

**Écriture et clichés**

Patrick Imbert

UNIVERSITÉ D'OTTAWA

*Tuer est facile (La fille de Christophe Colomb, p. 233)**C'est chez les cons zélés que se voient le mieux les ravages des idéologies (B. POIROT-DELPECH, Mr. Barbie n'a rien à dire)*

«I donate my worthless life for the sake of our victory<sup>1</sup>.» «Hi hi hi hi!» (HIV, 62) ajouteraient André et Nicole à cette phrase de l'ayatollah Khomeiny rappelant l'ironie inspirée par une lecture ducharmienne des médias. Cette question de la *valeur* sous-tend, en effet, l'ensemble des romans de Ducharme. Elle se retrouve parfois exprimée par des remarques similaires à celles de l'ayatollah puisque donner «a worthless life» ressemble fort à l'attitude d'une femme donnant son corps qu'elle méprise (cf. NEZ, 131).

Ces deux exemples posent bien, à leur manière, la question du dualisme se manifestant sous la forme: (1) d'une structure sémantique coupée du référent, (2) d'une entité psychique indépendante d'un corps fantasmé comme déchu, et (3) d'une entité coupée définitivement d'une unité originelle qui ressurgit constamment. Cette obsession de l'origine qui traverse l'ensemble de

---

1. Cité dans *Arizona Republic*, 5 juillet 1988, p. 1.

la littérature québécoise, notamment à travers ses utopies politiques, colore en effet l'œuvre ducharmienne dans sa dimension pastichante, dans sa productivité scripturale, dans son côté échelonné faisant retourner l'ironie de la fleur de rhétorique vers la tautologie de ce qui fait mal:

Dire que le monde est laid, c'est faire une fleur de rhétorique, ce n'est qu'une façon de dire que le monde fait mal. (NEZ, 163)

### Le cliché: définition

Ainsi, c'est bien la rhétorique et ses clichés qui vont être travaillés. Mais ces clichés peuvent être perçus à différents niveaux. D'une part, on peut les considérer en tant qu'enchaînement figé d'unités syntagmatiques prévisibles. C'est dire qu'on élargira la définition de Riffaterre<sup>2</sup> qui, lui, s'arrête au syntagme figé incluant un trait de style. Pour nous, en effet, le cliché peut être situé aussi bien dans l'enchaînement de phonèmes (Schw est prévisible en allemand et imprévisible en français) que dans la structure du récit et l'enchaînement des fonctions à la manière de Propp. De ce point de vue, il faut retenir que l'enchaînement fonctionnel jouant sur la confusion de la temporalité et de la causalité, comme le souligne Barthes<sup>3</sup>, pourrait même répondre à la définition plus restrictive de Riffaterre, puisque cette confusion est une structure rhétorique connue et redemandée par les critiques et les lecteurs. Une minorité seulement de ceux-ci apprécie des textes où le récit est quasiment absent (quasiment car, selon Greimas, cette structure est universelle) ou fortement dilué comme dans des poèmes lettristes ou comme dans des textes éliminant l'action, tel *Le singe grammairien* d'Octavio Paz.

2. M. RIFFATERRE, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 163.

3. R. BARTHES, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, n° 8, Seuil, coll. «Points», 1981, p. 23.

D'autre part, on retiendra aussi le stéréotype et ses remises en question. Le stéréotype<sup>4</sup> représente le niveau paradigmatique du cliché. Ainsi, le stéréotype constitue le figé des oppositions paradigmatiques sémantiques, l'ensemble des éléments d'une catégorie sémantique qui peuvent prendre place, par substitution, dans un enchaînement syntagmatique. Ce stéréotype représente les liens *in absentia* qui s'établissent et constituent des réseaux sémantiques implicites ou explicites, des a priori, des évidences qu'il n'est point besoin, dans telle ou telle collectivité, de discuter.

On possède un bel exemple de cette situation et de la remise en question du stéréotype chez Jacques Ferron dans *La nuit*, lorsque François/Frank dit: «Je me suis mis à voter pour les plus courageux, ceux qui ne gagnent jamais<sup>5</sup>.» Au niveau des paradigmes sémantiques tels qu'établis par une morale, les gens qui démontrent une valeur sont récompensés ici-bas ou ailleurs (voir les fables et les contes populaires, les catéchismes et le proverbe complémentaire: «Bien mal acquis ne profite jamais»). J. Ferron, par son syntagme, tente de briser les équations automatiques, ce qui donne un syntagme surprenant.

