

## Québec français



### Dossier Réjean Ducharme

Renée Leduc-Park, Roger Chamberland, Gilles Girard, Diane Pavlovic, Jacques Julien and Aurélien Boivin

Number 52, December 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45679ac>

[See table of contents](#)

#### Publisher(s)

Les Publications Québec français

#### ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

#### Cite this article

Leduc-Park, R., Chamberland, R., Girard, G., Pavlovic, D., Julien, J. & Boivin, A. (1983). Dossier : Réjean Ducharme. *Québec français*, (52), 40–53.

# réjean ducharme LES ROMANS



renée leduc-park

En littérature québécoise, l'œuvre de Réjean Ducharme est peut-être celle qui mérite le plus ou, du moins, certainement, le qualificatif d'écriture « plurielle ». En plus du sens qu'on peut retirer de ce qui y est explicitement représenté, le texte ducharmien comporte plusieurs couches significatives tout en se prêtant aux diverses grilles analytiques de la critique contemporaine. En surface, les romans se ressemblent tous en ce qu'y figurent presque toujours les mêmes thèmes de l'amour, de la haine et de la mort, celui de l'inceste plus ou moins déclaré, et les mêmes personnages enfants ou infantiles par manque de maturité psychologique ou physique, mais qui tiennent tous un discours adulte. En fait, seule la candeur du discours rappelle l'enfance et a permis qu'on y voie un thème ; les considérations métaphysiques, la lucidité, la rage destructrice — laquelle ne peut éclater qu'après avoir été refoulée, donc après des années d'incubation — du personnage narrateur interdisent pourtant une telle interprétation. L'enfance n'existe chez Ducharme que pour invoquer la dureté qui lui est corollaire et qui prévient le compromis propre à l'âge adulte, l'« adultérie », l'attendrissement et la mollesse qui altèrent cette dureté. Il va sans dire que cette attitude s'apparente à un certain idéalisme caractéristique de la jeunesse. En plus de ces thèmes donc, et se rattachant à ceux de la mort et de la destruction, cet œuvre recèle les grands réseaux du néant et du nihilisme reliant les textes entre eux comme les fils d'une trame, sans cependant que ces concepts soient exprimés en ces termes, bien que leur présence se fasse sentir puisqu'on les qualifie fréquemment de pessimistes et de négatifs. Pourtant cette écriture n'est pas statique ; on ne peut nier qu'un fort mouvement l'anime et qu'elle soit pourvue d'un dynamisme irrépressible. Cette vigueur provient de la force différentielle inhérente à l'esprit de contradiction qui la gouverne, et qui fait avancer le texte à la manière d'une roue<sup>1</sup>. Ce principe de contradiction et la lucidité de l'écriture, ainsi que tout le jeu verbal relèvent du

dionysiaque selon une vision nietzschéenne, lequel comprend également l'inévitabilité de la mort dans l'acquiescement au destin et la destruction de toutes les valeurs. Dans ce réseau du dionysiaque s'inscrit également l'opposition nature/culture, la nature figurant sous la représentation de l'eau, des arbres, de la campagne, et la culture, sous celle des nombres — qui manifestent également le néant<sup>2</sup> — des mots savants et des noms propres tout droit sortis du dictionnaire, ainsi que les allusions mythologiques qui relèvent également de ces deux dimensions de la condition humaine : les mythes ayant servi à expliquer l'origine du monde et ayant aussi constitué les premiers « textes ».

## Les structures narratives

L'écriture ducharmienne, en dépit de ses défauts apparents, la répétition, la démesure, la gratuité, forme donc un système cohésif et cohérent dont seule la densité peut sembler rébarbative, mais cette densité est une richesse qui ne demande qu'à être exploitée. Ainsi, par exemple, l'assimilation dans tous les sens qu'on peut donner à ce terme, est un courant qui sillonne toute l'œuvre. Dans *L'avalée des avalés*, qui exhibe la Religion et les religions, s'accomplit, et cela est inscrit dans le titre même du roman, cette assimilation : le contenu événementiel de *L'avalée* consiste en une série d'affrontements entre Bérénice et « les autres » parce qu'elle entend advenir à l'autonomie qui implique l'assujettissement du monde extérieur : « Je suis englobante et englobée. Je suis l'avalée de l'avalé » (p. 33)<sup>3</sup>. Par contre, dans *L'Océantume*, en un paradigme presque aussi important que celui des termes aquatiques omniprésents, et qui jusqu'ici semble être passé inaperçu, l'assimilation dans un sens pour ainsi dire concret est mise en scène à travers la représentation d'absorption de nourriture. Quant à l'assimilation qui consiste en l'adoption des caractéristiques d'une race ou d'une nation par une autre, *le Nez qui voque* y fait allusion à travers

les élucubrations du narrateur sur les Canadiens français (p. 122-124). Le texte de *l'Hiver de force* parodie la société de consommation, et *la Fille de Christophe Colomb* est un roman qui s'assimile une technique réservée à la poésie, il est rédigé en vers. Pour ce qui est des *Enfantômes*, ce roman évoque la consommation sexuelle légitime ou illégitime, ou son manque<sup>4</sup>.

Par ailleurs, chaque roman, sous le couvert de thèmes ou manifestations évidentes, fait appel à au moins une autre lecture. Dans *L'avalée des avalés*, le rejet de la Religion résulte en l'affirmation et la souveraineté d'un sujet énonçant qui n'a cure ni du judaïsme, ni du christianisme ; la culpabilité, concept fondamental de ces deux religions, lui est inconnue. De fait, toutes les « causes » sont remises en cause dans ce roman, à travers la condamnation du sacrifice et du martyre<sup>5</sup>. En surface, le narrateur du *Nez qui voque* affiche beaucoup moins d'assurance ; ce qui est conforme à l'ambivalence de ses sentiments envers Chateaugué en particulier et envers l'existence en général. Quant à l'ambiguïté à laquelle fait allusion le titre, elle pourrait bien résider dans le fait que Mille Milles, en dépit des interminables descriptions de ses obsessions sexuelles d'adolescents, de l'élaboration de son projet de suicide et de l'abandon de ce projet, pose l'impossibilité du « savoir », de la « connaissance », à travers le pastiche des discours philosophique (p. 79) et psychanalytique (p. 51), la démolition des universitaires (p. 47) et la répétition de l'énoncé « ne rien comprendre » sous quatorze modes d'énonciation différents (p. 222-224). Ce sens additionnel réduit considérablement la gratuité du discours du narrateur dans *le Nez qui voque*.

Une autre équivoque possible résiderait dans la référence à « Léandre Ducharme » qui figure dans l'énumération de citations tronquées exhibées sur la page qui précède la préface. Il existe bel et bien un Léandre Ducharme, auteur



d'un « Journal d'exil »<sup>6</sup>, qui fut un Patriote de la rébellion de 1837 d'abord condamné à mort en décembre 1838, dont la sentence fut commuée, et qui fut embarqué pour Sydney en Australie, dix mois plus tard, sans avoir revu ses parents ou amis. Ayant reçu son pardon en 1844, il fut rapatrié au début de 1845.

On constate que le contenu du premier paragraphe de la préface du *Journal* conviendrait presque parfaitement au roman *le Nez qui voque* qui se veut d'abord un journal tenu par un adolescent qui n'a pas fait d'études. De plus, la citation attribuée à Léandre Ducharme parmi la liste de citations réduites à un ou deux mots (tellement communs qu'ils pourraient figurer dans n'importe quel texte), comporte l'énoncé « l'auteur [...] sollicite l'indulgence » que l'on peut repérer dans la Préface de Léandre Ducharme. L'apparition de ce nom parmi d'autres patronymes très célèbres, tout en évoquant un moment névralgique de l'histoire du Québec, relativise ce nom, voire le ridiculise ainsi que l'événement qui lui est relié, autant que les autres qui l'accompagnent, étant donné le caractère ludique et frivole du procédé, mais n'en immortalise pas moins le nationalisme de cet autre Ducharme, un ancêtre peut-être, du fait de le mettre en évidence dans *le Nez qui voque*, en dépit du contexte loufoque à forte connotation sexuelle<sup>7</sup>.

