

L'insaisissable Réjean Ducharme

Élisabeth Nardout-Lafarge

DANS ROMAN 20-50 2006/1 n° 41 , PAGES 3 À 14

ÉDITIONS SOCIÉTÉ ROMAN 20-50

ISSN 0295-5024

ISBN 9782908481365

DOI 10.3917/r2050.041.0003

Date de mise en ligne : 01/09/2016

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-roman2050-2006-1-page-3?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Société Roman 20-50.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

DOSSIER CRITIQUE

*L'Avalée des avalés, Le Nez qui voque
et Les Enfantômes*
de Réjean Ducharme

Études réunies par Élisabeth Nardout-Lafarge

L'insaisissable Réjean Ducharme

Bien que tous ses romans soient publiés en France où ils ont, comme en témoignent les recensions de chaque nouvelle parution, des lecteurs assidus, l'œuvre de Réjean Ducharme est très peu présente dans la critique universitaire française¹. Il n'est pas sûr qu'elle y trouve davantage place à partir du vaste ensemble des littératures de la francophonie où loge désormais la littérature québécoise dans les universités françaises. C'est que Ducharme, qui est en cela le seul auteur québécois à avoir bénéficié d'un tel traitement, arrive à la littérature et à sa *capitale* d'emblée comme un écrivain, sans adjectif. Par l'exception qu'elle constitue, l'histoire romanesque de ses débuts illustre les relations littéraires entre le Québec et la France.

L'*aura* de mystère qui entoure Réjean Ducharme, né en 1941 à Saint-Félix-de-Valois, tour à tour commis de bureau, correcteur d'épreuves et chauffeur de taxi selon son elliptique biographie², tient, au moins en partie, à cette conjoncture particulière. En 1965, alors que la reconnaissance en France représente, pour les auteurs québécois, le signe le plus sûr de la légitimation littéraire, et que commencent à s'organiser des opérations de promotion de la littérature québécoise en France, un garçon de vingt-quatre ans, totalement inconnu, envoie en même temps les trois romans qu'il a écrits³ aux Éditions Gallimard, après que l'éditeur

1. — Encore faudrait-il nuancer: de nombreux mémoires de maîtrise, rapports de D.E.A. et quelques thèses ont été soutenus ou sont en cours, mais on trouve peu d'articles de revues universitaires sur l'œuvre de Ducharme exception faite de ceux que contiennent les divers dossiers sur la littérature québécoise.

2. — Notice biographique de la première réédition de *L'Avalée des avalés* dans la collection Folio en 1982, reprise ensuite pour la réédition de chaque roman.

3. — *L'Océantume* écrit le premier (Paris, Gallimard, 1968), *L'Avalée des avalés* (Gallimard, 1966) et *Le Nez qui voque* (Gallimard, 1967).

