalité* affleure encore comme dernier recours contre une solitude jugée insurmontable en raison de l'impossible fusion des âmes:

On s'est collés, on s'est serrés. On a essayé de se perdre corps et maux l'un dans l'autre. On s'est pressés, fort, plus fort, pour abattre le mur, pour sortir, se déshabiter. Ça n'a pas marché. Ça ne marche jamais. Puis chacun a repris *lui-même*, chacun a ravalé comme un vomis sa personnalité. (52)

Le motif de l'avalement s'associe donc cette fois à celui de l'âme-sœur pour souligner la tragique illusion de la communication, entretenue par la filiation œdipienne et par la sexualité. On n'entre pas dans l'âme de l'autre et on ne sort pas de la sienne. Après cet amer constat, la *sororalité* semble un pis-aller, mais c'est tout de même l'unique issue. D'abord une assurance: «Nicole, dis-moi que tu me laisseras jamais tout seul — Je te laisserai jamais tout seul. — Si tu meurs avant moi, je me tue. — Moi aussi.» (250) Puis un moyen d'échapper à l'avalement.

Par exemple, après le départ de Catherine, André frappe Nicole «si fort que le sang giclait» (272). Cette querelle, répétition sur le mode majeur des batailles enfantines, produit chez André un sentiment de dérélition, une sorte de «grand vide où [il] tombe» (272), avalement qui ne s'efface que par le pardon de Nicole.

Par le biais de la *sororalité*, Ducharme réussit l'intégration de l'enfance dans le monde adulte. Si les héros, à vingt-huit ans, paraissent des adolescents, c'est qu'ils perpétuent les exigences de pureté dans l'amitié amoureuse qui en font des héritiers spirituels de Chateaugué plutôt que de Mille Milles. Et si la fin tourne au tragique et marque le début, le 21 juin, de l'hiver comme camisole de force, c'est moins par l'effet d'une carence des héros que par le méfait commis par Catherine, celui de refuser une *sororalité* ouverte à la triangulation. Que le manque de l'autre soit senti comme une défaite et qu'il ait failli entraîner la débâcle de la solitude à deux, c'est donc une preuve de la force passionnelle de ce sentiment, épuré de la sexualité, et cela n'empêche pas que soit reconnue la valeur des propositions existentielles contenues précédemment.

En refusant d'émuler le père, d'ailleurs déjà castré, en assumant en quelque sorte la castration, en rejetant toute filiation tant ascendante que descendante, le roman constitue, comme l'a remarqué Penny Buncel¹⁶, un lieu qui n'est pas seulement désérialisé mais déterritorialisé, au sens où l'entendent Gilles Deleuze et Félix Guattari, c'est-à-dire situé hors des contraintes, des traditions, des croyances, des mythes qui forment l'appareil culturel de la société et tissent l'enfermement du sujet¹⁷. L'énergie libidinale peut donc, comme le montre le roman, être canalisée ailleurs que dans cet Œdipe génital qui sert habituellement de source et de support à toutes les formes d'une agressivité

16. P. BUNCCEL, dans une étude inédite: «Projection du désir et désir de la production dans *L'hiver de force* de Réjean Ducharme».

17. G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie, l'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1972, notamment les p. 236-285 sur le capitalisme et la déterritorialisation.

concomitante du sentiment de toute-puissance, et à toutes les tentatives de domination faites pour que soit reconnue cette omnipotence. Quel chemin parcouru depuis *L'avalée des avalés*! Les héros ducharmiens sont maintenant en mesure, par ce détachement d'une fantasmagorie œdipienne, de rompre avec la teigne tant réactionnaire que révolutionnaire des groupes familiaux et sociaux. Située hors de la Loi du Père, qu'ils ignorent, et de la Leçon de la Mère qui absorbait Bérénice et Iode, ils sont mieux armés que celles-ci pour échapper au titan, à la Milliarde, en un mot au «Despote» qu'est l'appareil social.

Paranoïa? Schizophrénie?

C'est curieusement au moment où la figuration du «Despote» est la plus affaiblie, comme en témoigne cette sarcastique association entre le social et l'horoscope par la médiation du mot *product* [«ah l'horoscope, ce *product*» (73) — «Quelle manie, l'humanité! Quel *product*!» (201)], et comme le confirme l'absence du Nom du Père, réduit au «vieux hostie» préoccupé par la propreté de sa maison, que les effets de son poids en sont le plus vivement ressentis et qu'ils prennent pour les protagonistes les formes avouées de la paranoïa et de la schizophrénie. Évidemment, tous ceux qui remettent en cause l'ordre institutionnel et le consensus social sont menacés de voir leur conduite de refus taxée d'inadaptation et ils risquent d'être poussés, «comme malgré» (15) eux, à un repli ou à une agressivité aux couleurs pathogènes, épousant les formes canoniques de la schizophrénie et de la paranoïa. D'autant plus que le terreau premier de ces formations réactionnelles, en particulier de la schizophrénie, est, selon Jacques Lacan et Maud Mannoni¹⁸, la place vide du signifiant père, forclusion, ou manque d'un manque, que pratiquent cependant avec enthousiasme les héros ducharmiens.

18. Cf. J. LACAN, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 575-583 et M. MANNONI, *Le psychiatre, son «fou» et la psychanalyse*, Paris, Seuil, «Le champ freudien», 1970, p. 104.