### Le jeu des titres

Par contre, on touche un filon de toute l'écriture ducharmienne lorsqu'on lit à partir du titre *l'Océantume*, en passant par *amertume*, qui l'a inspiré, le signifiant *dureté* dont le signifié connote à la fois la fermeté et la cruauté, si présentes dans cette œuvre. D'autre part, le signifiant *amer* vise plus particulièrement *l'Océantume* et son thème de l'eau: un « amer » étant une « marque » ou « point de repaire sur la côte ». Dans cette optique marine, en retenant *amertume*, on obtient l'anagramme « la mer me tue » qui traduit la frustration des pêcheurs en conversation avec la sœur du narrateur, dans *les Enfantômes* (p. 73-74)<sup>8</sup>.

*La Fille de Christophe Colomb* diffère, bien sûr, de tous les autres textes en ce qu'on n'y retrouve pas explicités les thèmes habituels, sauf ceux de la haine et de la destruction. Le personnage de la mère, si humain dans les autres romans, humain parce que non monté sur un piédestal, prend la forme d'une poule dans ce roman, et son cœur y est décrit comme étant « en or ». Toutefois, si on résume cette situation en une phrase bien concise, on obtient: « La mère de Colomb est une brave prostituée qui a le cœur sur la main », ce qui rend le portrait d'une mère aussi « mar-

ginale » que les autres mères ducharmiennes. De même le titre de ce roman fournit lui aussi un indice: *la Fille de Christophe Colomb*, c'est également l'impossible rendu possible, comme dans « l'œuf de Colomb », c'est-à-dire un long roman entièrement rimé, mais dans un langage des plus prosaïques, et qui transgresse donc de la sorte les normes des deux genres romanesque et poétique. Ce paradoxe se prolonge dans la contradiction: la mesure constituée par l'assonance des mots se trouve opposée à la démesure ou extravagance d'une telle entreprise, l'outrance du « rimaillage » et le non-sens produit par la nécessité de l'assonance (il y a bien rime mais pas raison), sans compter, au plan de la représentation, la succession d'événements désastreux causés par une créature en apparence des plus inoffensives. Ce texte est un tour de force du point de vue expérimental et s'avère très utile pour la démonstration des grandes catégories qui structurent le texte littéraire, comme la voix et la vision, et l'établissement de la différence entre l'énoncé et l'énonciation à cause de



l'« instabilité » du narrateur qui effectue dans son discours toutes sortes de permutations illustrant les différents points de vue des personnages<sup>9</sup>.

En revanche, *l'Hiver de force*, où revient le thème de l'aliénation si évident dans *la Fille de Christophe Colomb*, se distingue des autres romans à cause de sa facture traditionnelle de récit linéaire bien abordable et « confortable » en ce qu'il installe le lecteur dans la quotidienneté et le référentiel d'une certaine actualité, mais qui, paradoxalement, se démodera le plus rapidement justement à cause de cette représentation trop insistante d'une réalité déjà dépassée. Cela parce que le vide dont il témoigne en mettant en scène la société de consommation, ce texte le secrète lui-même en se constituant selon les caractéristiques



de cette société. *L'Hiver de force* ne convoque pas seulement l'image de la « camisole de force », mais signifie également « la saison de la force », car le narrateur, après avoir consigné par écrit dans sa chronique quotidienne l'histoire de leur amitié, à lui et sa compagne (les Ferron/ils feront), avec l'actrice Petit Pois, symbolique de cette société de consommation, revient à la décision prise dès le début du récit de « faire qu'il n'y a rien », vivre en marge du monde dépouillés volontairement de toutes leurs possessions et démunis de moyens. Ainsi un récit apparemment linéaire se révèle circulaire et contient un autre récit: il est doublement récit, d'où ce terme de « récit » figurant sur la couverture du livre au lieu du « roman » habituel<sup>10</sup>.

Avec *les Enfantômes*, Ducharme se livre de nouveau à l'exploration de la production du sens grâce à l'emploi de l'écriture polysémique et phonétique, ce qu'on pourrait appeler le style oral. Ce jeu verbal s'allie à celui, plus discret, de l'autoreprésentation de l'activité scripturale, à travers la représentation du personnage qui complète celui du narrateur, sa sœur, laquelle « incarne » la page blanche, et dont la disparition et l'existence passées servent de prétexte à la rédaction des Mémoires qui constituent le roman et qui dépendent de la mémoire du narrateur, d'où le leitmotiv qui ponctue son discours: « Je m'en souviens très bien ». Ce leitmotiv, qui fait également allusion à la devise du Québec, se rattache par ce biais historique au thème du mariage qui, dans la (re)présentation de la situation conjugale du narrateur, renvoie à la situation canadienne où sont (dés)unis les deux nations: « Unis comme dans *punis* » (p. 28), écrit le narrateur.

### Conclusion

Cette brève « coupe » des divers romans suffit à démontrer la pluralité des couches signifiantes qui caractérisent cet œuvre; elle témoigne également tant du soin apporté à la composition des textes que de l'originalité et de la lucidité qui les gouvernent. Cette verticalité ou profondeur confère à l'œuvre ducharmienne une substance qu'on ne trouve pas chez des innovateurs comme Céline, Queneau et Beckett dont les œuvres à dimensions plus réduites ont pourtant certainement influencé Ducharme. De fait, la parodie et le pastiche qui relèvent de la lucidité du narrateur et qui participent de son discours généralement ironique, constituent une dimension importante de ces écrits. Les exemples d'intertextualité

sont tellement nombreux qu'il serait impossible de les nommer tous, sans compter ceux qui échappent au lecteur parce qu'il ne possède pas l'immense érudition nécessaire pour effectuer un tel relevé. Le discours ducharmien est un discours hétérologique en ce que, émanant de la voix d'un même narrateur ou sujet de l'énonciation, il met fréquemment en scène dans un même texte des fragments formulés en langages différents (styles empruntés à divers auteurs); ce discours réalise également l'hétéroglossie en ce qu'il articule souvent des énoncés en des langues différentes: le français, l'anglais, le joul, l'allemand, etc. Il est possible de lire dans presque chaque texte, par exemple, des séquences qui parodient le discours existentialisant. *L'Avalée des avalés*, *l'Océantume*, *la Fille de Christophe Colomb* et *l'Hiver de force* constituent certainement une récusation de la phallogocratie et *le Nez qui voque* et *les Enfantômes*, une caricature du machisme<sup>11</sup>. La maternité et autres attributs de la féminité ne sont pas non plus présentés de façon classique ou traditionnelle dans l'ensemble de l'œuvre<sup>12</sup>, ce qui n'étonne pas quand on pense au caractère androgyne des sujets énonçant qui semble être un argument pour la réduction de la polarisation entre les sexes.

On pourrait avancer que Ducharme a touché à tout dans ses romans, et, du point de vue technique ou théorique, qu'il a tout essayé. Aussi ne faut-il pas s'étonner qu'il soit également dramaturge et scénariste, et, surtout, que depuis quelques années, il se tienne coi son dernier roman ayant été publié en 1976. Il est néanmoins à espérer qu'il ne suivra pas l'exemple de Rimbaud et que, du côté de ses lecteurs, ce court aperçu de la teneur de son œuvre éveillera la curiosité et l'intérêt des amateurs de romans québécois et français qui se sont contentés de lire un ou deux de ses livres.

<sup>1</sup> À ce sujet, voir mon ouvrage *Réjean Ducharme Nietzsche et Dionysos*, Québec, les Presses de l'Université Laval, 1982, p. 37 et 95.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 72-78.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 207-208.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 78-83.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 93-110.

<sup>6</sup> Léandre DUCHARME, *Journal d'un exilé politique aux terres australes* (Imprimé par F. Cinq-Mars, Bureau de l'Aurore, rue St-Amable, Montréal, 1845; réédition à partir de l'original, Québec: 1968).