montréalais Pierre Tisseyre ait refusé un de ses manuscrits⁴. Avec le soutien de Jean Blanzat, Raymond Queneau et Marcel Arland, un de ses textes, *L'Avalée des avalés*, paraît en 1966. Le roman est salué en France comme une révélation, la critique évoque d'avantageuses parentés du côté de Lautréamont, Jarry ou Céline, et à l'automne, *L'Avalée des avalés* est en nomination pour le prix Goncourt. Trois romans plus tard, Le Clézio exprime son admiration fraternelle dans un article du *Monde*, « La tactique de la guerre apache appliquée à la littérature⁵ ». Ducharme est devenu un auteur Gallimard. Au Québec, la réception aura été à la fois plus large (elle s'étend à tout le spectre de la critique, des journaux à l'université) et plus tranchée. Dès *L'Avalée des avalés*, l'écrivain suscite de violents rejets et aussi quelques rivalités; en même temps, il trouve certains de ses lecteurs les plus fidèles et les plus perspicaces. Dans un essai intitulé *Ducharme l'inquiétant*, le poète Michel Van Schendel prend toute la mesure de la révolte exprimée par la jeune Bérénice Einberg, dont le monologue rimbaldien constitue le roman⁶. Le Goncourt 1966 (qui va, cette année-là, à *Oublier Palerme* d'Edmonde Charles-Roux) a cependant créé autour de *L'Avalée des avalés*, des remous médiatiques: on se demande en effet comment une telle maturité littéraire peut être le fait d'un si jeune homme dont on ne sait rien. En France, l'hebdomadaire *Minute* lance la rumeur d'un prête-nom, rumeur relayée au Québec où le journal étudiant *Quartier Latin*, mais aussi le très sérieux quotidien *Le Devoir* s'enflamment pour ce récit d'un jeune génie méconnu au Québec et reconnu en France. Sommé de comparaître, Ducharme répond à deux interviews et adresse une courte mise au point au *Devoir* dans laquelle il affirme, dans des termes qui anticipent ceux de la préface de son deuxième roman *Le Nez qui voque*: « Je ne veux pas être pris pour un écrivain [...] je ne veux pas que ma face soit connue⁷ ». Depuis lors, il ne paraît ni dans les médias ni aux remises des nombreux prix qui lui sont attribués et, passée l'effervescence de cette « affaire Ducharme⁸ », son incognito est tacitement respecté. Il rejoint dans la légende des écrivains sans visage les Thomas Pynchon et J-David Salinger.

L'Avalée des avalés fixe pour longtemps l'image que la critique se fait de l'écriture de Ducharme. Au Québec, le succès se transforme rapidement en consécration. Emblème d'une modernité de surcroît appréciée en France, le roman de Ducharme devient presque immédiatement un « classique », rapidement enseigné, commenté et étudié. L'originalité de *L'Avalée des avalés* repose sur la narration du personnage de Bérénice,

4. — Il s'agissait de *L'Océantume*.

5. — *Le Monde*, 4 janvier 1969, supplément au n°7458, p. VIII.

6. — Michel Van Schendel, *Ducharme l'inquiétant*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Conférences J.-A. de Sèves », 1967.

7. — *Le Devoir*, 14 janvier 1967.

8. — Myriam Pavlovic, « L'affaire Ducharme », *Voix et images*, vol. VI, n°1, p. 75-85.

tantôt méditation mélancolique, tantôt harangue violente, toujours marquée par l'humour grinçant et la flamboyance de la langue. Enfant rebelle, elle manipule sa mère catholique et son père juif et cherche à entraîner son frère Christian dans la grande passion littéraire qu'elle lui voue. Rejetée par Christian, délaissée par sa mère et exilée à New York par son père, Bérénice, qui a perdu sa seule amie, Constance Chlore, part combattre en Israël où elle sacrifie une de ses camarades pour sauver sa propre vie. Mais le personnage « qui court après toutes les Bérénice de la littérature et de l'histoire⁹ » ne se prête guère à une lecture réaliste non plus qu'à une interprétation psychologique. L'enfance y est célébrée comme un espace et un temps purs, quoique douloureux. Dans un geste de sécession radicale, Bérénice se coupe du monde des adultes par l'invention d'une langue, le « bérénicien » qui salue au passage « l'exploréen » de l'écrivain québécois Claude Gauvreau. Une telle représentation de l'enfance détourne le cliché littéraire ; ni *Petit Prince* ni *Poil-de-Carotte*, l'enfant de Ducharme lutte âprement pour sa survie et se montre aussi cruel que fragile. Il est également lourd de toute une mémoire livresque qu'inscrivent les citations littéraires dont sont ponctuées les diatribes de Bérénice – les unes ostentatoires, volontiers déformées et détournées, les autres plus secrètes, savamment voilées, de Lautréamont, Rimbaud et Saint-Denys Garneau. Ducharme ne sélectionne pas de modèle, mais à côté d'idoles comme Nelligan, figure et presque personnage de l'œuvre, il exhibe le désordre d'une bibliothèque bouleversée où se trouve pêle-mêle dans la surenchère des noms, des pastiches, parodies et échos divers, une vaste culture littéraire. Publié deux ans plus tard mais sans doute écrit antérieurement, *L'Océantume* ressemble à *L'Avalée des avalés*. On y retrouve le même personnage d'enfant révoltée, Iode Ssouvie, la même famille caricaturalement divisée (il s'agit cette fois d'une famille royale, celle de la reine Ina Ssouvie, ivrognesse notoire, et de son mari, un armateur hollandais perdu dans ses lectures, Van der Laine), le même amour avec le frère Inachos, et le même personnage de l'amie, Asie Azothé, à la fois ange gardien et bouc émissaire. Le roman est aussi l'histoire d'une résistance acharnée et d'une reddition finale puisque, au terme d'un voyage qui mène les enfants à la mer comme ils en rêvaient, la clausule vient barrer tout espoir : « Nous sommes assis devant l'océan. Il pue à s'en boucher le nez [...] – Nous y sommes, soyons-y!¹⁰ ». Porté par toute une littérature du voyage, des atlas aux récits des premiers explorateurs de l'Amérique, le roman joue sur la rencontre des sèmes qui se nouent dans le mot-valise de son titre, la mer et l'amertume. Rimbaud, Nelligan et surtout Lautréamont y sont omniprésents.