S'interrogeant sur ce qui a fini par «morpionner complètement [leur] affaire», c'est-à-dire leur faire trouver la vie «platte» (17), André et Nicole ressentent un besoin de changement à partir de ce diagnostic: «Hé! on est devenus paranoïaques. Pas de paranoïa de fantaisie! La paranoïa de quand tu souffres! De paranoïa malade!» (16) Fidèles au régime qui unit en psychiatrie les deux affections, les «superpersécutés» (157) se déclarent également schizophrènes:

Le crocus attend Catherine dans une boîte de conserve devant sa porte. Nous avec. On s'est mis dedans. C'est un phénomène d'identification schizophrénique doublé d'un transfert d'affection. Avec des idées semblables, ce n'est pas étonnant qu'on ne se sente pas, mais pas du tout, solidaires du reste de l'humanité. (201)

L'illustration de la collection Folio, représentant les deux héros dans une boîte de conserve Campbell's, iconise d'ailleurs de façon amusante cette position schizophrénique, qui est aussi une prise de position: «On est des superpersécutés mais on est capables de l'assumer.» (157) C'est donc à une perspective ironisante qu'il conviendrait de ramener ces quelques aveux, s'ils se réduisaient à émailler le texte. Mais le fait qu'ils en fondent les grandes articulations incite à leur accorder une autre valeur, plus connotative qu'antiphastique.

L'entreprise d'écriture suit en effet immédiatement des énoncés à teneur schizophrénique. D'abord l'éloge des Pompidou, Baudouin, Trudeau qui «nous laissent jouer tranquilles dans notre coin» (16), puis la solution proposée par Nicole après le constat de paranoïa: «Faisons qu'y ait plus rien; quand y aura plus rien, on pourra plus dire du mal de rien» (16), enfin la propension à la médisance donnée comme effet de la jalousie, ce symptôme de la paranoïa. La décision des héros de tenter une percée dans la réalité: «On va essayer» (17), représente un *break through* comme traitement de la schizophrénie, tandis que le sentiment exprimé à la fin du roman d'entrer dans la camisole-

hiver de force illustre son échec, le *break down*¹⁹ accompagné de la hantise «d'attraper du mal dehors» (274). La percée initiale se concrétise par les essais répétés de conquérir l'amitié d'une femme en prise directe avec une réalité qualifiante, la gloire, l'amour, la fortune. La tentative rappelle l'érotomanie des paranoïaques, cette illusion d'être aimé par un objet inaccessible, symptôme qui s'associe dans cette déviation à la jalousie et au délire de revendication, c'est-à-dire à la volonté irréductible de satisfaire une demande refusée par la société²⁰. Mais la conquête de Catherine n'est pas une entreprise d'appropriation de ses attributs. Il s'agit plutôt de l'en débarrasser pour y installer à leur place un cœur purifié.

Cette percée est suivie d'un repli. Dans *l'amarante parente*, c'est la ligne de fuite typique de la schizophrénie, le *laissez-moi tranquille* qui est valorisé: «Nous regagnons notre base solide: notre rêve de ne rien avoir et de ne rien faire.» (93) Dans *le fonne c'est platte* est adoptée la version agressive, le *je ne vous laisserai pas tranquille* de la position paranoïde:

On va la prendre d'assaut, la Toune. On va la forcer, l'hostie [...] On va s'imposer [...] déranger, ennuyer, solliciter [...] On va l'achaler [...] l'user [...] la suivre partout. (167)

L'agencement des parties selon l'agression ou le repli détermine une fonction phatique. Les atermoiements d'André et de Nicole entre sortir du monde ou y entrer signalent moins une faiblesse psychologique qu'une mise à l'épreuve du réel, laquelle doit précéder sa révélation. Il s'agit moins d'un symptôme que d'une vision claire, celle de l'impossible amovibilité de l'être social dans l'homme. L'issue du roman, comme celle des précédents, ne traduit pas l'échec d'une guérison, mais la tragique pesanteur des choses qui dégradent les gens. Les héros refusent

19. Ces deux attitudes sont analysées par G. DELEUZE dans l'article «Schizophrénie et société», de *l'Encyclopædia universalis*, corpus 16, p. 524-526.

20. J. POSTEL et T. PERLES, «Le devenir des délirants paranoïaques», *La Revue de médecine*, XX, 1979.

leur *conversion* finale, selon le mot de Lukács²¹, à cette dégradation généralisée. L'arrivée de l'hiver de force, dernière camisole dans laquelle ils s'enferment, trahit la structure profondément schizophrénique d'un *socius* qui ne peut générer précisément que la paranoïa: «Mon idée c'est que c'est ceux qui ne deviennent pas paranoïaques qui sont malades.» (185) Les efforts déployés par les héros ne vont jamais en réalité dans le sens d'une conversion du monde, entreprise saugrenue et démesurée, ni dans celui d'une adaptation qui les obligerait à prendre leurs principes pour des symptômes. Ils sont conscients d'être rejetés parce qu'ils rejettent; ils ne s'en formalisent pas, ils s'en réjouissent plutôt. «Qu'ils veulent tous nous faire chier, ça prouve rien qu'une chose: c'est qu'ils sentent qu'on est pas de leur gang! Qu'ils le sentent! Je suis bien contente!» (75), clame Nicole.

En somme, se proclamer paranoïaques, c'est comme se dire jaloux, amers, teigneux. Les mots perdent leur vertu dénotative au profit d'une valeur d'images. Les disqualifications sont des leurres, des désaveux retournés en accusations. La société qui tend un tel miroir ne fait que s'y mirer. La tendance à rendre la culture schizophrénique, observent Deleuze et Guattari, est le propre du capitalisme, qui voue à l'artifice tous les anciens sédiments, religieux, mythiques, moraux, des modes antérieurs de production. Par ce mouvement massif de déterritorialisation, le capitalisme est le plus révolutionnaire des régimes mais peut devenir l'instrument d'une libération piégée²².

Ce mouvement de déterritorialisation de la culture, *L'hiver de force* l'accélère mais le dirige contre l'appareil libidinal de la société capitaliste elle-même par l'évacuation, menée rondement et à terme, de tous les objets de consommation²³. Les forces politiques qui soutiennent une telle société sont mises en dérout

21. Cf. G. LUKÁCS, «La forme intérieure du roman», dans *La théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1963, p. 64-78.