<sup>7</sup> *Réjean Ducharme Nietzsche Dionysos*, op. cit., p. 251.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 183-217.

<sup>9</sup> *Ibid.*, chapitre sur *la Fille de Christophe Colomb*, p. 173-178.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 61-65.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 249-262.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 262-278.

## CINÉMA

# des passions d'amour

## Les Bons Débarras et Les Beaux Souvenirs

roger chamberland

C'est à Francis Mankiewicz que Réjean Ducharme confia son premier scénario qui allait devenir, après quelques modifications, le film *les Bons Débarras*, produit en 1979. L'année suivante, Ducharme proposa un deuxième scénario sur lequel Mankiewicz travailla durant l'été 1980 à l'Île d'Orléans. Ce second film, *les Beaux Souvenirs*, malgré l'accueil mitigé qu'il reçut, demeure une pièce maîtresse du cinéma québécois tant par la richesse

du texte fortement doublé au plan symbolique que par son caractère intimiste. Ces deux films manifestent, et ce, de façon peut-être plus directe que certains romans parus précédemment, — *l'Avalée des avalés*, *l'Océantume*, *le Nez qui voque* et *les Enfantômes* entre autres, — la passion qui tourmente les héroïnes.

C'est que les personnages de l'un et l'autre films, Manon des *Bons Débarras* et Marie des *Beaux Souvenirs*, sont des êtres brûlants d'amour, qui vivent leurs



Coll. Cinémathèque québécoise



Coll. Cinémathèque québécoise

sentiments de manière excessive, dévastatrice, sans accepter aucun compromis. La jeune Manon [Charlotte Laurier] du film *les Bons Débarras* entretient vis-à-vis de sa mère, Michelle Desroches [Marie Tifo], une relation non équivoque qui ne permet aucun écart et engendre des attitudes guerrières. Elle écarte Maurice [Roger Lebel], un policier de Val-de-Vals, petit ami de sa mère qu'il vient de féconder, par un mensonge à connotation sexuelle (« Il m'a touchée ») qui déséquilibre le rapport aux corps, ceux-ci devant être d'une parfaite intégrité. Également, Manon pousse au suicide Ti-Guy [Germain Houde], le frère légèrement débile de sa mère, qui habite avec eux. Puisque, dans les deux cas, ces hommes ne peuvent partager Michelle avec Manon, celle-ci s'arrange pour les éloigner. Le film se termine d'ailleurs sur cette image fort significative de Michelle, assoupie, tandis que Manon lit en la veillant et apprend, par téléphone, que son oncle Ti-Guy vient d'avoir « un terrible accident ». Elle retourne au lit sans prendre la peine de raccrocher ni de prévenir sa mère, mais visiblement satisfaite de sa nouvelle condition. Elle possède enfin pour elle seule sa propre mère.

On retrouve une relation presque identique dans *les Beaux Souvenirs*, à la différence près que la mère est remplacée par le père. Marie [Monique Spaziani] habite seule avec son père [Paul Hébert] une maison cossue dans l'île d'Orléans. Survient la sœur décrocheuse, Viviane [Julie Vincent], voyageant « sur le pouce » depuis quelques années et qui a réintégré la maison familiale pour y chercher un peu de repos, de réconfort et d'amour. Elle constate rapidement qu'elle n'a plus

sa place parmi les siens, que sa sœur est tenue en otage par un homme « à moitié fou » qui se pique et la pique, que les moindres traces de son enfance et de la présence de la mère ont été dissimulées. Petit à petit, les pistes sont dévoilées : la mère est partie avec un autre homme alors que ses deux filles étaient encore gamines ; Viviane elle-même est partie faire sa vie et revient maintenant avec un autre homme ; finalement Marie, la plus jeune sœur, est demeurée « prisonnière », liée par un accord tacite à son père. Aussi ont-ils fait disparaître tous « les beaux souvenirs » du temps où la famille était complète. Viviane, autrefois la préférée de son père, ne vaut plus rien à ses yeux et, afin d'éliminer le moindre indice susceptible de rappeler le passé, il abat « Finette », son cheval, symbole de la puissance sexuelle. Dès lors, Viviane prend conscience de l'irréversibilité de sa situation et de l'impossibilité et tout rapprochement avec son père. Comme sa mère, jadis, elle se rend sur le quai mais, au lieu de prendre le traversier, elle se jette à l'eau. Marie se retrouve à nouveau seule avec son père... D'ailleurs, cette relation ambiguë n'est jamais définie clairement dans le film. Si l'inceste est suggéré, rien ne nous autorise à croire qu'il constitue un *modus vivendi*. Au contraire, et là-dessus l'œuvre romanesque de Ducharme est explicite, l'ordre sexuel est secondaire, largement tributaire de la réciprocity des sentiments qui n'ont pas besoin du corps pour s'alimenter et se reproduire. Rappelons seulement la réplique de Manon à sa mère lorsque cette dernière lui apprend qu'elle est enceinte : « Écœure-moi pas », lui lance-t-elle à la figure.

Ces passions d'amour qui animent les êtres ducharmiens oscillent entre une grande tendresse et une violence presque sadique. Ainsi Marie n'hésite pas à ligoter son père pour qu'il passe une nuit seul et sans drogue après une *overdose* ; son délire nocturne est alors terrifiant... Dans tous les cas, les personnages qui vivent le plus intensément leur fonction amoureuse sont des femmes. À cet égard, une analogie est à établir avec les nombreuses héroïnes des romans : Bérénice Einberg, Constance Chloire, Iode Ssouvie, Asie Azothé, Chateaugué, Colombe Colomb... Ces femmes ou filles sont au premier plan, pleinement conscientes ; elles maîtrisent leurs faits et gestes en vue d'atteindre à cette plénitude amoureuse. En revanche, l'homme est dévalorisé et doit se contenter d'une simple présence ; Ti-Guy dans *les Bons Débarras* et le père dans *les Beaux Souvenirs* ne disent pas un mot, fût-ce un juron ; l'un est alcoolique, l'autre est héroïnomane, positions peu enviables qui débouchent sur le suicide du premier et le délire du second. Ces deux hommes, tout comme ceux qui apparaissent sporadiquement à l'écran, représentent l'action des surfaces, également manifeste dans la superficialité de leur discours dont la banalité est pour le moins éloquente. Entre les femmes, toutefois, la parole vise à l'essentiel et leur quête, sensible et profonde, n'a de cesse qu'à partir du moment où toute relation conflictuelle est anéantie au profit d'un amour libre et entier. Pendant qu'il travaille à ces deux scénarios, Ducharme compose également une chanson, interprétée par Robert Charlebois, qui fait écho à cette démarche ; il clame : « J'veux d'l'amour ».

Depuis *les Bons Débarras* jusqu'aux *Beaux Souvenirs*, très peu de choses ont changé : Manon, la gamine amoureuse de sa mère, est devenue la Marie acoquinée avec son père dans une liaison pour le moins troublante. L'Univers à deux sur lequel se termine le premier film forme le « décor » des *Beaux Souvenirs* où un troisième personnage, Viviane, tente, mais sans succès, de s'immiscer. Le bonheur d'aimer et celui d'être aimé relèguent au second plan toutes les exigences qui ne s'inscrivent pas dans cette démarche fondamentale.

Note : Je tiens à remercier Audio Ciné-film et l'Office national du film du Canada pour leur précieuse collaboration.

Du ludique au tragique

# LE THÉÂTRE DUCHARMIEN

gilles girard

**M**oins abondante et achevée que sa production romanesque, l'œuvre dramatique de Réjean Ducharme n'en constitue pas moins un champ privilégié d'exploration de l'imaginaire, suscitant curiosité, intérêt, diatribes et applaudissements nourris. Toute la gamme des commentaires y passe, de la dénégation de son caractère théâtral à la louange dithyrambique; *le Marquis qui perdit*, par exemple, était jugé «une pièce qui ne devrait pas dépasser le niveau de la lecture»<sup>1</sup> ou *Ha ha!...* étant considéré comme «l'une des grandes œuvres de la dramaturgie contemporaine»<sup>2</sup>. Passer en revue les quatre pièces de Ducharme pourra permettre d'en repérer les aspects les plus originaux et d'en dégager quelques traits communs.