9. — *L'Avalée des avalés*, *op. cit.*, p. 161.

10. — *L'Océantume*, *op. cit.*, p. 190.

Bien que situé entre les deux romans précédents par sa date de parution, 1967, *Le Nez qui voque* marque nettement une inflexion dans l'évolution de l'écriture de Ducharme : le narrateur, Mille Milles, est un garçon, un adolescent aux prises avec « le sexuel » qui s'immisce jusque dans la relation qu'il entretient avec Chateaugué, « sa sœur de l'air ». Contrairement aux deux autres, le roman installe une topographie mont-réalaise, manifestée par la bibliothèque Saint-Sulpice où Mille Milles et Chateaugué volent le portrait de Nelligan qu'ils vénèrent, la chambre qu'ils occupent près du Marché Bonsecours dans le quartier le plus ancien de la ville, et le restaurant grec où Mille Milles finit par s'engager comme plongeur. *Le Nez qui voque* effectue aussi un retour ironique sur une autre géographie, historique cette fois mais tout aussi « locale », celle de cette Amérique française dont les explorateurs partis de la Nouvelle-France avaient ébauché la conquête. De plus, le roman se présente comme la « chronique » tenue par Mille Milles, des derniers moments de sa vie avec Chateaugué avant que les deux jeunes gens ne réalisent le pacte de suicide qu'ils ont conclu et que, finalement, seule Chateaugué accomplira. Mille Milles évoque volontiers « le cahier » dans lequel il note leurs faits et gestes et laisse libre cours à ses divagations puisque « l'encre ne coûte pas cher ». L'échec que représentent chez Ducharme, la fin de l'enfance et la résignation à la vie adulte, est vécu à deux par le couple ambigu, vaguement incestueux, que forment Mille Milles et Chateaugué, mais il est raconté du point de vue du seul Mille Milles qui en détaille les étapes selon une structure que Ducharme reprendra dans tous ses romans ultérieurs. Du *Nez qui voque* date aussi un durcissement de l'univers de la fiction, dans lequel la révolte n'est plus portée par des enfants poètes mais par des marginaux qu'aucune grâce ne rachète. En 1969 paraît le plus étonnant et le plus provocant des textes de Ducharme, *La Fille de Christophe Colomb*¹¹. Sous-titré « roman » mais en réalité fausse épopée en vers, divisée en « chants », *La Fille de Christophe Colomb* raconte les aventures burlesques de Colombe, fille du célèbre découvreur et d'une poule, qui parcourt le monde à la façon des héros de romans picaresques. Elle finira par décider, non pas de « cultiver son jardin » comme Candide avec qui elle n'est pas sans rapport, mais de vivre dans une nouvelle Arche de Noé, parmi les animaux ; à la tête de ses nouveaux compagnons, elle anéantira les humains. Ce texte qui tient d'*Ubu* et de *Maladoror*, semble une parenthèse entre *Le Nez qui voque* et les romans qui s'y arrivent directement, *L'Hiver de force* publié en 1973¹² et *Les Enfantômes* en 1976¹³.