### Les clichés chez Ducharme

Ducharme a une conscience aiguë des clichés. C'est au niveau des jeux phonétiques qu'il commence. Il travaille les découpages les plus inattendus qui donnent l'impression d'être tirés de langues étrangères: «orolo» (NEZ, 129). Or, «orolo» est tout ce qu'il y a de plus banal dans le syntagme *météorologique*. C'est ce qu'avait bien compris aussi Michel Butor dans *La modification*, utilisant le *vous* (prénom personnel fort banal) mais qui, dans le contexte des jeux sur le narrateur et le point de vue dans le roman, a créé une révolution. À partir de là, on joue sur les glissements signifiants, la double entente, à l'instar des anagram-

4. P. IMBERT, *Roman québécois contemporain et clichés*, Ottawa, Éd. de l'Université d'Ottawa, 1983, p. 34.

5. J. FERRON, *La nuit*, Montréal, Parti Pris, p. 12.

mcs saussuriens et surtout de l'écoute flottante telle que systématisée par Freud et par Serge Leclair. «Un poing sait tout» (ENF, 13), «unanimité» (ENF, 85). Le découpage en mots est bien un arbitraire qui échappe à l'inconscient et parfois à l'ordinateur, qu'il s'agisse d'une machine Kurzweil ou autre. Mais c'est un arbitraire bien pratique qui, comme le souligne Pierre-Louis Vaillancourt, «invente le réel».

Il n'en reste pas moins que Ducharme est conscient du radotage sous toutes ses formes, de ce radotage moralisateur et collectivisant déjà dénoncé par Céline dans *Voyage au bout de la nuit* où les personnages, pour s'en tirer, gueulent des tirades patriotiques à pleins poumons. Chacun obtient des avantages comme il peut: «Le pire ce n'est pas d'être lâche devant Dieu, le pire ce n'est pas d'être lâche devant les hommes, le pire c'est d'être lâche devant soi» (NEZ, 51). Cela est bien de briser les façades, malheureusement comme le suggère Jacques Brossard<sup>6</sup>, il n'y a que des facades.

Cela n'empêche pas Ducharme d'avoir du bon temps, ainsi que ses personnages, dans des jeux qui sortent du quotidien. «J'ai mangé à pierre fendre [...] J'ai bu comme un loir» (NEZ, 43), «nous ne ferons pas l'amour mais la tendresse» (AVA, 216). Des centaines d'exemples pourraient être donnés. Et il faut bien voir qu'ils représentent la plus haute maîtrise de la languc. Celle qui connaît les règles et qui amène à être créateur dans une transgression ludique indéniable. Ainsi, ces passages de virtuosité scripturale et imaginative doivent être opposés aux déficiences orthographiques et grammaticales médiatiques fort réalistes. Le journal *Le Montréal Nord* ou *Le Réveil* en sont des exemples à ne pas suivre quotidiennement: «Son premier baptême de l'air»; «le tandem Pelletier-Trudeau-Marchand» (HIV, 61). Il s'agit bien là d'une langue malmenée par des gens fatigués ou n'ayant jamais eu l'occasion de maîtriser le code pour pouvoir

6. J. BROSSARD, «L'oiseau de feu», *la Nouvelle Barre du Jour*, n° 79-80, p. 19-61.

enfin en jouir et s'inscrire ainsi, en tant que trans-sujet, à travers lui. Bérénice est l'une des rares qui, dans l'énormité des contradictions qui l'assaillent, parvient à débrider le code jusqu'au secret!

Autrement dit, il se produit chez Ducharme un déplacement par rapport aux attendus, à l'évidence. Ce déplacement pourrait rejoindre le *Newspeak* de Georges Orwell. En effet, si l'on a bien noté le côté dérision chez Ducharme, on perçoit le rapport des œuvres ducharmiennes aux procédés médiatiques et aux redistributions sémantiques qui s'imposent dans le cadre d'une société de consommation et de communication, développant les timides prétentions de la Révolution tranquille. Or, G. Orwell dans un cadre différent, celui de l'après-guerre et de ses expériences de la propagande du conflit espagnol, évoque, dans le dystopique, le passage entre deux systèmes sémantiques figés et soumis au dictateur. Certes les aspirations à l'ordre, les nostalgies duplesistes ne sont pas de la même ampleur que la terreur à la Big Brother. Toutefois, Ducharme se sert de Bérénice et de son individualisme très marqué pour faire prendre conscience des dominations par les clichés et de leur action implicite, ou non, par classements paradigmatiques et par organisation sémantique stéréotypée.