## Le Cid maghané: une parodie

*Le Cid maghané*<sup>3</sup> s'inscrit dans un registre parodique se démarquant à tous les plans de l'avant-texte qu'il travestit. La distance critique et ironique fait passer du genre noble et tragique à la farce et à la sottie. Tout en maintenant les liens intertextuels avec la pièce cible, le texte parodiant en inverse tous les signes créant des effets comiques contrastants pour le lecteur/spectateur à même de se remémorer les points de comparaison. L'efficacité même du comique tient pour beaucoup à la capacité de mesurer cet écart se creusant entre les deux textes dont il faut faire une lecture synoptique.

Aux cinq actes et trente-deux scènes de *Cid* de Corneille correspondent avec assez d'exactitude les quatorze tableaux et vingt-neuf scènes de la version québécoise. Le principe de segmentation retenu par Ducharme élimine cette unité organique de l'acte recherchée par les

classiques mais en général les personnages en présence sont les mêmes (à titre d'exception citons par exemple l'acte II, sc. 7; chez Ducharme (Rideau VI, sc. 2) Don Arias remplace Don Sanche; ou encore, Don Sanche et Don Alonso (II, 8) sont absents dans le passage analogue de Ducharme (Rideau VI, sc. 3)... Les données de base aussi se recourent mais les divergences s'amplifient au plan de l'intrigue, et le décalage des registres fait culbuter la fiction du sérieux au grotesque. Don Diègue demande à son fils de venger l'affront subi («Une claque sur la gueule» a remplacé le «soufflet»). Rodrigue s'y emploie en tuant lors d'un duel le comte de Gormas, père de Chimène. Celle-ci réclame vengeance mais entre-temps «continue à coucher avec Rodrigue à tour de bras». Les exploits du Cid s'étendent aussi au champ de bataille où il vainc les Maures; «tout le monde en a la chique coupée et le porte aux nues.» Mais Chimène, «la maudite achalante», insiste pour «que justice soit faite!». Don Sanche («itou me trouve de son goût») accepte d'affronter Rodrigue en duel, le vainqueur épousera Chimène, «c'est un deal». Imbu du principe que «ça s'enterre, une vie de garçon», Rodrigue se saoula la gueule et se présente devant Don Sanche sur ses skis et avec des gants de boxe. Don Sanche le transperce «comme avec une machine à perforer le gruyère». Chimène récuse le *deal* et une fois chez le roi Don Fernand, la «jeune grégousse» multiple les «clagues sur la gueule» et en met plusieurs *knock out*. Au «Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi» succèdent, en guise de dernières répliques, autour du «cadavre de Rodrigue beurré de catchup», «tout le monde en place pour un set!» et les premières mesures du refrain de «Prends



un verre de bière mon minou» et de «Ô Canada!».

L'éclatement des structures se manifeste aussi dans les coordonnées spatio-temporelles. La parodie ducharmienne se joue en «costumes d'époque dans des meubles 1967». Dans ce Séville de convention retenu comme cadre général de référence, on risque toujours de se faire «passer un Québec». Les espaces et les époques se télescopent dans le discours avec pleine liberté dans cet univers anarchique et chaotique où sont évoqués pêle-mêle «le roi des États-Unis», Lénine, Cassius Clay, Napoléon, Fidel Castro, Franco (qui vient d'ailleurs «du fond du Portugal»), un Iroquois, Mao-Tsé-Tung, Paul Newman, Charles De Gaulle, les Ursulines, Eliot Ness et Al Capone.

Écarts et effets de ruptures surgissent également dans les changements radicaux de sujets de discussion et dans tous les aspects du discours. Les formes d'écriture théâtrale spécifiquement classiques dans leur usage, comme les stances, la tirade, la stichomythie, l'apostrophe, la sentence, la répétition, le récit, le monologue, se voient caricaturées avec une outrance gaillarde et truculente. Les formules célèbres frappées comme des médailles n'échappent pas au massacre iconoclaste: le «Rodrigue, as-tu du cœur» devient «Es-tu un homme, un vrai, un gorille» avec accompagnement de didascalies explicites. Et le «[...] aux âmes bien nées/La valeur n'attend point le nombre des années» est corrigé par le Rodrigue québécois en «ce qui compte ce n'est pas le nombre d'années, c'est de ne plus avoir la morve au nez.» Rodrigue et Chimène

se définissent d'ailleurs dans des formules clefs, leitmotif ponctuant fréquemment leurs faits et gestes. Rodrigue claironne à tout vent et à tout venant son « anathème » lapidaire : « Qu'ils viennent les maudits si c'est pas des peureux ! » pendant que Chimène, plus lyrique, gémit son « Que je suis donc bad-lucky ! » Les effets de contraste comique se manifestent aussi dans l'intonation où, régulièrement, s'opposent un style trivial et des phrases de bouffissure verbale ; ces « soulignés doivent être dits à la française, pompeusement » détonnant auprès d'un discours québécois truffé d'anglicismes, à l'action particulièrement croustillant.

Le principe de déboulement ironique propre à la parodie touche les sacrosaintes règles des bienséances qui s'en trouvent plutôt écorchées. Les réalités et mots tabous dans le vocabulaire de la pièce cible sont évidemment exploités. Chimène rêve de « pouvoir faire ce qu'on a à faire sans aller se cacher au motel Sunset ». Elvire, qui « singe le comte », évoque « ce gars de ce gars-là qui prend le plus de place dans le cœur et dans les culottes de ma fille ». Le comte De Gormas confirmera plus loin le niveau de ses angoisses métaphysiques en s'informant auprès de Rodrigue : « Est-ce qu'elle est bonne dans le bed ma Chimène ? » La vogue des amitiés particulières, « mon chou », « mon trésor », est presque généralisée et les « p'tits becs » fusent de toutes parts. Don Diègue, lui, est un lecteur assidu de *Playboy* et l'Infante allie ses fantasmes sexuels à ses velléités réformistes : « J'ai envie d'entrer me saouler avec les chauffeurs de taxi, danser avec les employés de manufacture, m'asseoir sur les genoux des commis de banque. »

La discordance la plus marquante entre le texte parodiant et le texte parodié intervient dans le bouleversement dans la hiérarchie des valeurs prônées. La présence de l'honneur et de la gloire, le couplage bonheur-amour, la conscience de sa classe et de sa race cèdent la place à une idéologie en rase-mottes. Don Fernand énumère, sans ambiguïté et dans l'ordre, ses priorités : « Mon argent, mon palais, ma couronne, Don Alonse, mon chien, mon chat, mon cheval et ma femme. » L'axiologie du Rodrigue nouveau genre s'articule autour du fric, de la bouteille et du sexe ; Cadillac, Rolls Royce, « chez Ben » et le « motel Sunset » concrétisent les aspirations de ce héros du nombrilisme et du m'as-tu-vu, héros nord-américain, québécois (« plus de par ici »), héros de vitrine et de faux-semblant, de publicité, de consommation, de médiocrité affichée, « Cid maghané ».

Satire de mœurs et constat d'aliénation, fête loufoque des mots, ballet

baroque de pantins désarticulés, lieu d'éclatements formels, la pièce de Ducharme déborde le simple métalangage sur le texte de Corneille en proposant en creux des contre-valeurs au-delà du dérisoire. La parodie travestie et « maghané » des normes esthétiques et idéologiques.