Dans *L'Hiver de force*, Nicole et André Ferron, dont on ne sait trop s'ils sont frère et sœur ou amants, aiment La Toune, de son vrai nom

11. — *La Fille de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1969.

12. — *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973.

13. — *Les Enfantômes*, Paris, Gallimard, 1976.

Catherine, comédienne *underground*, égérie du milieu artiste et gauchiste montréalais sur lequel elle règne. Eux sont d'obscurs correcteurs d'épreuves, toujours à part dans le groupe de leurs anciens condisciples de l'École des Beaux-Arts. En attendant leur amie qui les utilise puis les abandonne, ils se défont de tout ce qu'ils possèdent. André, « de sa belle écriture », note par le menu leurs activités : déambulations dans Montréal, stations dans les bars, lectures de *L'Encyclopédie Alpha* et de *La Flore laurentienne*¹⁴ dont ils apprennent par cœur les entrées. Surtout, André commente les films qu'ils regardent à la télévision, dans une compulsion qui va jusqu'à l'écoeurement. Roman de la télévision qui filtre et nivelle tout ce qui passe par elle, *L'Hiver de force* est aussi un roman du conflit des sociolectes et fonctionne à cet égard comme une capsule sonore des années soixante-dix, dans laquelle l'auteur aurait saisi sur le vif un échantillon de la cacophonie des discours et des mots d'ordre. Si l'humour est toujours présent, notamment dans la satire féroce du conformisme qui caractérise le milieu pourtant anti-conformiste de la Toune, les Ferron, comme Mille Milles, sont toujours près de sombrer dans l'alcool ou la folie, « la paranoïa, la vraie celle des rats¹⁵ » ou l'hiver du titre, « de force, comme la camisole¹⁶ » ainsi que l'explique André à la fin du récit.

Les Enfantômes se présente comme les « mémoires » de Vincent Falardeau, qui les écrit selon la « Brève mise au point » signée R.D., « à la lumière d'une bougie plantée dans une bouteille de Seven up¹⁷ », après la mort de sa sœur jumelle bien-aimée, Fériée. Enchaînant les prolepses, la narration explore un rapport au temps jusqu'alors inédit dans l'œuvre : *Les Enfantômes* établit une chronologie curieusement trouée qui va de l'immédiat après-guerre jusqu'aux années soixante-dix, mais le temps du récit, le présent de l'écriture se trouve lui aussi renvoyé au passé. Au hasard des plongées de Vincent dans ses archives, le roman, ponctué du leitmotiv « je m'en souviens », évoque la politique canadienne et l'actualité internationale. Par le pastiche, il fait également signe vers un passé plus ancien, le XIX^e siècle au Canada français. Vincent s'efforce de reconstituer l'étrange milieu que formaient sa femme Alberta Turnstiff, leurs amis Alain et Madeleine, Fériée et sa protégée Urseule, Guillaume Chaumier et ses nombreuses conquêtes. Dans *Les Enfantômes*, Ducharme systématise l'usage de l'orthographe phonétique, l'imitation des accents, la prononciation anglaise d'Alberta : « D'jai aurore des érgumènes », ou le défaut d'élocution de Fériée, toujours « en drain dliir », ou moralement

14. — Considéré comme le premier répertoire botanique du Québec, *La Flore laurentienne*, du Frère Marie-Victorin paraît pour la première fois en 1935. À l'instar de Ducharme, plusieurs écrivains de la Révolution tranquille font de cet ouvrage scientifique une lecture littéraire.