### Les stéréotypes

Ces stéréotypes tournent tous, d'une manière ou d'une autre, autour de la notion de valeur: valeur individuelle, valeur sociale, valeur économique, valeur morale. Cette valeur est le point focal des rêveries communautaires particulièrement fortes dans le cadre des années 1960 au Québec, où se jouent les crises de redéfinition par rapport à la tradition et aussi par rapport à l'Autre. Cependant, comparé au fort recentrage communautaire et nationaliste qu'expriment Chamberland, Miron ou bien d'autres, on peut dire que Ducharme est plus subtil ou plus ambigu. Il pousse la problématique bien au-delà des affirmations catégoriques souvent proches de programmes politiques précis.

### La valeur de l'aveleur

S'il y a une avalée, des avalés, il y a des avaleurs. Ceci ne nous fera toutefois pas tomber dans le discours populo-marxisant en vigueur dans les années 1960 et 1970 dans les milieux pseudo-intellectuels tel que Ducharme les représente dans *L'hiver de force*:

Si t'es pas pour le mieux-être de la collectivité, Laïnou, t'es contre. Y a pas personne d'anar, y a pas personne de libre, on est tous dans la marde, pour ou contre! (HIV, 203)

Du point de vue du jeu intertextuel et pastichant d'ailleurs, ce roman va beaucoup plus loin que *Maryse*, le best-seller de Francine Noël. Donc il ne pouvait être un best-seller! À trop jouer à bouleverser, on perd des lecteurs, d'autant plus que les avaleurs sont là, inhérents au système, et que tout avalé est aussi un aveleur potentiel ayant intégré les *valeurs* du monde où il se trouve. C'est bien ce à quoi s'oppose radicalement Bérénice Einberg. Et pour ce faire, elle ne reconnaît aucune valeur aux avaleurs professionnels:

Qui n'est pas avalé, militairement, administrativement, judiciairement, monétairement et religieusement ? Qui n'est pas avalé par un évêque, un général, un juge, un roi, et un riche ? Donc tout incorporer. Mais j'aime mieux tout détruire. (AVA, 160)

Cette absence de valeur est ce qui motive constamment une quête par le refus, par élimination:

Si tu crois que tu es un patriote, tu es un patriote. Si tu crois que tu es communiste, tu l'es. Il y en a qui restent chimistes toute leur vie. On est chimiste, avocat, patriote comme on serait chaise, betterave, soulier. (NEZ, 197)

Dès lors, on attaque directement le mal par *la racine*. Le consensus est démasqué. Il y a défaut de terres promises, ce qui rejoint bien tout un courant dans le roman américain.

Je ne suis plus Américain, ni New-Yorkais, encore moins Européen ou Parisien. Je n'ai plus d'allégeance, plus de responsabilités, plus de haines, plus de tourments, plus de préjugés, plus de passions. Je ne suis ni pour ni contre: je suis neutre<sup>7</sup>.

Chez Miller déjà, le rapport à l'Europe et à ses stratifications figées face au flou américain débouchait sur une négation du consensus et de l'enracinement, de cet enracinement dont s'étaient épris, il y a longtemps, les descendants du Boston Tea Party et qui, par l'accumulation de la richesse et leurs réseaux de pouvoir, constituaient déjà l'aristocratie américaine et ses *vraies* racines. La John Birch Society, entre autres, est une orthodoxie face aux vagues d'immigrations récentes. Donc pour Miller, comme pour Régine Robin dans le Montréal de *Vice Versa*, être toujours ailleurs, c'est-à-dire un peu nulle part, est le moteur de l'exploration d'une pensée de diaspora. C'est ce que démontre l'évolution de Bérénice Einberg: «Je me sens ici des racines qui me plongent jusqu'au cœur de la terre [...]» (AVA, 243) Cette assertion est rejetée peu après: «Je croyais être juive, c'est fini, il va sans dire.» (AVA, 244)

[...] Se battre pour une patrie, c'est se battre pour un berceau et un cercueil, c'est ridicule et faux, ça sent l'excuse pourrie. (AVA, 244-245)

Les racines et les *topoi* disparaissent vite chez Ducharme. Toutefois ils ressurgissent régulièrement ce que démontrent aussi les remarques de ses autres romans:

Mesdames et Messieurs, le Bordel des Patriotes a le privilège et l'honneur de vous offrir en exclusivité, dans un numéro qu'ils espèrent qu'il les fera sortir de leur trou — ne leur ménagez pas vos applaudissements — les Confidents de Lady Chatterley. (HIV, 90)