### **Ines Pérée et Inat Tendu : une comédie aliénante**

« Les personnages du *Cid* sont aliénés ; ceux d'*Ines* sont aliénants... *Ines Pérée*, c'est l'envers du *Cid*. Tout comme si, après avoir mis à nu la médiocrité québécoise dans le *Cid*, Ducharme s'était proposé de la défendre sous une autre forme, l'irresponsabilité, dans *Ines*. » Ce commentaire de Jean-Claude Germain<sup>4</sup> sur *Ines Pérée et Inat Tendu* lors de sa création en août 1968 vaut encore pour la version abrégée parue chez Leméac en 1976. *Ines* et *Inat*, deux « enfants de vingt ans » marginaux se cherchent toujours « une mère », un port d'attache dans leur interminable errance. Cette quête de tendresse et d'hospitalité se poursuit pendant les trois « zakes » reliés par la présence des deux adolescents armés de leur « petite idée », « un papillon en carton » pour *Inat* et « un violon violet » pour *Ines*. Leur fuite en avant les conduit d'abord « dans la chapelle ardente désaffectée d'une clinique vétérinaire » tenue par la « grosse vache » Isalaide Lussier-Voucru, puis ils croisent l'affriolante Pauline-Émilienne et rencontrent l'« ingénieur des âmes », Mario Escalope. La deuxième étape de leur périple se déroule dans la cellule mi-chapelle mi-banque de sœur Saint-New-York-des-Ronds-d'Eau. Et la troisième escale de cette odysée fantasmagorique vaut à ces nomades en quête d'un havre de pénétrer dans un décor où une baignoire et « des images de films de violence et de sexe » ont remplacé le coffre-fort de sœur Saint-New-York. Ils y font la rencontre du « gentleman-cambrioleur » Pierre-Pierre Pierre et de sa compagne, « sapeuse-pomprière » de profession, Aidez-Moi Lussier-Voucru. À la fin de ces pérégrinations, *Inat Tendu* s'écroule de fatigue et d'ivresse, *Ines Pérée* se laisse choir sur lui, ils se réfugient dans l'immobilité et dans des rêves s'annonçant cauchemardesques. Leur recherche semée d'échecs les amène cette fois dans une voie sans issue où même leur échappatoire habituelle, la parole, leur fait défaut : « (Presque plus capable de parler.) Ah et puis... »

Le déroulement de l'intrigue fait donc défiler, à tour de rôle, des représentants du monde adulte, organisé, structuré, aseptisé, dont les fonctions officielles de vétérinaire, infirmière, psychiatre, religieuse et sapeur-pompier devraient engendrer un mieux-être social. Ces personnes en place dans l'appareil social

se révèlent pourtant récalcitrantes ou hostiles aux aspirations des deux jeunes vagabonds. L'occasion est belle de juxtaposer les conceptions opposées de personnages manichéens. D'une part, l'amoralité pure de ces poètes tout à leur lyrisme, leur magnifiquement intrinsèque, leur capacité d'émerveillement, leur ingénuité, leur sainte colère : petits princes et Mozarts assassinés. Et, d'autre part, au pôle négatif, une société s'enlisant dans sa médiocrité et hypothéquée par sa sclérose, son pouvoir, son conformisme, son intellect programmateur et son vide d'âme. D'où les envolées séduisantes sur le principe de propriété : « Les roches appartiennent aux plages et à ceux qui s'étendent au bord de l'eau l'été, à moitié nus, [...] et le bois appartient aux forêts [...] faites pour donner de plus en plus d'ombre, aux amoureux. » Ou encore sur le travail : « Personne ne me mettra dans la tête que c'est gagner sa vie que de la donner à un propriétaire d'usine. [...] d'ailleurs, ce sont précisément ceux qui se décarcassent le plus que j'ai vu mériter le moins. » Mais une thèse sans contrepartie dialectique se fonde sur une argumentation simpliste. Si *Inat Tendu* se retrouve avec « des mains douces d'homme qui n'a jamais rien fait, sinon aimer et caresser ce qu'il aime », on peut aussi y voir la solution de facilité du parasite ; les mains crevassées de l'ouvrier ayant aussi leur noblesse et leur beauté. Isalaide l'a compris qui reproche aux enfants-poètes leur chantage émotif : « Ah ! ils ont la partie belle. Vouloir... demander... exiger... quel confort ! Mais quel aria que d'avoir à dire non. » *Ines Pérée* qui « ne doute jamais » et *Inat Tendu* qui se laisse laver les pieds et dont l'ambition est « de ne rien vouloir savoir » ne manifestent pas le sens des responsabilités le plus aiguë. Si leurs antagonistes se définissent surtout par leur paraître et par leurs possessions, *Ines* et *Inat* sont encore hypnotisés par eux-mêmes et par le spectacle de leur parole en constante représentation : « Liberté, ma pilule, ma comprimée ! Liberté, ma grande excitée ! » Ce gargarisme verbal, dont se moque *Ines Pérée*, elle en est elle-même victime comme en témoigne *Inat Tendu* : « tu fais ton numéro de transportée », ponctue fréquemment le texte.

Si les mots sont pour ces personnages succombant à la tentation de la « folie douce », l'occasion d'une fête perpétuelle, ils constituent souvent aussi le refuge de ces personnages-enfants qui les décapent, les décortiquent, les déforment, les font éclater de toute leur sonorité, les découvrent pour la première fois, y appréhendent un univers déconcertant, farfelu, indépendant de la supposée réalité, plus vrai qu'elle.

## Le Marquis qui perdit : une satire historique

Avec *Le Marquis qui perdit*<sup>5</sup>, Ducharme revient à la technique du dédoublement déphasé et décanté spécifique à la parodie. Le parallélisme avec *le Cid maghané* opère jusque dans les situations (« C'est cornélien »), la conception des personnages, même les formules (« Joseph, as-tu du sang ? ») mais il ne s'agit plus d'intertextualité s'articulant sur une pièce classique mais de double ironie de l'histoire et de ses héros démythifiés. Le pan de l'histoire servant de cible à cette entreprise de sape : la fin du régime français. La satire historique couvre les noms célèbres de Montcalm, Vaudreuil, Rigaud, Bigot et Lévis mais leurs axes sémantiques et leur fonctionnalité sont pour le moins perturbés. Leur âge moyen se situe à soixante-dix ans et ils ont en commun d'être « gros » (« épais » dans toutes les acceptations du terme), sauf Lévis resté mince mais que son âge canonique a rendu gaga et pyromane invétéré. Les traits de chacun, peu nombreux, accentués et durables, les figent dans les stéréotypes de la caricature ; ainsi Montcalm octogénaire, « vain et velléitaire », est « fou », séducteur malgré lui et poltron malgré la fanfaronnade de son leitmotiv (en écho de celui du « Cid maghané ») : « J'attaque et hop là boum ! » Somme toute, selon la perspective des autres anti-héros, un mélange de « lait caillé, de fromage ranci, de rognon » ou, traduit en alexandrin : « Espèce de lait bleu, d'intestin, de vessie ».