22. G. DELEUZE, *op. cit.*, p. 526.

23. Cf. C. FILTEAU, «*L'hiver de force* de Réjean Ducharme et la politique du désir», *Voix et images*, I, 3, 1976, p. 365-373.

par une chiquenaude. C'est «grazévisqueux» et ça n'intéresse que les pères véreux, celui de Roger, officier d'élections sous Duplessis, et celui de Catherine, «fédéraste dégoûtant» (221).

Grâce à ce décapage, il devient possible de recoder et de recentrer des éléments singuliers. Reterritorialiser Catherine, par exemple, consistera à la redispser autour de son cœur, à la replacer dans l'île Bizard, ce «nid» de son enfance aux dimensions naturelles. Pour la remettre en même temps dans l'orbite de leur propre halo, André et Nicole renoncent à leur convivialité fermée, cette anastomose des premiers héros ducharmiens dont ils conservent cependant la force d'attraction fusionnelle. Mais Catherine restera prisonnière de sa couronne de gloire, de sexe, d'argent, qui la retranchait d'eux. À son image, l'île est cernée d'une eau polluée, les arbres y sont des ormes malades, les moustiquaires sont déchirées, autant de signes²⁴ de la vanité de l'entreprise. Pas plus qu'il ne peut être réinventé, le monde ne peut être redispé.

La dérout finale d'une convivialité du cœur n'enlève cependant pas au discours sa puissance de recodification. La conscience de cette possibilité autorise d'autres luttes, partielles mais parfois victorieuses, en particulier contre la culture qui alimente, comme la politique et l'économique mais de façon plus vicieuse car plus occultée, les rouages déterritorialisants de la machine sociale.

Une culture sans terreau

Peu après leur décision d'appriivoiser le réel, André et Nicole rencontrent successivement Lainou, peintre, Catherine, comédienne, et Roger, activiste politique et brasseur d'affaires. D'emblée, le champ culturel l'emporte sur ceux du politique et de l'économique, et la tendance s'accentuera. Le monde de la

24. Cf. Y. RESCH, «Lectures de Montréal dans *L'hiver de force* de Réjean Ducharme», *Degrés*, 7^e année, 19-20, 1979, p. 1-12.

finance est représenté par un absent, le père de Catherine. Mais l'argent reste l'aune de la réussite culturelle. L'ainou, dont l'exposition a été un succès, en regorge et le gaspille. Malgré la jalousie provoquée par sa réussite, le domaine pictural reste relativement à l'abri des sarcasmes des héros, également issus de l'école des Beaux-Arts. De même, les performances de leur amie comédienne ne sont pas commentées, au contraire des nombreux films visionnés. Tout juste souligne-t-on sa ressemblance avec d'autres actrices. Mais bien plus incisif est le traitement réservé aux autres pratiques culturelles, dont il est significatif qu'elles soient toutes associées à un personnage antipathique: Pierre Dogan le joaillier, Michel Colbach le potier, Reinette Du Hamel la chanteuse, Louis Caron le romancier joual, Marcel Marsil le cinéaste, ainsi que (le vrai) Denis Héroux, tous créateurs d'œuvres aussi prétentieuses qu'insignifiantes, comme un vase-potiche sans ouverture, des bijoux de boîte à surprise trempés dans de l'acrylique, des films de cul... Ce mitraillage anti-culturel, qui semble au début tous azimuts, comme en fait foi un sous-titre associant Jerry Lewis à Mallarmé, esquive cependant certaines productions: ici, une chanson des Beatles, *Hey Jude*, traduite, fait exceptionnel, sans dérision; là, une autre de Fernand Gignac. Les cibles favorites sont donc les intellectuels petits-bourgeois bien arimés au train de la Révolution tranquille et à sa nouvelle locomotive, le Parti québécois. La caractéristique des activités culturelles les plus personnelles des héros, au contraire, est d'être dépourvue de finalité mercantile: reproduire une lime, faire une bande dessinée, collectionner les morceaux d'une pelure d'orange, et surtout lire *L'encyclopédie Alpha* ou *La flore laurentienne*.

Contemporain de la montée de la contre-culture, *L'hiver de force* participe inévitablement à certaines contestations des formes dominantes de la culture. Maryel Archambault²⁵ a recensé

25. M. ARCHAMBAULT, «Réjean Ducharme et la contre-culture», thèse de doctorat, University of Toronto, 1989.

un grand nombre d'affinités, notamment la promotion de l'écologie et du pacifisme, le rejet d'une conception historique et politique du sujet, le refus des rôles sexuels, la critique des institutions (famille, église, école), affinités suffisamment présentes pour que le narrateur ait lui-même senti le besoin de se démarquer des hippies, dont il se moque, et du mouvement lui-même, auquel il accorde le sigle CCC, «Contre-Culture de Consommation» (189). Si les cibles visées apparentent le roman à la contre-culture, la conception même de la culture s'écarte de celle-ci par la représentation toujours positive des formes populaires du loisir: boire, fumer des cigares, regarder les matchs de hockey, manger du fromage Kraft, se saouler à la bière... L'adoption de ces mœurs qui s'inscrivent *a contrario* des activités culturelles supérieures confirme le souci des héros de reterritorialiser les «médiocres, malsains et malpropres» (16), en dégagant ces derniers des représentations oppressives et défigurantes, faites de préjugés et de discrédits, qu'élabore contre eux une culture élitiste inféodée à une machine sociale refoulante.