7. Henri MILLER, *Tropique du Cancer*, Paris, Gallimard, «Folio», p. 220.

C'est un tyran éclairé qu'il faut au Québec. (HIV, 162)

Fondé sur des clichés, poncifs, caricatures, il était comme le patriotisme de Madeleine: aliéné et aliénant. (ENF, 168)

Du fond de mes âges, un sujet de composition française me monte à la tête: «Votre drapeau». Les drapeaux ne m'ont jamais dit grand chose. (NEZ, 224)

Ce qui est mis en évidence, c'est l'aspect contradictoire des remarques de tous les chantres de la québécoité, comme de la nationalité, de la patrie, et ceci quinze ans avant que l'on ne transporte la mode de la rue Saint-Denis à la rue Saint-Laurent. Ces contradictions sont mises en valeur et ridiculisées, ce qui, finalement, de ces multiples structures de surface, atteint au cliché le plus profond, celui des *racines* et de l'*identité*. Ces racines reparaissent ironiquement par le biais de cette encyclopédie qu'est la *Flore laurentienne* du frère Marie-Victorin.

Ce livre est un point de référence illusoire pour ceux que la réalité malmène constamment dans la dureté des rapports citadins. La ville, là aussi, comme dans la tradition, n'est pas le pays mais un parcours éclaté de rapports de forces où la collectivité s'est perdue dans les relations financières. Et voilà, à peine modernisés, les anathèmes contre la ville et plus encore contre ceux qui partaient pour vivre dans les grandes villes des États-Unis. Sauf que là où il y avait l'autorité et les valeurs de celui qui jetait l'anathème, il ne reste que les phrases suivantes, désabusées, face au vide:

L'hiver va commencer, une dernière fois, une fois pour toutes, l'hiver de force (comme la camisole), la saison où on reste enfermé dans sa chambre parce qu'on est vieux et qu'on a peur d'attraper du mal dehors, ou qu'on sait qu'on ne peut rien attraper du tout dehors, mais ça revient au même. (HIV, 283)

En plus de la *Flore laurentienne*, en plus du rêve brisé de *Menaud, maître-draveur*, l'arbre obsède. Cet arbre est le support

à la fois d'un discours traditionnel, style «restons chez nous, resserrons les liens autour du village» et aussi le symbole d'une inertie plus «cool» et plus à la mode, correspondant aux schèmes dominants de la contre-culture de consommation des années 1970:

Ma théorie de l'arbre fera un bruit fou car c'est une théorie très jolie. Ce n'est pas une théorie très claire, mais les théories les plus jolies, comme les maisons les plus belles, sont plus obscures. L'arbre sent qu'il est beau c'est-à-dire qu'il en jouit. Tous les arbres sont beaux. L'arbre croît imbu de l'assurance qu'il est beau, et meurt comme il a vécu: en accord avec le monde et avec lui-même. (NEZ, 41)

Les arbres travaillent trop! Les arbres n'ont pas de loisirs! Ce n'est pas juste. Appelons le communisme et accueillons la science! Mes bien chers frères, je suis un arbre tout comme vous; c'est pourquoi je suis en mesure de vous comprendre et de compatir de façon intelligente et constructive! Mes bien chers frères, si vous m'écrivez, si vous écrivez mon parti, vous serez tous remplacés par des arbres artificiels dès la fin du premier plan bisannuel! (NEZ, 105)

On retrouve d'ailleurs cette utilisation de l'arbre (et donc des racines) dans des discours pastichants liés aux racines et à la politique chez d'autres écrivains, notamment chez les surréalistes et les post-surréalistes, remettant ainsi en cause l'orthodoxie défendue par exemple par W. d'Ormesson dans *Qu'est-ce qu'un Français?* Benjamin Péret nous apostrophe ainsi:

Ô! vous qui êtes mes frères parce que j'ai des ennemis, songez, songez au sort du baobab qui se lamente dans la cuisine du roi parce qu'on veut l'accommoder en salade. Pauvre baobab<sup>8</sup>!

Comme chez C. S. Lewis, dans *That Hideous Strength*, annonçant que tous les arbres seront remplacés par des arbres

8. B. PÉRET, *La mort par la feuille*, Paris, Losfeld, 1978, p. 29.

artificiels, ce qui va à l'encontre de Louis Dudek où l'arbre («she stands there like a green cliché») est perçu comme ce qui résiste à la ville et à l'industrie, Ducharme joue de ce thème dans une isotopie ironique.