Les traits des héroïnes féminines sont aussi hypertrophiés mais souvent en sens inverse, étant toutes jeunes et belles, sauf Marie-Louise, la grosse Lulu, femme forte de Vaudreuil et l'épouse de Lévis, « une ourse, une éléphant/Que pour sortir du lit il faut que l'on palante. » De manière sexiste, la liste des personnages les présente toutes dans leurs relations aux mâles : « maîtresse de... épouse de... favorite de... » Un peu toutes « pouliche[s] en chaleur, gourgandine[s] et putain[s] », elles prient et interviennent pour activer l'agonie de la colonie et favoriser la défaite. Elle révent de quitter Québec « chef-lieu de l'ennui », « cœur du désespoir », pour conquérir le Tout-Paris, « Pour courir un mari et être en position/D'être courue de ceux qui à rien ne sont bons [...] Sauf à troubler un cœur et lever un jupon ! » Ou selon l'exhortation exclamative de rapatriement appartenant à Montcalm : « Nous retournons en France ! Hélez-moi un bateau ! »<sup>6</sup> Les composantes parodiques soulignent d'abondance ce renversement idéologique où les grandes valeurs françaises sont menacées : « Ce que fait la France ici s'appelle empirer et non construire un empire [...] œuvre de spoliation de la langue et de destruction du culte de la fourchette, de la bouteille et du lit. »

Au milieu de cette belle décadence, pas d'accents patriotiques, pas de préoccupations sociales à l'égard de ce petit peuple exploité, dédaigné (« ces moucheurs avec les doigts », « ces extraits de cachot »), laissé pour compte en période de crise, *le Marquis qui perdit* : une relecture à la fois amère et folâtre des dernières pages de l'histoire de la Nouvelle-France, en une série de dix-neuf tableaux pittoresques sur les avatars de ces « irréductibles » aliénés, « comme si les pages du chanoine Groulx avaient été réécrites par Uderzo et Goscinny »<sup>7</sup>. C'est la désescalade de l'Histoire revue, corrigée et « maghanée » par les audaces de la farce du vaudeville. Au service de ces objectifs, une écriture plus que jamais brouillonne émaillée de morceaux de bravoure iconoclastes, un délire parfois amusant, truffé de calembours faciles (« je vais perdre mon calme ! »). Tous les niveaux d'écriture s'entrecroisent, du faux style noble et précieux aux rimettes libres où « la mort » rime avec « crash, boum, pow », de la grandiloquence

affectée des alexandrins au joul anachronique des « stock up » et « C'é too much ! »

Cette épure de pièce ne rend pas justice au talent de son auteur, comme le souligne ce pastiche de Martial Dassyva :

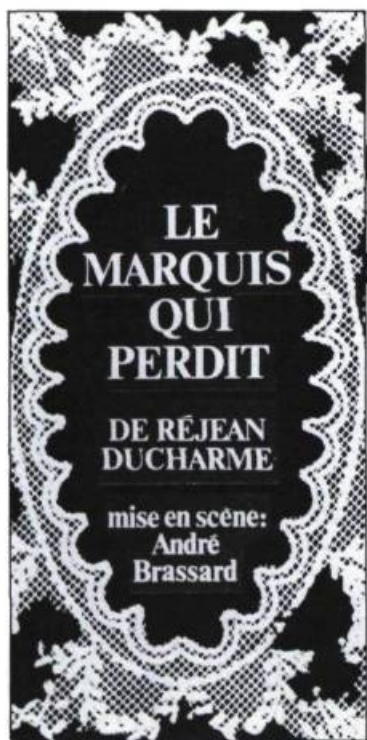
« Vous avez, cher Réjean (permettez-moi  
cette familiarité),  
Le don de déconcerter et de maghoner,  
Ce coup-ci, je le crains, vous-même  
vous maghanez  
Et non l'Histoire du Canada comme  
vous l'escomptez. »<sup>8</sup>

La thèse trop appuyée desservie par une écriture négligée perd beaucoup de son impact. L'outrance dans la typification des personnages entraîne une réduction certaine dans l'efficacité dramatique. Le comique occasionnel ne sauve pas cette tentative de démythification dont la mécanique s'enraye. La dernière note revient à Elvis Presley : « I'm all shook up. » « Final bâton. »



### Ha Ha !..., une tragédie

Autant *le Marquis qui perdit* s'apparente à la galéjade scolaire, se maintient à un niveau superficiel malgré ses prétentions ironiques, autant *Ha ha !...*<sup>9</sup> s'inscrit en profondeur dans la dérision et frôle la tragédie. Dans le huis clos sartrien d'un appartement kitsch (« petites lumières qui clignotent », « phare rouge de voiture de police »), quatre personnages se mettent à nu en participant à un jeu de la vérité, s'exorcisent mutuellement dans ce lieu de travestissement, au cours de cette séance de laboratoire sur eux-mêmes où l'enfer, c'est soi et les autres. Cette épiphanie emprunte tous les registres, « porno » « mélo », « chaos ». Roger, héros de révolte et de démesure, est « le maître de la Foire », le gourou de cette « nouvelle culture » du « phone » et de la « poisse », prêt à aller jusqu'aux « craquements et effondrements continentaux ». À l'autre pôle du registre affectif, et initialement membre de l'autre couple, Mimi, « aussi gnagnan par en dedans que par en dehors », est la victime de ce rituel cathartique dont le code lui échappe. Sophie vit au rythme de ses pulsions et Bernard va au bout de son désabusement, de son alcoolisme et de son impuissance. Quatre personnages enfants, « pervers polymorphes », vont découvrir ces jeux interdits où l'on s'amuse à se gratter le bobo individuellement, en groupe ou en partie carrée.





Du plaisir d'arracher les ailes et les pattes. Quatre personnages d'un amoralisme arrabalien jouxtent leur solitude, procèdent à une desquamation morale et à une auscultation collective de chacun, tentant de cerner ce mal d'être. Jusqu'au moment où le jeu sera faussé en se focalisant sur une seule victime expiratoire, Mimi, « une enfant que des monstres attaquent » : « Elle va sauter en bas de la scène » ; jeu, rêve, illusion et réalité se confondant. Esthétique baroque tenant du psychodrame, du théâtre dans le théâtre et de l'expressivisme (sentiments exacerbés, cris, pleurs, rêve, phare rouge, sirène, *ich-dramatik* : « Ha ha!... pourrait être montée dans la tête de quelque Hamlet québécois »<sup>10</sup>). Nuit de Walpurgis, descendante aux enfers camouflée derrière des rires sonnans faux. Pris à leur propre jeu, les personnages jouent cette mascarade de la décadence jusqu'à l'enlèvement : « C'est à qui tombera le plus bas » ; esthétique de « la poisse », des « derniers milles du bout de la marde », « cul-de-sac sans fond, cet Éden de dead-end ». Esthétique de l'échec où il s'agit de toucher le fond de la médiocrité et des « rêves avortés ». Les valeurs s'inversent et le crachat devient une manifestation de tendresse dans cet univers de dérision.

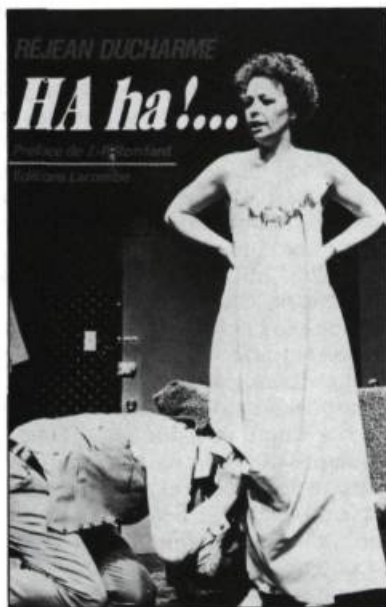
Tous les codes d'ailleurs (de la mimique, de la gestuelle, du décor, code ludique) deviennent suspects mais la parole surtout reste le lieu de la subversion. Déjà l'écriture présente des jeux auxquels les répliques ne pourront rendre justice : « Sapa dalure sortin », « stextra », « c'est le phone à mort ! » Mais la parole est surtout le lieu du pouvoir, moyen plus ou moins adéquat d'appréhender le monde et instrument de domination des autres. Mimi l'apprend à ses dépens, victime de son incapacité à décrypter les langages hermétiques de la complicité des autres : « Tout le monde qui parle chinois dans sa propre langue pour être sûr que je ne comprenne rien. »

Le texte joue aussi de tous les procédés habituels de Ducharme. Les calembours : « l'Asshole Finance », « ton bedit chèque d'endurance chômage », « mon avodka ». Les signifiants s'enivrent d'eux-mêmes et s'enchaînent librement : « liche riche biche, lèche bitch rêche ». Ou phénomène d'allitération et de contrepèterie : « Après le sprint que Zatopek a piqué dans le paddock » et « Après le spring que Zakopette a pétié dans le padlock ». Ou c'est le signifié partant à la dérive dans cette logique fantaisiste : « Mon enfant, mes deux filles, soyez toutes les disses, premières minisses ». Don du portrait aussi, ramassé et percutant : « Beau pétard ! Puis commune ! Commère ! Comique ! Crotte à mort ! » Effervescence du dis-

cours, dé/reconstruction du langage, euphorie de l'écriture anarchique de la plus réussie des pièces de Ducharme.