Pour lever l'équivoque

Les feintes par lesquelles les héros se déprécient sont contredites par leur supériorité, reconnue et confirmée, dans le substrat de toute culture, le langage. La maestria de l'auteur rejaille sur ses personnages. Certes, l'inventivité verbale reste grande dans le texte, mais cette fois, les héros eux-mêmes sont investis d'une mission à l'égard de la langue française. Selon le jugement d'un de leurs employeurs, le bonhomme Bolduc, dont l'amour du métier est longuement vanté (cf. 110), ils excellent dans la correction d'épreuves, qu'ils font à la pige. Aussi le plurilinguisme²⁶ débridé qui imprègne tout le roman reste-t-il soumis à une perspective puriste. Les langages divers ne sont extériorisés que pour

26. Concept défini par M. BAKHTINE, «Le plurilinguisme dans le roman», dans *op. cit.*, p. 122-151.

être honnis. La façon de parler «tantôt joul avec l'accent parisien tantôt vice versa» (21) de Lainou les insupporte, tout autant que la «grammaire underground» de Catherine, dont les échantillons sont pourtant superbes: «Que c'est sur le hasch qu'elle a les meilleurs flashes [...] Que l'acide, man, c'est pas son bag, que ça fucke son cosmos.» (189) Celle-ci leur fait d'ailleurs commettre une incartade jugée aussi honteuse que de commettre un anglicisme, celle de parler anglais: « Fuck! Parler en anglais! Nous! Tout est perdu! Même l'honneur!» (43) L'association d'un mot à l'anglais suffit à le déprécier: «l'horoscope, ce *product*» (73). Ils traquent les fautes de Roger comme autant de signes de sa nullité. Contre l'incurie généralisée des autres personnages, pourtant sanglés dans leurs prétentions culturelles, contre le silence épistolaire de Catherine qui les oblige à inventer à sa place un message poétique: «Viens, toi, fée fille» (150), contre l'insuffisance des objets eux-mêmes: télégrammes sans accents ni ponctuation, néons dont les lettres tremblent, bourdonnent mais ne s'allument pas, s'affirme ou se légitime leur souci d'affiner sans cesse leur expression.

L'activité langagière finit par absorber toute la dimension culturelle, y compris leurs propres travaux. Ainsi, lorsqu'un livreur arrive chez Catherine, André et Nicole fixent l'épisode dans une bande dessinée dont les bulles se remplissent d'un truculent échange (cf. 175). Lorsque Nicole dessine une lime à ongle, symbole par excellence du polissage, elle reproduit la marque (PEDRAS), l'emblème et le lieu de fabrication, et intitule son œuvre «*Le printemps regardé de très près*». André souligne alors son talent pour les titres:

Si elle ne se retenait pas, elle ferait carrière d'intituler. Comme d'autres font des œuvres sans titres, elle ne ferait que des titres, des titres sans œuvres. [...] Elle serait trop en avance sur son siècle; le monde n'est pas prêt. (179)

Le rapport privilégié des héros à la langue renforce leur marginalisation. Aussi la première tentation schizophrénique se situe-t-elle sous le signe du refus du langage environnant: «Les

gens vont parler puis ça va être du bruit, c'est tout... On va répondre cui-qui-kui comme les oiseaux» (17), tentation surmontée précisément par un projet d'écriture. Mais le passage à la «vie enregistrée» (17) amène les protagonistes à se rendre compte du fonctionnement schizophrénique de la langue d'autrui, prise dans un système de double signification qui opère de façon inconsciente. Le terme calembour servira à épingler tout énoncé qui ignore sa double référence. Le travail de correction du manuscrit de Roger devient ainsi un jeu de débusquage du double signifié auquel renvoie le signifiant à l'insu de l'émetteur. En somme, l'autre nage dans un langage follement connoté qu'il croit dénoté. À son incapacité de lire les calembours correspond la facilité distinctive des héros d'en produire: «sang-suelles», «Mal-struée», «texticule», la «Si Bell», «femme fœtale», «hystérique» (pour historique). «Et puis chacun son métier. Le leur c'est les "idées", ce n'est pas les "sens". Eux c'est des hommes d'action; nous on est des petits calembourgeois.» (63) Cette supériorité produit un effet jubilatoire:

Des bruits (hi hi!) d'antisyndicaliste (hi hi hi!) et d'agent double (hi! hi hi hi!) courent à son sujet!... Après un long conciliabule, on décide de laisser telle quelle cette phrase. Les équivoques qu'elle contient sont trop subtiles pour eux. (63)

Mais la contamination indirecte ou volontaire du mot par l'équivocité fait grandir la certitude que la langue est impropre à dire la vérité, puisqu'elle est engluée dans la double référence. D'où les tentatives, pour esquiver la duplicité, d'adopter des systèmes fortement dénotatifs, ne pouvant produire qu'un seul sens, comme le langage des fleurs ou des oiseaux, où le référent est unique comme pour le nom propre: «À la page 404 de mon Quillet-Flammarion, les alouettes *grisollent*, les bécasses *croulent*, les geais *ageolent*, les huppes *populent*, les perdrix *cacabent*, les ramiers *caracoulent* [...] On devient tout fous.» (67-68) L'emploi extensif de noms propres dans le roman illustre encore la prédilection du référent unique, qui culmine par la

lecture des définitions (BELOUCHISTAN, BENGHAZI, BENTOS, BERBERIS...) de l'*Encyclopédie Alpha*, ou des descriptions de la *Flore laurentienne*, aux 642 genres et 1568 espèces. À leur tour, les personnages s'identifient à des variétés botaniques: crocus (201, 206, 217, 219), pissenlits (194) ou ancolies (163), pour briser l'opacité ou l'hybridation des désignations courantes, tandis que des sous-titres empruntés à la *Flore emblématisent* par antiphrase les dispositions des personnages: *la zone des feuillus tolérants* ou les *amarantes parentes*²⁷.