Les racines obsèdent et l'absence de racines encore plus dans le cadre d'une «Révolution tranquille» mâtinée de biculturalisme et de ce que Marcuse appelle la désublimation répressive. Ainsi, l'ironie est-elle énorme à ce sujet et rejoint un thème éminent de la littérature québécoise, celui de la forêt, dont un récent colloque en France a étudié la présence. Mais ces racines se rejoignent, se renouent autour de l'encyclopédie du frère Marie-Victorin, livre de chevet d'André et de Nicole dans *L'hiver de force*. Les racines et les fleurs de rhétorique font alors bon ménage comme substrat, comme thème et comme expression, pour faire circuler le cliché à travers les romans ducharmiens. Dans l'écriture de Ducharme, l'imbrication de ces racines désoriginées en partie évoque Deleuze et Guattari (1980) et leur théorie du rhizome, du foisonnement par radicules, par multiplication de réseaux sans origine. Aussi ce pot-pourri prolifère-t-il et évite-t-il tout nœud rassembleur ou conflictuel, tout consensus autour d'un noyau. De plus, la Laurentie et l'identité dans les définitions florales composent une caricature «flower people» et «hippies» d'une génération installée dans des clichés mis à la mode: «L'amour est plus fort que la police.» (HIV, 149)

Ainsi l'avaleur ou ses discours n'ont-ils aucune valeur, et les sacrifices sont ridiculisés comme on le voit à la fin du *Nez qui voque* par le suicide de Chateaugué (274) ou à la fin de *L'avalée des avalés* lorsque Bérénice se sert de Gloria comme d'un bouclier contre les balles ennemies. Suicide, défense de la patrie sont vides de sens. Ceci est une manière de retourner un cliché commun à l'ayatollah ou à toute religion militante, affirmant la prédominance de la «vallée de larmes» (l'avalée de larmes). Selon ces perspectives, la vie corporelle ne vaut rien, donc elle peut être sacrifiée facilement. Ce qui amène à penser que celui qui fait le sacrifice de sa vie ne sacrifie pas grand-chose et n'a guère à être remercié. Ce cliché, machine à résignés ou à

martyrs, est ainsi passé au vitriol de l'écriture dans les romans de Ducharme. La vie aurait donc une valeur en tant qu'elle est indépendante des discours, en tant qu'elle est expression du refus des valeurs vides des avaleurs. Ici donc, la grande fumisterie est d'affirmer une valeur dans la cacophonie des contradictions et des malentendus à l'égard d'un référent des plus équivoques. De ce fait, Ducharme, qui nous fait lire en intertexte tout l'existentialisme et notamment la phrase célèbre de Sartre «l'existence précède l'essence», va bien plus loin que cette philosophie. Il ouvre sur une crise existentielle qui balaie les certitudes. Ainsi les romans pointent donc les mensonges en esquivant la vérité. Le plus grand des mensonges est alors d'affirmer une valeur absolue là où la transcendance manque. Et la transcendance manque partout. Il reste la certitude de vivre et la volonté de sauver sa peau à tout prix, de s'ériger en république autocratique individuelle et solitaire. Le vide à l'origine de l'arbitraire débouche sur une forme de totalitarisme. C'est la démarche de Bérénice opposant au mythe de l'arbre et des racines, la dureté du roc. Son nom est symptomatique puisque Einberg veut dire une montagne en allemand.

### La chair est faible

De la vallée de larmes à la non-valeur du corps, la continuité est sans failles. L'ensemble des textes pose la question de la dévalorisation du corps, problème de toutes les orthodoxies, juive, protestante, catholique ou islamique. La relation sexuelle est impossible dans *L'avalée des avalés*. Selon une tradition connue, elle est vue comme répugnante dans *Le nez qui voque*. Dans l'optique d'une désublimation répressive envahissante où les circuits marchands et publicitaires s'emparent du corps pour mieux l'interdire<sup>9</sup>, comme l'avait déjà exposé Gérard Bessette dans *Le libraire*, le corps est l'objet d'un marché de dupes:

9. Voir à ce sujet D.-L. HAINEAULT et J.-L. ROY, *L'inconscient qu'on affiche*, Paris, Aubier, 1984.

Les femmes ne savent pas donner; elles ne savent que prendre. Elles donnent leur corps. Elles ne donnent pas grand'chose. Elles méprisent leur corps, le considèrent comme étant sans valeur. (NEZ, 131)