15. — *L'Hiver de force*, *op. cit.*, p. 54.

16. — *Ibid.*, p. 273-274.

17. — *Les Enfantômes*, *op. cit.*, p. 285.

« au dsu-dsa ». L'enchaînement ininterrompu des jeux de mots altère la langue au point de mettre en péril la lisibilité du texte. De nouveau la drôlerie de certaines trouvailles voisine avec le deuil, celui de la sœur et de l'enfance, que le roman – qui s'est d'abord intitulé « Dans le noir je me souviens » – pousse jusqu'aux limites de la régression.

Parallèlement, de 1968 à 1978, Ducharme écrit pour le théâtre : *Le Cid Maghané* et *Le Marquis qui perdit*, dont les textes restent inédits, sont montés en 1968 et 1970. Le premier est une parodie de la pièce de Corneille où alternent des répliques en joul et d'autres en français soutenu dans une sorte de modernisation absurde du drame du *Cid*, le second, une fantaisie sur les derniers jours du régime français, réécriture cavalière et pessimiste de l'histoire de la Nouvelle-France. Ducharme est aussi l'auteur de deux autres pièces de théâtre, *Inès Pérée* et *Inat Tendu*¹⁸ et *HA ha!*¹⁹, dont les premières représentations ont lieu respectivement en 1968 et en 1978. Dans *Inès Pérée* et *Inat Tendu*, on retrouve toutes les obsessions de l'œuvre de Ducharme accentuées par la théâtralisation : accumulation carnavalesque de péripéties loufoques, langage cru, jeux de mots, allusions parodiques à la tradition littéraire, de Racine à *Arsène Lupin*, mais également et tout autant, dureté des relations humaines, choc du désir d'absolu contre le cynisme, lyrisme désespéré dont témoigne surtout la dernière scène, où les deux héros meurent comme des imitations dégradées de Roméo et Juliette. *HA ha!* est un huis clos cruel entre quatre personnages liés par des relations troubles qui tiennent autant aux souvenirs communs qu'à la dépendance économique. Tout au long de la pièce, leurs rapports pervers et violents s'enveniment et la truculence des propos, la plupart du temps attaques et insultes mutuelles, ne soulage nullement la tension. La pièce se termine sur un jeu de « Tag » où Mimi, la plus vulnérable du quatuor, touchée par les autres personnages, doit « sauter en bas de la scène » pour être sacrifiée. La langue de *HA Ha!* emprunte au langage populaire sans pour autant être du joul ; il s'agirait plutôt, comme dans *Les Enfantômes*, d'une sorte d'oral-écrit qui essaie moins d'imiter que de rendre étrangère la langue familière. Certaines altérations sont destinées à être entendues dans les répliques tandis que d'autres ne peuvent avoir d'effet qu'à la lecture, stratégie qui défait les conventions de la représentation écrite de la parole, paradoxale dans un texte de théâtre justement destiné à être performé.

Pendant quatorze ans, de 1976 à 1990, Ducharme ne publie aucun roman au point que la critique évoque la fin de sa carrière littéraire. Il écrit des paroles de chansons interprétées par Pauline Julien et Robert Charlebois pour qui il compose notamment « J't'aime comme un fou »,

18. — Montréal, Éditions Leméac-Parti pris, 1976. Avec une préface d'Alain Pontaut.

19. — Montréal, Éditions Lacombe/Paris, Gallimard, 1982. Avec une préface de Jean-Pierre Ronfard, auteur de la première mise en scène de la pièce.