Généralement chargée d'instaurer la communication entre les êtres, la langue est ici accusée d'être tout à fait impropre, en raison de son aspect janusien, à traduire le sentiment, seule mesure vérifiable (mais inexprimable) de l'authenticité de l'échange. «S'ils veulent nos votes qu'ils versent des larmes. Moins de calembours puis plus de sentiments hostie de sacrement.» (69) Contre le calembour, érigé en drapeau de la communication dévoyée, le langage des fleurs manifeste le désir d'un lien non médiatisé par le mot, et *La flore laurentienne* devient l'emblème d'une relation univoque entre l'objet et son nom. L'enjeu final, le cœur de Catherine, déterminera un combat entre la métaphore et le calembour, entre la tentation qu'éprouvent les héros de transformer leur amie en arbre-fleur et la résistance que celle-ci leur oppose au moyen du calembour. La lettre dans laquelle elle explique ses raisons de quitter définitivement André et Nicole est ainsi commentée: «Puis qu'est-ce que tu veux comprendre dans un ramassis de calembours pareils?» (273) La déroute terminale est donc aussi celle du sentiment authentique devant le calembour, cet outil des feintes de la conscience.

27. Dans la *Flore laurentienne* (Montréal, PUM, 1964) du frère Marie-Victorin, la «zone des feuillus tolérants» correspond à la plaine sud du Saint-Laurent (p. 32) et l'amarante parente est une mauvaise herbe naturalisée qui a pénétré au Québec par les chemins de fer (p. 118 et 199).

Les enfantômes

Si *L'hiver de force* se termine par la promesse réciproque de se tuer dans l'éventualité de la mort de l'un des deux héros, *Les enfantômes* commence par la renonciation à le faire. Vincent et sa sœur Fériée ont été séparés par la mort de cette dernière, évoquée dès le début. Mais au lieu de se tuer, Vincent prend la plume pour écrire des Mémoires qui, plutôt qu'une biographie, seront une offrande aux mânes de la disparue. C'est l'acte d'écrire qui constitue l'hommage posthume et le contenu dévoile l'importance qu'a eue Fériée dans la vie de Vincent. De même, si *L'hiver de force* s'achevait sur une crise provoquée par le départ de Catherine, *Les enfantômes* débute par la perte de la mère. «Man Falardeau» morte, ses enfants glissent dans le même vide, habitent la même camisole qu'André et Nicole: «ça a été trop. On n'a pas pu. Et pour nos corps ça a fini là, ils se sont figés net, toutes glandes en panne» (10). Le temps, et la croissance, s'interrompent: «Nos cheveux, nos dents, nos ongles, rien ne pousse plus. On est restés petits comme on était quand on s'est vus debout dans le sang de Man Falardeau» (10). Mais le redémarrage est rapide, et la douleur viendra moins de l'absence de la mère que de son oubli, et de la trahison qu'il répercute: «On ne s'endurait pas de se savoir si ingrats, de se sentir si fringants» (11). Cette déloyauté au souvenir dû sera le moteur de l'écriture, après la seconde mort, la seule véritable qu'il faille sauver de l'oubli, celle de la sœur. La première mort a révélé la possibilité d'une trahison. Vincent écrit donc ses Mémoires pour rechercher toutes les anciennes trahisons que l'écriture est chargée de racheter. Commentant par exemple un faux-semblant, il s'interroge: «Est-ce que ça entre dans la foule des petites trahisons qui l'[Fériée] ont trouée comme une râpe à fromage et l'ont fait naufrager?» (44) Entreprise d'édification de la sœur, le récit se trouve incapable d'en ressusciter le souvenir sans battre en même temps le rappel de toutes les inconsistances et les lâchetés du narrateur à son égard. Ces réminiscences gâtent le Souvenir. Appelée à accomplir une fonction lustrale, l'écriture des Mémoi-

res se gangrène encore par les trous de la mémoire. En répétant souvent «je m'en souviens très bien», le narrateur ne fait qu'avouer le nombre de ses oublis.

Tentative avortée d'une résurrection, le roman ne peut s'achever par la mort de Fériée. Il se termine par une question: «Comment ça va, ma tite Feuille?» (189), qui donne et enlève à la sœur la parole. Cette suspension constitue la dernière trahison. Une brève mise au point, indiquant que le narrateur, quand il a mis «le point final à ses Mémoires» avait «rendu compte de dix-huit des vingt-six années qu'ils devaient couvrir» (285), confirme l'impuissance de faire revivre la sœur, de l'écrire, comme hommage à lui rendre.

Le chronotope inaugural, l'enfance dans la maison maternelle, reproduit celui que veulent reconstruire, sans succès, André et Nicole avec Catherine dans le chalet de l'île Bizard. La puissance d'influence de ce chronotope sur le reste du roman vient de ce qu'il est associé aux événements vécus avec le plus d'intensité, dans le bonheur comme dans le malheur. La vie adulte ne sera plus que le falot reflet des bouleversements initiaux. Comme l'indique le titre, dont le texte fait clairement l'exégèse, les adultes vivent hantés par le fantôme de l'enfance, ou bien ils ne mènent, depuis la fin de l'enfance, qu'une existence fantomatique. Leur vie triste et floue n'est irradiée à l'occasion que par ce qui plonge ses racines dans ce temps antérieur, comme l'amour d'une sœur, voire d'un arbre. Ce qui n'a pas de corollaire dans l'enfance, comme la conjugalité ou la réussite sociale, ne peut prétendre à une valeur. Comme la vacuité et l'inconsistance de la vie adulte sont prévisibles, sa description prend un parfum d'inconsistance. Dans *L'hiver de force*, les héros vivaient dans l'âge adulte sans y participer et tentaient, sans réussir, de recréer le paradis perdu. Cet échec marque *Les enfantômes* où le retour à la patrie-penderie de Man Falardeau apparaît illusoire. À la régression impossible vers les moments essentiels se substitue alors la peinture dérisoire de l'accidentel. La remontée vers l'enfance est remplacée par la présentation de ses retombées fragmentaires. Les héros restent petits: «freluquet»

dit-on de Vincent, «tite Feuille» de Fériée. En compagnie d'Alberta, l'épouse de Vincent, ils passent pour ses enfants (cf. 40, 54). Ils jouent des tours pendables, comme d'arroser quelqu'un avec une eau de cologne jaune qui sent l'urine, ou compter les poteaux de téléphone. Mais ces jeux, anodins débris du temps passé, ne peuvent prétendre à aucune mission de résurrection.