Ce puritanisme financier est souligné par André et Nicole au sujet du frère Marie-Victorin qui ne mentionne pas comment le berbérisme se reproduit. Mais tous ces thèmes tournent autour d'un cliché sous-jacent bien connu et ses multiples dérivés: la chair est faible: «LE FONNE C'EST PLATTE (LA CHAIR EST TRISTE ET J'AI VU TOUS LES FILMS DE JERRY LEWIS).» (HIV, 169) Autour de ce cliché tourne une série de thèmes puritains et religieux obsédants qui brassent une configuration multi-isotope. Bérénice vit dans un monde de religion grâce à son père et à Zio. Ce monde repose sur les interdits rigides et notamment sur le rejet de toute sexualité épanouie ou même de tout plaisir physique véritable. La synagogue et les sermons fondés sur les menaces éternelles, sur un Dieu vengeur, font que tout est rattaché à la mort et aux dangers de la transgression, car la chair est faible:

À la messe c'est comme à la synagogue: c'est beurré de cendre et de sang partout. Avoir la foi, c'est frémir comme un vampire quand on entend parler de sang et de cimetière. (AVA, 16)

Cette menace d'une «justice» immanente et transcendante est couplée à la mention du physique toujours négatif. *L'avalée* et *L'hiver* reposent sur des remarques similaires mêlant tristesse et faiblesse de la chair: «Nous avons la synagogue fréquente. J'aimerais mieux que nous ayons le vin triste.» (AVA, 16) Le vin joyeux est impensable. C'est la même chose au sujet de la jouissance sexuelle entre Chateaugué et Mille Milles:

Depuis que le sexuel est en moi, je suis écœuré, je suis infect envers moi-même et pour moi-même. Je ne suis plus pur, voilà pourquoi je me tue, voilà pourquoi je ne peux

plus souffrir mon mal de l'âme, voilà pourquoi je pense que je ne vaudrais plus la peine que j'aie mal. (NEZ, 32)

Nous voilà en pleine névrose nelliganienne, auteur abondamment cité et parodié dans toute l'œuvre comme le montre Nicole Bourbonnais dans son article. Mais cette chair faible au figuré est, à la même page, présentée comme faible au sens concret: «J'ai le visage tissé de boutons, je suis laide [...]» (AVA, 16)

Toutefois, avant même d'entrer dans cet univers du rejet de la jouissance, *L'avalée* s'ouvre sur son renversement:

On aimerait avoir aussi soif qu'il y a d'eau dans le fleuve, mais on boit un verre d'eau et on n'a plus soif. (AVA, 8)

Rappel discret d'avoir «les yeux plus grands que la panse», ce qui pourrait être traduit justement par «la chair est faible», c'est-à-dire la chair n'est pas à la hauteur du désir, de la jouissance ou de la transgression. Dans ce cas, un contexte isotope modifie cette unité sémantique «la chair est faible» selon des classèmes (sèmes contextuels) euphoriques. La chair est faible manifeste dans ce cas le rejet d'un corps qui pourrait pousser plus loin les limites du plaisir et de la jouissance. De Ducharme à Charles Bukovski dans *Women*, il est des constats d'impuissance. On sait que Bukovski regrette constamment, lui qui n'a pas le vin triste, de ne pouvoir faire l'amour après avoir bu pendant des heures.

Malgré tout, le constat de départ de *L'avalée des avalés* n'est pas vraiment euphorique en ce sens qu'il y a constat d'une impossibilité à dépasser, à jouir. Même sans l'aide d'une transcendence, d'une religion, il y a échec, impossibilité d'être à la hauteur d'une aspiration. En ce sens, là aussi la chair désirante et transgressante ne parvient pas à ses buts. C'est d'ailleurs pourquoi les romans de Ducharme ne rejoignent pas complètement, malgré certains points de rencontre, le courant du roman américain représenté par Jack Kerouac, Henri Miller, Charles Bukovski et autres. En effet, même si *L'hiver de force* représente la déroute

d'individus «paumés» dans une société aux pseudo-valeurs chatoyantes et changeantes, il n'en reste pas moins la présence forte et obsédante de deux noyaux ancrés fortement dans la tradition. Il s'agit justement des racines et d'une résurgence nationale mâtinée de conscience de l'échec dans un remue-ménage de valeurs non hiérarchisées, le tout subsumé par une conscience d'une immense faiblesse et d'une grande incapacité à la jouissance et à l'initiative comme expansion. C'est comme si, en partie, les personnages étaient trop vieux, comme de vieux adolescents, pleins de rêves négatifs et manquant d'expérience, tout à la fois. Un romantisme nelliganien affleure et rend ambigu les tendances vers la parodie.