### Une parole multiple

Par leur goût des mots, l'ivresse qu'ils tirent de la dé/construction des signes linguistiques les constituant et les manifestant, les personnages ducharmiens entretiennent un rapport ludique avec le langage. Par la médiation de son discours, le personnage se distancie de lui-même, est en représentation, fait son numéro, se cachant derrière le masque des mots pour ne pas être débusqué : « faire les clounes », « faire ton Aurore », « faisant le chien », « c'est pas le phone, acter ? », « m'as-tu vu interpréter ?... As-tu guetté toute la poisse que j'ai fait juter ? » (*Ha Ha!...*). Cette activité ludique maintient les protagonistes près de l'univers de l'enfance. C'est vrai de Rodrigue, d'Ines Pérée et d'Inat Tendu, mais également des vénérables vieillards du *Marquis...* où chacun se trouve un « hochet » : le « hop là boum » de Montcalm, les biscuits et le thé pour Vaudreuil, le parfum pour Bigot et Lévis qui joue avec le feu. De même, les personnages de *Ha Ha!...* voient leur séance de thérapie collective se clore par cette indication scénique et ce dernier mot : « les voix d'enfants, à l'unisson, crient : TAG ! » Enfants non innocents qui se sont frottés à l'univers adulte et en sont sortis écorchés.



Déjà déterminés par leur nom, condensé de leurs traits et de leur programme narratif (Isolaide Lussier-Voucry, Blackie, Pénissault, Beaubassin), les personnages sont typés (moins pour *Ha Ha!...*), se limitant à quelques axes qualificatifs mais dont l'efficacité

comique tient en partie à cette réduction et à ce grossissement. Les personnages sont en effet intenses dans leurs attributs superlativisés : hystérie (Lévis), perversion (dr. Mario Escalope), médiocrité (Rodrigue) : « palpite, pète ton mofleur, crépite... vis intensément ! » (*Ha Ha!...*) Avec des personnages ainsi (dé)munis, les intrigues connaissent des dénouements dans des couleurs plutôt grisâtres pour des comédies : mort de Rodrigue (*le Cid maghané*), fin du régime français et mort de Montcalm (*le Marquis...*), immobilisme et sanglots (*Inès...*), effondrement de Mimi et cris (*Ha Ha!...*). Entreprise parodique aussi, de démythification, où chaque pièce est à l'affût de valeurs jugées fausses : culture classique, leçons de l'histoire, normes sociales, masques individuels.

C'est cependant la prestidigitation verbale, la plus-value appliquée aux mots, leur débordement qui confèrent son cachet à l'œuvre dramatique de Ducharme. Écriture narcissique extasiée et moqueuse devant son auto-accouchement, se regardant se dérouler, exploser, pétarader de tous ses feux. Cocktail de calembours, d'onomatopées, de néologismes, de niveaux de langue, de clichés éclatés, fête baroque des mots. Esthétique-éthique anarchique du travestissement, de la dérive, de la rupture, du ludique, de l'imaginaire. ■

<sup>1</sup> Michel BÉLAIR, « Est-ce bien le marquis qui perdit ? », *le Devoir*, 20 janvier 1970, p. 10.

<sup>2</sup> Jean-Pierre RONFARD, « Préface de *Ha Ha!...*, Ville Saint-Laurent, Lacombe (et Gallimard), 1982, p. 7.

<sup>3</sup> Version utilisée lors de la reprise de la pièce à Québec, au Trident, en février 1977. La création avait eu lieu en juillet 1968 au Festival de Sainte-Agathe.

<sup>4</sup> *Le Petit Journal*, 18 août 1968, p. 71.

<sup>5</sup> Pièce inédite. Texte utilisé lors de la création au T.N.M. en janvier 1970.

<sup>6</sup> L'écart parodique se mesure facilement par rapport à l'émouvante lettre de Montcalm, le 24 août 1759, adressée à Mons. de Molé, premier Président au Parlement de Paris : « une assurance que je puis vous donner, c'est que je ne survivrais pas probablement à la perte de la colonie... si la Fortune décida ma vie, elle ne décidera pas de mes sentiments. — Ils sont Français, et ils le seront jusque dans le tombeau ». Extrait de la lettre reproduite dans *l'Envers du décor*, vol. 11, n° 4 (9 janvier 1970).

<sup>7</sup> Martial DASSYLVA, *la Presse*, 17 janvier 1970, p. 28.

<sup>8</sup> *La Presse*, 19 janvier 1970, p. 30.

<sup>9</sup> Ville Saint-Laurent, Lacombe (et Gallimard), 1982, 108 p. (Prix du Gouverneur général et du *Journal de Montréal*, Prix du Gouverneur général, catégorie théâtre, et du *Journal de Montréal*, 1983).

<sup>10</sup> François HÉBERT, « De Réjean Ducharme », *Liberté*, n° 147 (juin 1983), p. 212.

# noms de personnes

par diane pavlovic

**i**nsurgés contre un quotidien qui les anéantit, conscients des progrès de leur esclavage et menacés d'oubli, les enfants-adultes créés par Ducharme choisissent de créer à leur tour. S'inventant les uns les autres, ils composent un monde mobile, fluctuant, bigarré, à la mesure de leur fantaisie et de leurs différences. Tout est recréé, déformé, répercuté à l'infini : lieu de l'illusion parfaite et de l'étonnement perpétuel, le *kaléidoscope* ainsi obtenu ne peut apparemment être épuisé. Les formes y sont éphémères, les rapports de pouvoir et de dépendance s'y défont continuellement pour renaître ailleurs, les liens fraternels ou filiaux, les amitiés comme les peurs, tout y filtre et paraît sous un jour nouveau.

Or en dépit de tout cela (et c'est bien ce qui émerveille), le kaléidoscope n'est qu'un cylindre régi par des lois. Le fourmillement de noms propres qui s'agitent dans l'espace romanesque ducharmien est la marque paradoxale d'une profusion anarchique autant que d'une aliénation. S'ils ne sont ni modèles de pensée (Nelligan), ni référents ancrés dans l'environnement contemporain, ni prétextes à des jeux phonétiques ou à des rêveries héroïques (Commode, Assurbanipal, Gautier Sans-Avoir), les personnages réels ou imaginaires cités par les héros entravent le désir d'affranchissement de ces derniers. « Quand j'ai quitté l'école, j'étais plein de noms comme on est plein de scarlatine » (*Nv* 104) : de ces noms qu'on a appris, on ne connaît rien. Le Pouvoir est anonyme (c'est la « Milliarde », l'« Ennemi » ou simplement « Ils ») et rend anonyme. Le contester, c'est décider qu'on aura une identité, une individualité, un nom. Qu'on se sera choisi soi-même. « Je m'ai, je me garde » (*O* 91).

Au risque, d'ailleurs, de se définir par cette seule prétention. Christian, le frère de Bérénice, n'a de nom que ce fait d'avoir un nom. *Christian name* signifie « nom de baptême » (Christian est Chrétien) : je m'appelle Prénom. Il ne sera plus étonnant de lire que « Christian n'existe pas. Donc je l'ai créé. Donc, gaiement, continuons de le créer » (*Aa* 54)<sup>1</sup>.