Aux aspects structuraux qui semblent indiquer que le roman plonge, déborde ou dépasse le précédent, en reprenant pour la commuer la segmentation spatio-temporelle, s'en ajoutent d'autres qui épousent à leur tour la règle de similarité. Dans le roman familial, on retrouve un père plus absent que jamais: «Pas de père. On ne savait pas ce que c'était. Quand on l'a su on n'a pas trop compris à quoi ça aurait pu servir.» (9) L'imgo maternelle est uniquement bonne, associée à Man Falardeau disparue et à la sœur, «suite ininterrompue de notre mère» (12). Le héros s'autodésigne encore pour se disqualifier: «fol», «tartelu», «égrillard» (10). Moins péjoratives que dans *L'hiver*, ces épithètes déjouent néanmoins le narcissisme et remplissent un rôle diégétique: la folie pour les espiègleries, le t/farfelu pour les cocasseries de langage [«deux quilles dans un jeu de chiens» est une «tartelette» (157)], et l'égrillard pour les aspirations donjuanesques. Le moi conserve tout de même une supériorité malgré ces renonciations apparentes à la qualification ou à la glorification. La relation sororale s'intensifie, la nouveauté étant confinée au syntagme qui la décrit: le «tusseuls ensembles» (43, 49, 109, 121), locution qui se conjugue, car la tentation de se refermer à deux est parfois contrariée par un tiers, en l'occurrence Alain pour Fériée (cf. 92, 117). Cette dissociation occasionnelle des liens «d'accorps» entre les deux héros s'explique par l'autonomie accrue de Fériée, à laquelle se trouve par exemple reconnue la modalité narrative du pouvoir, en l'occurrence celui de convaincre, en raison de ses connaissances et de ses engagements en politique (cf. 46, 52). La relation privilégiée qu'elle entretient avec Urseule, les décisions qu'elle prend, à l'étonnement de Vincent, de parler et de pardonner à Alberta, ses lectures, ses initiatives, ses nombreuses qualités, tout concourt à

approfondir sa singularité par rapport à Nicole dans *L'hiver de force*. Néanmoins, elle représente l'unique objet de valeur pour Vincent, la seule capable d'inspirer une «compassion qui ne se serait pas fait prier pour devenir une passion tout court» (148). Foyer de convergence des traits de toutes les sœurs lumineuses antérieures, elle reproduit leur physionomie, ce visage ou cet air «lisse» (12, 21, 68), signe marmoréen d'une inaltérable limpidité de l'âme. Si, contrairement à celle de Catherine, la présence d'Alberta ne réussit pas à créer la triangulation de l'échange fraternel, le roman contient trois chapitres, relatant l'affection de Vincent pour Sharon, où se met en abyme le dispositif des liens du cœur de *L'Hiver*, sauf que l'amour est plutôt proposé à l'âme-sœur que partagé par elle.

Sur le plan matériel, Vincent répète le refus d'André de travailler ou de s'engager, en des termes quasi semblables: «pas kession de se laisser embarquer dans leur bateau» (17), «pas du tout solidaire» (118). Les tentatives sabotées ou moquées d'Alberta de se constituer une «tite vie sauciale» (153, 143) suffisent à plonger le «mon dentier» dans les limbes, permettant au héros de revendiquer la supériorité d'une marginalité (il fréquente le bar Écart) qui le met «au dsu-dsa» (75, 81, 203), c'est-à-dire au-dessus des avanies d'Alberta, des sévices des policiers, des maladies, détachement souverain qui contribue à la tonalité légère du roman mais lui confère en même temps une apparence désincarnée.

Les champs politiques et culturels sont moins présents et moins bombardés que dans *L'hiver*. Vincent se présente même à l'échevinage de Rivardville mais son élection-surprise est suivie de l'échec de ses réformes, ce qui marque le contrepoint ironique des améliorations apportées dans *Jean Rivard économiste* par ce grand héros qu'une statue, qui «ne valait pas bout de tnette» représente «empoignant-sa-charrue» (242) devant l'église. Cette courte parodie intertextuelle²⁸ n'ébranle donc en rien la volonté

28. S. FINNEL, «Jean Rivard comme biblio-texte dans *Les enfantômes* de Réjean Ducharme», *Voix et images*, XI, 1, 1985, p. 96-103. Nous avons

bien arrêtée de Vincent: «ce n'est pas m'élever que je veux mais m'abîmer [...] mais tomber [...] mais m'horizontaliser» (211). Rebelle à toute participation, il esquive autrement qu'André et Nicole le complexe paranoïaque-schizophrénique, lequel étreint plutôt Alberta, éternelle persécutée-persécutrice. Vincent et Fériée se réfugient plutôt dans leur «île immatérielle» (83, 85, 92, 93, 113, 116, 187, 283) qu'ils peuplent de rêves, de souvenirs, et que l'absence de contours précis rattache à la «chambre qui pleut» (94) ou à la patrie-penderie.