### Le né qui vaut que...

Mais ceci n'est vrai qu'en partie seulement car des décharges d'énergie s'affirment régulièrement:

Je ne sais pas où je veux en venir mais j'y arriverai. (NEZ, 47)

Nous ne sommes rien, ce que nous faisons est tout. — Wir sind nichts, was wir suchen ist alles. (ENF, 115)

Je fais mon petit Freud. Je ne peux pas m'empêcher de penser à ma mère quand je considère une femme le moins mûre. (NEZ, 164)

Cette énergie se conjugue avec l'obsession de l'origine et de la fin. Il s'agit à la fois d'une problématique métaphysique et scripturaire. Tout récit, en effet, est récit de l'origine perdue. C'est particulièrement vrai pour les utopies sociales et politiques qui, d'Antoine Gérin-Lajoie à Jules-Paul Tardivel, se terminent quand l'origine radieuse s'ouvre (ce que Jacques Brossard affiche de manière non ambiguë dans les dernières pages du *Sang du souvenir*). En ce sens, tout récit parcourt l'Ancien ou le Nouveau Testament selon que l'on a la synagogue ou l'église fréquente, comme dit Bérénice. Couplée à la laïcité des racines nationales

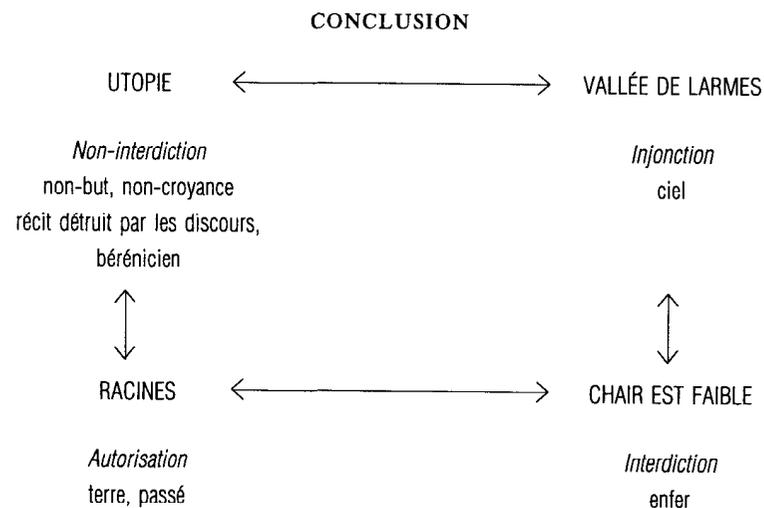
post-Deuxième Guerre mondiale et au périple de la «traversée du désert» de Bérénice, à New York et en Israël, se joue la tentative de déboucher sur une fin qui, comme dans toutes les utopies québécoises, serait retour à l'origine. Mais désormais, ce qu'il serait souhaitable d'écrire ne s'écrit plus de la même manière, même si l'utopie, en particulier dans *L'avalée*, affleure souvent. Le malentendu d'ailleurs est constant dans une absence de référent sûr, non seulement extérieur mais textuel, ce qui se vérifie dans une traduction très particulière du texte de Schiller où *suchen* est rendu par *faire*. La traduction marque bien le passage de *suchen* (chercher) de la quête, liée à une métaphysique ou à une organisation d'une intrigue traditionnelle avec une fin qui imposerait des paradigmes, à l'avoir d'une société économiquement productive (*faire*), entraînant le faire du procès de l'écriture. Et là, on voit le lien avec le théâtre ducharmien étudié par Dominique Lafon. Ducharme met en scène la Cène comme dans *Ha ha!...* tout en en déplaçant la fonction non seulement historique mais immédiate dans la didascalie. Rien n'a la signification attendue dans une «mise à mort» du genre comme mécanisme ordonné de prévisibilité assurant le paradigme référent/sémiose. Ici, par contre, on aboutit à une pratique où se mêlent, d'un bout à l'autre, la cacophonie des discours, des textes, des stéréotypes. Dans ce faire se joue un Babel, un babil omniprésent, qui élimine d'emblée toute quête du sens habituel et tout aboutissement. Le béréncien en témoigne qui conjugue *l'être et l'avoir*, ce qui donne le *faire* scripturaire. Les fins comme les incipit en témoignent aussi, car rien ne commence ni n'aboutit. L'origine alors ne se recherche pas dans la structure du récit (au sens greimassien du terme) mais dans le fantasme, dans la vérité du fantasme, c'est-à-dire du côté de la psychanalyse freudienne et de la mère. L'origine se cherche alors, comme on le voit dans la citation du *Nez qui voque*, dans l'impossibilité de l'inceste et de sa fascination humoristique. Plus clairement, l'origine et la fin paraissent dans des affirmations qui ne sont catégoriques qu'au niveau d'une rhétorique: «Je ne sais pas où je veux en venir mais j'y arriverai.» (NEZ, 47) Ce genre de senten-