« Le violent seul » ou « Manche de pelle ». Dans ces textes, un certain usage de la syntaxe orale toujours au service d'un nouvel effet de sens qui est l'une des caractéristiques de l'écriture de Ducharme, s'accommode des contraintes du genre de la chanson populaire de manière apparemment plus aisée que dans le cas du théâtre. Ducharme est aussi l'auteur de plusieurs scénarios de films dont deux seront réalisés par Francis Mankiewicz, *Les Bons débarras* en 1981 et *Les beaux souvenirs* en 1982. La petite Manon des *Bons débarras* qui lit *Les Hauts de Hurlevent* et entoure sa mère d'un amour passionné et jaloux rappelle Bérénice Einberg. Ainsi Ducharme transporte dans d'autres médias, y compris ceux qui, comme le théâtre, le scénario de film ou la chanson, exigent la collaboration d'autres artistes, toute la cohérence thématique de son œuvre romanesque en même temps qu'il transpose, surtout au théâtre et dans *Les Bons débarras* dont le scénario est en vers, certains des traits formels de ses romans. Cette labilité dans le passage d'un genre à un autre se trouve encore illustrée par les collages d'objets recyclés qu'il expose sous le pseudonyme de Roch Plante ; à ses assemblages qu'il appelle des « trophoux », il donne des titres qui relèvent de la même logique parodique que l'œuvre littéraire. Le recyclage de ces déchets pauvres, dont le sens naît du hasard de leur juxtaposition et du regard qu'on pose sur eux, métaphorise exemplairement son travail de romancier.

Ducharme revient au roman avec *Dévadé*²⁰ en 1990, *Va savoir*²¹ en 1994 et *Gros mots*²² en 1999. Son écriture a évolué, il pratique sans doute moins systématiquement le calembour et la fausse citation. Néanmoins, cette nouvelle série de textes s'inscrit dans la continuité de *L'Hiver de force* dont *Dévadé* peut être lu comme une sorte de reprise ou de variation sur le même thème. P. Lafond dit Bottom, pour le plaisir de l'inversion et de l'allusion à Shakespeare et à Rimbaud, est un « rada », un déchet social qui tient à la grandeur de son échec ; il est déchiré entre deux amours et trouve refuge dans sa voiture et dans l'alcool, tout au bord de la folie. Le narrateur de *Va savoir*, Rémy Vavasseur, ressemble à Bottom et n'a guère plus de chance dans ses amours. En attendant le retour de sa femme Mamie, partie accomplir un voyage douloureux où elle se perdra, il retape une maison qui s'écroule et fait la classe à la fille de ses voisins, la petite Fanie, incarnation de l'enfance désormais objet et non plus sujet de la narration. Proche comme un frère de ces deux personnages, eux-mêmes descendants de Mille Milles, d'André Ferron et de Vincent Falardeau, Johnny, dans *Gros mots*, se console des scènes que lui fait sa femme Exa chez une Petite Tare dont il est amoureux, et avec qui il partage le secret d'un cahier trouvé dans un fossé. Dans ce manuscrit « crotté », son « Alter

20. — *Dévadé*, Paris, Gallimard, 1990.

21. — *Va savoir*, Paris, Gallimard, 1994.

22. — *Gros mots*, Paris, Gallimard, 1999.

Ego », un certain Walter, décrit une vie étonnamment semblable à la sienne. Johnny se retrouve dans le texte de Walter: « Moi comme autre voix. Celle que je suis en réalité si je l'entends de l'extérieur avec les autres²³ », comme si Ducharme, sensible à l'inflexion autofictionnelle de la littérature contemporaine, intégrait à son roman le personnage d'écrivain qu'il est devenu.