D'autres motifs de *L'hiver* subissent une reprise tamisée ou allégée: la nature dont on célèbre les miracles, le langage dont on se joue, les arts, en particulier la peinture, que l'on condamne comme institution mais dont on discute entre soi, la richesse qui ne pardonne pas et ne reste pas fidèle à ceux qui la possèdent, toutes reprises que camoufle assez bien un langage plus débridé que jamais, quasi macaronique. Si certaines recettes sentent le réchauffé [le «j'horreur de ça» de Lainou devient dans la bouche d'Alberta «Dj'ai aurore de ça!» (40); «Unis comme dans *punis*» (85); «Je tombais en enfer (comme dans *enfermé*)» (180), «m'abîmer, mabimé, mamabibimé» (211), «sexytaient» (117)], le recours intensif et novateur à trois procédés assure l'hétérogénéité du texte. Le premier consiste à dissocier les syllabes pour ensuite les transcrire de façon homophonique [par exemple: «le grand sot grenu facond profus exubéra un peu plus» (136), «des affaires de suce panse» (206)], emploi que Dominique Rosse a relié à la scansion, ce trouble pathologique de la prononciation, mais qui signale ici une maîtrise²⁹. Le second, plus fréquent, consiste à modifier encore l'orthographe, mais sans disloquer les mots, pour augmenter la charge connotative: «le blan a toujou cygnifié» (39). Comme seule se maintient l'homophonie, il suffit parfois de prendre un autre mot déjà associé à un

emprunté maintes idées à sa remarquable thèse de doctorat: «*Les enfantômes* de Réjean Ducharme: espaces de lectures», University of British Columbia, 1985.

29. D. ROSSE, dans une étude restée inédite.

syntagme figé: «livrés sur moi à leurs bas intestins» (39). Le dernier procédé, également régressif en apparence seulement, consiste à reproduire les errements phonétiques [pusent (49), risent (135), jousent (72)] ou syntaxiques [«je m'aurais tué» (36)] du langage enfantin, voire ses comptines [«Swing-la fort, puis tords-y l'corps, puis fais-y voir, que t'es pas mort!» (47)], à teneur parfois grivoise.

Par rapport à la trilogie, certains éléments subissent cependant des mutations. L'automobiliste honni dans *Le nez qui voque* comme symbole de la société aliénante devient un sympathique personnage, Guillaume Chaumier, dont le véhicule est décrit avec humour [«Une LaSalle sept passagers [...] Deux tonnes de luxe qui flottent sur une mer de ressorts. Un corbillard pour bercer un bébé rare» (249)] par un héros connaisseur qui pilote tour à tour une De Soto, une Packard, une Mercedes. Il s'en sert pour draguer et s'y abandonne même à une fellation faite par Klaire Lugier-Klapp, laquelle périra plus tard à la suite d'une «inconduite» semblable. Ces gaillardises d'un «égrillard» conservent néanmoins, par leur caractère de perversion polymorphe, les traits de la sexualité infantine en s'écartant nommément du primat génital et de la visée de reproduction. Dans un passage à saveur rousseauiste, le héros confesse sa prédilection pour le cérémonial d'approche. Il décrit les nuits passées à lécher ou à mordre la chair d'Alberta, gestes substitués car «des déficiences, mentales, sinon monumentales, nous limitaient, sinon illimitaient» (51). Traité de «Vieille Branche» par Fériée, Vincent se prévaut avec «huronie» de son manque: «phalloir» (214).

De la forme traditionnelle du donjuanisme, le roman ne retient d'ailleurs que le phénomène de série. L'amour de diverses femmes qui ne sert à illustrer qu'une tendance plus profonde, l'amour de LA femme dont le culte ne peut s'accommoder d'un support stable, sauf sororal, non plus que corporel; aussi sont-ce des prénoms qui constituent la série. Avouant sans vergogne une «folie des rondeurs» (79) qu'éprouve Mille Milles dans la culpabilité, Vincent est entraîné dans une quête où les femmes aimées, Alberta, Madeleine, Suzette, Klaire, Sharon, se succèdent au

rythme de ce fox-trot qu'il danse avec de «parfaites inconnues un peu dissolues» (41), coiffé d'un coq comme le veut la mode. Mais ces inconsistances avec des femmes toutes «mettables, honorables, javelables, repassables, jetables» (268), ne constituent pas une trahison de la sœur, car l'amour démultiplié pour les femmes s'ancre dans l'idolâtrie d'une seule. Aussi est-ce Fériée qui se pose à elle-même la question qui «hanta» la Rome finissante: [«pourquoi “renoncer” à tant de dieux pour un seul?» (223)] car Vincent n'adore à travers toutes les femmes qu'une déesse, seule apte à recevoir l'hommage de multiples appellations: «Mielle», «Baie», «Hudsonne», «Mourre», «Crapaude», «Trésore», «tite Feuille», «Desafinada», «Cattiva-Sativa». La prolifération des signifiants prouve le caractère irremplaçable du signifié. La vraie trahison sera, comme celle de Mille Milles auparavant, d'appeler sœur une autre femme:

J'étais sans nouvelles de Sharon, et ça me faisait tellement souffrir que je l'appelais ma sœur [...] Et que je laissais crever Fériée dans sa Folle-Pentecôte. Là, j'exagère, comme tous les coquins qui admirent leur repentir. Pour dire le vrai, j'allais voir Fériée presque tous les soirs. (240)

Malgré ses prétentions, le coquin n'est pas le coq [«Suzette aimait mon coq» (230)], mais le trompeur, le menteur, le mémorialiste.

L'amour de LA femme, ancré dans celui de la sœur, devient donc incompatible avec la possession physique. Les positions amoureuses sont à l'antipode d'une domination de style machiste. C'est toujours pelotonné et rapetissé dans les bras d'une femme que se retrouve Vincent, dans ceux d'Alberta sur le vélo qu'elle-même conduit (cf. 59), de Fériée dans son lit (cf. 11), d'Urseule qui «le berce comme un bébé» (179), et c'est encore aussi assis sur Fériée qu'on le retrouve dans un bar (cf. 232). L'adulation de LA femme est également incompatible avec la possession juridique d'une femme dans le mariage, comme consécration d'un lien univoque. Certes le statut conjugal peut faciliter les entreprises sérielles d'un Don Juan classique, car

l'adultère empêche l'attachement ou les projets matrimoniaux. Dans le roman, le mariage devient ironiquement le facteur de déclenchement d'une puissance amoureuse qui englobe tout, y compris les autres femmes:

Ayant détourné mon regard de ma femme, je le retrouve partout, mais plus souvent je le perds, il se fait un trou dans le firmament et il s'échappe, il s'enroule autour d'un caillou, il se lance, il tombe au fond de l'eau. (51)

Diffraquant l'amour, le mariage le tue aussi, comme le roman en fait l'ample démonstration par la peinture des avanies, des travers conjugaux, et des terribles effets qu'il produit sur les femmes: «c'est le mariage qui en fait des mares, croupies, insectueuses, des pièges asphyxiants pour prendre et pour garder» (34). Dans le couple-miroir, Madeleine, qui «avait décidé d'être heureuse en ménage et [qui] ne ménageait rien pour réussir» (56), ne rêve que de l'homme qu'elle a connu avant Alain, «Patrick Eponimeux, son nunik amou» (157). La critique de l'institution tourne souvent au procès.