ces recoupe quantité d'autres phrases dans le même style émail-  
lant les romans québécois des vingt dernières années:

De sorte que, ne sachant trop où j'allais, je n'avais pas lieu  
de m'alarmer<sup>10</sup>.

Pour aller plus loin: ne jamais demander son chemin à qui  
ne sait pas s'égarer<sup>11</sup>.

Ces phrases soulignent toutes l'absence de direction, de  
valeurs fondatrices et donc le jeu dans le statu quo de la circu-  
lation des discours et des remises en question des clichés. Elles  
soulignent aussi le décrochage de l'écriture échevelée fondée sur  
des clichés lexicalisés mais souvent sous-jacents et qui gouver-  
nent des parties du texte sans que le mythe qu'est le récit puisse  
imposer ses valeurs et la confusion des structures causales et  
temporelles. Le récit de la valeur sémantique est déplacé pour  
promouvoir le démultiplié d'une écriture qui joue le malentendu  
et son écoute dans le diffus de la cacophonie des discours.



10. J. FERRON, *op. cit.*, p. 12.

11. J. BROSSARD, *Le Sang du souvenir*, (épigraphe de Roland Giguère),  
Montréal, La Presse, 1976, p. 13.

Les romans de Ducharme peuvent reposer en bonne partie sur  
une structure sémantique simple qui joue des vieilles peurs, des  
discours connus et les bouleverse par l'écriture. Ces discours  
connus reposent à leur tour sur plusieurs éléments comme l'in-  
jonction à se détacher de cette vallée de larmes. Le contradic-  
toire, c'est-à-dire la non-injonction, est l'autorisation implicite  
jouant sur l'incitation au consensus social par le jeu identitaire  
sur le passé à retrouver et les racines à redécouvrir. Le contraire  
de l'autorisation est l'interdiction liée à la faiblesse de la chair.  
Il ne faut donc pas jouir de la sexualité et de l'Éros car avoir reçu  
le manque comme don est considéré comme la faute capitale. En  
effet, ce manque transforme le processus d'écriture<sup>12</sup> qui n'est  
plus quête des signifiés. Cette interdiction implique l'injonction  
et a pour contradictoire la non-interdiction, l'utopie de l'écriture  
du non-but, du jeu, jusqu'au béréncien, jusqu'à la réactivation de  
la jouissance de ce manque qui permet d'échapper à l'obsession  
de se fondre avec le collectif, avec le corps de la mère, avec la  
quête sans fin de cet inceste impossible. Cependant, cette utopie  
affolée, enracinée dans une individualité exacerbée de la part  
d'un être avalé, n'a rien à voir avec l'acte individuel tel que  
l'énonce B. Poirot-Delpech citant Andréi Tarkovsky:

Il n'est pas impossible que ce soit des actes individuels que  
personne ne voit ni ne comprend, qui font l'harmonie du  
monde<sup>13</sup>.

Il reste alors l'utopie au deuxième niveau, c'est-à-dire de la  
part de celui qui écrit, le partage avec les lecteurs de ce non-lieu  
scripturaire utopique qui a lieu dans l'instant. Il s'agit de l'instant  
des non-lieux dans la cacophonie et les failles des sémantiques et

12. Voir à ce sujet P. IMBERT, «Révolution culturelle et clichés», *Journal  
of Canadian Fiction*, 1979, n°s 25-26, p. 227-236.

13. B. POIROT-DELPECH, *Mr. Barbie n'a rien d'autre à dire*, Paris,  
Gallimard, 1987, p. 68.

des discours qui mènent à la sur-signifiante d'espaces fulgurants, lieux du don, du manque et donc de l'écriture. Et comme l'a dit J. Vaché dans la phrase mise en exergue à *Marelle* de J. Cortazar: «Rien ne vous tue un homme comme d'être obligé de représenter un pays<sup>14</sup>.»

---

14. J. CORTAZAR, *Marelle*, Paris, Gallimard, 1979.