C'est par sa cohérence que l'œuvre de Ducharme se distingue. Dès les premiers romans parus, il impose une voix, reconnaissable à des thèmes sans cesse repris, à des personnages forts, toujours un peu les mêmes, à un usage particulier de la langue et à une manière tout aussi singulière de se réclamer de la littérature. Cette cohérence de l'univers fictif se trouve encore renforcée par la posture de l'écrivain. L'esthétique de Ducharme tient d'abord à son rapport à la langue: extrêmement perméable à l'inquiétude linguistique du Québec²⁴, il la répercute dans une liberté illimitée et vertigineuse. En effet, une fois abolie la loi de la langue, une fois dénoncé son arbitraire, tout est permis dans une permanente réinvention où les noms communs peuvent devenir propres et inversement, où l'on peut à sa guise refaire les proverbes, les accords (surtout ceux du genre et du nombre), décréter de nouveaux sens aux mots ou en fabriquer (« se branle-basser » et « s'hortensesturber » comme Mille Milles), fût-ce pour affirmer une dérisoire souveraineté ou se livrer, comme le font les narrateurs de *L'Hiver de force*, au plaisir mauvais de relever les fautes d'autrui. Incongruités et drôleries involontaires nées de la traduction, des prononciations, du côtoiement des langues officielles et de toutes les autres, Ducharme ramasse toutes ces « perles » comme les déchets qu'il assemble; il les exhibe et les retravaille pour en extirper de nouvelles significations inattendues. Chez lui, il n'y a pas non plus de salut politique dans la langue: ni le joul ni le français châtié ne peuvent mieux dire le monde, l'un et l'autre sont renvoyés dos à dos, ridiculisés par leur égal conformisme. Il ne choisit pas une norme contre une autre, il met en scène leur confrontation, attentif aux effets cocasses, absurdes ou signifiants de leur confrontation. Ducharme pratique la même liberté à l'égard de la question nationale, si obsédante dans la littérature québécoise jusqu'aux années quatre-vingt: ses personnages vivent une révolte radicale, tour à tour extase poétique et descente en enfer, peu compatible avec la pensée révolutionnaire et irrécupérable pour la représentation collective.

23. — *Ibid.*, p. 18.

24. — Sur cette question, on se référera aux travaux de Lise Gauvin, notamment à son livre *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, dont un chapitre est consacré à Ducharme (« La Place du marché romanesque: Réjean Ducharme », p. 167-180).

Ces libertés avec la langue, Ducharme les prend aussi avec l'héritage littéraire omniprésent dans ses textes. Ce fourmillement de références fait de lui le contemporain d'un Borgès à l'envahissante bibliothèque. Mais il en est le parent pauvre, car Ducharme instaure et maintient un rapport de déshérité avec la littérature, marqué par la culture « Ti-Pop » comme l'a vu Pierre Nepveu²⁵, par le kitsch dégradé en « cheap » que son théâtre pousse à bout. Pas de classique qui ne soit chez lui exposé au voisinage des livres pornographiques et des mauvais films de fin de soirée. Face à la littérature, on observe dans les romans deux tendances contraires : d'une part, une rage destructrice qui amalgame sans égard l'ensemble de l'écrit, renvoyant *À la Recherche du temps perdu* au « papier qui ne plie plus sans casser et qui s'est remis à sentir bon la forêt dont il est sorti²⁶ » et, d'autre part, l'élection affective, fraternelle ou passionnelle des livres, que Fériée « aime comme si c'était du monde²⁷ », des auteurs tel Nelligan dont « Constance Chlore est amoureuse folle²⁸ », des textes tel *La Flore laurentienne* dont la lecture est pour les Ferron « un sacrement²⁹ ». C'est que Ducharme privilégie l'affect, comme Mille Milles qui prétend « rédiger cette chronique pour les hommes comme ils écrivent des lettres à leur fiancée³⁰ ».