Ducharme ressasseur?

Chez tous les écrivains, les possibilités de répétition sont nombreuses et elles apparaissent fréquemment chez les meilleurs, qui imposent, comme un grand peintre peut le faire, une matrice permettant de reconnaître leur griffe. Cette signature des œuvres peut emprunter diverses formes, celles des «métaphores obsédantes³⁰», des diktats idéologiques, de la configuration thématique ou des procédés stylistiques, appelés à napper et à lisser la totalité de la production. Chez Ducharme, les reprises ressortissent moins à l'écriture, évolutive et contrastée malgré les apparences, et à la diégèse, dont le rôle est toujours restreint, qu'à la configuration actantielle et aux conceptions de la vie. Cela rend les similitudes plus perceptibles à l'analyse qu'à la lecture. Elles sont

30. Selon l'expression de Charles Mauron.

particulièrement accentuées entre *L'océantume* et la première partie de *L'avalée*, entre *Les enfantômes* et *L'hiver de force*. Le dernier roman, en particulier, redéploie, dans une contextualisation qui ne les renouvelle que partiellement, un certain nombre d'invariants, sans qu'y apparaissent les intérêts nouveaux qui fondaient l'originalité et la profondeur de *L'hiver de force*, comme les interrogations sur la culture, la nature, la langue, ou les motifs de la territorialisation sociale. Cette riche matière n'est que partiellement compensée dans *Les enfantômes* par l'hommage à la sœur. L'absence de réseaux autonomes confère à ce roman une allure d'ombre, de fantôme des précédentes œuvres, sans les germes qui permettraient la fermentation des prochaines.

Cette allure conclusive du dernier roman par rapport à toute l'œuvre fonde paradoxalement sa valeur. La vision ducharmienne y acquiert ses contours définitifs: refus du quotidien comptabilisé par la consommation, rejet des formes excessives de la socialité et de l'individualité, de l'érotisme finalisé, du moralisme productif, de l'esprit révolutionnaire ou réactionnaire, au profit d'un accueil de l'esprit poétique, de la dépense improductive, de la valorisation d'un accord sympathique et jubilatoire de soi avec l'autre. Même reconnus incapables de transformer le réel, tous ces rêves, ou projets, voire projections, enchantent et nourrissent à la fois le langage et l'imaginaire.

L'œuvre de Ducharme évolue donc comme une spirale, un ruban de Moebius, où la progression s'étaye d'une reduplication qui lui procure une perspective empédocléenne. Car telle est bien la visée de ce besoin (compulsif?) de dire deux fois, ou plus.

Double ce que je vais dire, tantôt l'un croît pour
[seul être,
De plusieurs qu'il était, tantôt il se sépare et devient
[pluriel, d'Un qu'il fut.
Double la naissance des choses mortelles, double
[leur dépérissement.

EMPÉDOCLE, *Les Origines*³¹

31. Texte traduit et édité par Jean BOLLACK, Paris, Minuit, 1969, p. 16.

Dans une écriture hantée par la duplicité inhérente de la langue, puis de l'écriture, seul le redoublement assure le salut de la signification, seule l'insistance force la voie du sens. Grâce à cette vive conscience, un roman n'apparaît jamais comme le *remake* d'un autre (et à ce titre *Dévadé* n'est pas la reprise de *L'hiver de force*, malgré ce que soutinrent certains critiques, dont Jean Basile), rafraîchi pour les besoins du marché ou *revampé* par essoufflement de l'inspiration. La reprise obéit à l'impératif d'un sentiment d'urgence. Scander, démultiplier sont des opérations imposées par la volonté de transmission de valeurs, commandées par l'espoir d'être compris ou la crainte de ne l'être pas. L'écrivain doit alors, comme l'homme dans la sentence de l'Éternel, retourner à ses cendres pour en renaître.

2

Ducharme scénariste

Jacqueline Viswanathan

UNIVERSITÉ SIMON FRASER¹**L'artiste en Protée**

Nombreux sont les romanciers connus, auteurs de scénarios: Sartre et Giono, Faulkner et Scott Fitzgerald, Godbout et Aquin, par exemple. Cette partie de leur œuvre, même si elle est publiée, est pourtant presque toujours négligée par la critique. Il serait heureux que cette étude de Ducharme, scénariste, contribue à dissiper certains a priori qui ont, jusqu'à présent, fermé au scénario les portes de la littérature.

Ainsi, il est faux de penser qu'à cause de la terminologie technique, la lecture d'un scénario n'est accessible qu'aux seuls spécialistes. La grande majorité des continuités dialoguées (dialogues et descriptions de l'action) et en particulier les textes de Ducharme se lisent comme des pièces de théâtre (avec, pour le scénario, des didascalies beaucoup plus développées) et demandent le même type de coopération textuelle. Comme le texte dramatique, le scénario est destiné à une métamorphose dont la

1. Je tiens à remercier la Cinémathèque québécoise et en particulier madame Nicole Laurin de m'avoir permis de consulter leurs archives. Sans son aide, ce travail aurait été impossible.