Le parti pris de la pauvreté qui est aussi celui de la marge s'attache aux lieux, répartis entre des échappées de pureté (le fleuve et toutes ses « îles immatérielles », celle de l'arbre et de la fleur uniques dans *Va Savoir*, celles de Berthier, inondées au printemps dans *Le Nez qui voque*, les arbres, dont l'orme-navire de Bérénice), et ces habitations bizarres et précaires, sales et toujours près de sombrer : du steamer à demi enlisé dos au fleuve dans *L'Océantume*, jusqu'à la maison de *Va savoir* que Rémy rénove et lambrisse « en petit bois de cercueil » mais qui continue de s'enfoncer dans la vase contaminée du terrain pollué. C'est à travers ses personnages, eux aussi toujours marginaux, enfants en révolte sur le point de grandir, adolescents attardés, *drop out* des Beaux-Arts, *bums*, danseuses de bars et autres « radas », que s'exprime également une lucidité cruelle sur le monde et les relations humaines. Contrairement à beaucoup d'écrivains québécois contemporains, notamment Hubert Aquin à qui on l'a souvent opposé, Ducharme, en cela plus foncièrement romancier, ne diagnostique pas les maux de sa société, il les fait porter par ses personnages et c'est à travers eux qu'apparaît leur sens tragique.

25. — Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, p. 21.

26. — Réjean Ducharme, *Gros mots*, op. cit., p. 214.

27. — *Les Enfantômes*, op. cit., p. 154.

28. — *L'Avalée des avalés*, op. cit. p. 203.

29. — *L'Hiver de force*, op. cit., p. 48.

30. — *Le Nez qui voque*, op. cit., p. 10.

Les trois romans retenus pour ce dossier paraissent exemplaires à plus d'un titre : *L'Avalée des avalés* qui reste la référence de la critique, l'aune à laquelle tous les autres sont mesurés, parce que l'essentiel des éléments structurants de l'œuvre s'y trouvent déjà ; *Le Nez qui voque* parce qu'il correspond plus exactement à ce que sera désormais le territoire de l'œuvre et parce que la voix de Mille Milles, sans doute plus encore que celle de Bérénice, s'imposera comme la voix narrative chez Ducharme ; *Les Enfantômes* enfin, parce que ce roman pousse à sa limite la cohérence de l'écriture ducharmienne. Certes, l'absence, dans ce choix, d'un des romans plus récents, risque de confiner Ducharme aux années soixante-dix et de masquer la continuité d'une œuvre qui participe pourtant du plus contemporain. Si les textes des années 1990-2000 ne sont pas analysés, cette continuité est bien présente dans les études réunies ici, car les relectures des premiers romans qui y sont proposées prennent en compte le trajet esthétique que l'œuvre a suivi depuis lors. Les articles qui composent ce dossier abordent l'œuvre par des aspects qui correspondent aux questions qu'elle n'a cessé de creuser : la question de l'Autre, dont Jean-Christophe Delmeule montre la logique paradoxale dans *L'Avalée des avalés*, qu'Élisabeth Haghebaert pose d'un tout autre point de vue, en observant les inscriptions de la marginalité dans *Les Enfantômes*, et que Jean-François Chassay rouvre aussi à travers la « dimension américaine » du *Nez qui voque*. Celle de la littérature, qu'il s'agisse de la fonction souterraine du texte de Rimbaud notamment dans *Le Nez qui voque* qu'étudie Gilles Lapointe, des formes d'une réécriture de l'utopie dans *Les Enfantômes* analysées par Stéphane Inkel, ou encore de la lecture des brouillons du *Nez qui voque* et des *Enfantômes* que je propose ; celle de la langue et de ce qui s'y joue, que Diane Pavlovic aborde par l'étude des noms propres, et que traite aussi Lise Gauvin, dans l'étude d'une matérialité commune qui unit les sculptures et les textes de Ducharme. Deux articles permettent de déplacer quelque peu les enjeux de ce dossier en s'interrogeant sur la lecture de Ducharme : d'une part sa traduction dont témoigne le traducteur américain, Will Browning, d'autre part sa « classicisation » par l'enseignement dont Martine-Emmanuelle Lapointe met au jour certains des présupposés et des contradictions.

Élisabeth NARDOUT-LAFARGE
Université de Montréal