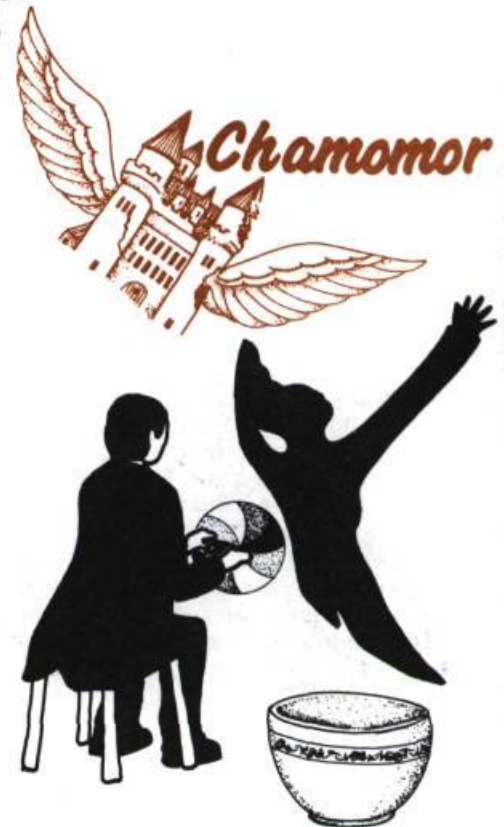
## Les Noms nés

Le mot est donné. Toute la population ducharmienne, dans sa révolte, accu-

mule les distorsions du code linguistique et, mine de rien, le remet en question. Cette invention du langage devient aisément invention d'un langage. Inachos, découvreur et inventeur de mots, rejoint mademoiselle Einberg et son béréncien. Essentiellement épique, le processus de création commun à tous commence par l'acte primordial : « Prenons un nom pour cette seule personne que nous sommes maintenant, un nom ni masculin, ni féminin, ni pluriel, un nom singulier et bizarre » (*O* 81-82). Devenu chose vivante lourde de signification, le nom acquiert une dimension toute particulière, et il sera fréquemment invoqué lorsqu'on voudra se donner prise sur les événements<sup>2</sup>.

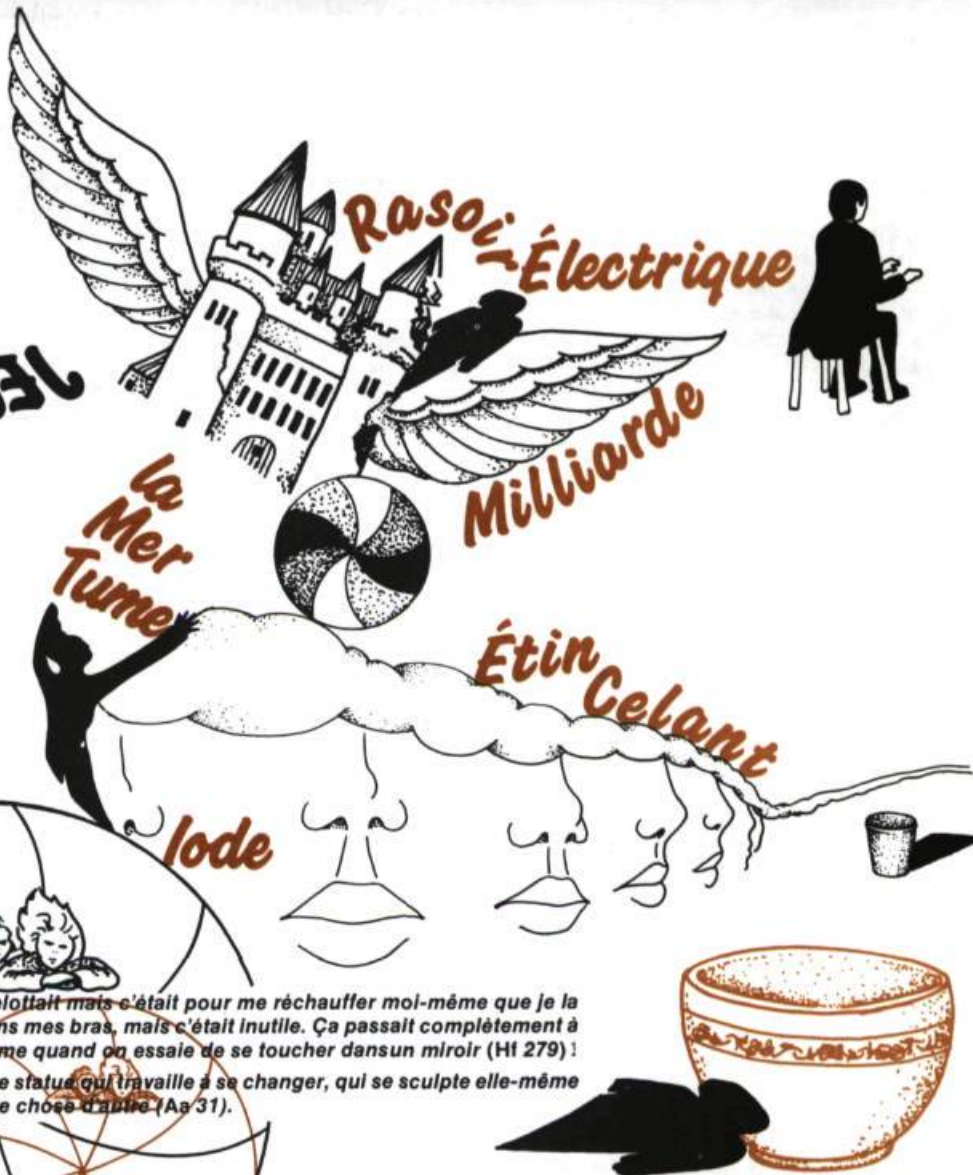
Toujours motivé, unissant son signifiant à la chaîne de signifiés que cette matière engendre, le nom reflète les personnages qu'il désigne. Inhérent à sa forme, au son qu'il produit (cette matérialité, même lorsqu'elle s'éprouve sur le mode parodique, est ici très importante), le nom s'incorpore toujours une ébauche de description. Bérénice est juive comme la princesse qu'elle remémore et son nom, en grec (« phérénikê »), la désigne comme « porteuse de victoire » ; lode, amère et antiseptique, est néanmoins indispensable à un organisme que l'on s'est promis de « nettoyer » ; Colombe est toute paix, toute pureté, toute douceur et toute tendresse ; Alberta, la femme de Vincent Falardeau, appartient au Canada anglais, à un monde de politique et d'import-export : « le Dominion, le Commonwealth, l'Empire » (*E* 25). Mille Mille est l'homme des distances, Chateaugué, noble, enjouée, appelle la conjonction des désirs (« château ») tout en représentant le péril du combat pour le passage (« gué ») d'un monde à l'autre (ici, de celui des enfants à celui des adultes). Fragile, Chateaugué devient château de cartes : ses parents, avec à-propos, se nomment « Brasseur » et se suicider, dans son langage, c'est se « branle-basser »...

Ces couples fraternels ont-ils des amis plus conformistes qu'eux, et parfois influents ? On les appellera Constance, Chlore (décoloration, pâleur, transparence), Azothé (azote : gaz inactif), Faire Faire (ordonner). Sont-ils fascinés par cette tierce personne ? On la nommera Petit Pois, éveillant l'ombre de la princesse hypersensible et vénérée dont elle se fait l'écho, ou encore Asia, qui charrie



l'image d'explorateurs (dont c'était la route avant qu'ils ne découvrent le Nouveau Monde) et qui vient, bien sûr, de la fin de la Terre (Fin-Lande). Un ami deviendra un Jules (Gitôle, car il est candidat à l'emprisonnement perpétuel), l'adulte qui se cherche sera Questa (« qu'est-ce que tu as ? »), et ses enfants, exemplaires homogènes résultant à la lettre d'un acte de reproduction, seront désignés par les noms de Anne, Anne et Anne (ânes). Symboliquement, la prononciation du nom crée effectivement la chose, et les personnages signifieront leur propre sonorité : le romancier moderne est Blasey Blasey, Gloria est (à) celle qui part faire la guerre, la douceur et la féminité se retrouvent en Mielle et la fête en Fériée. La Milliarde n'est ce qu'elle est que parce que sa multiplication tellement immense (mille Mille Mille) perd l'individu dans le nombre. L'exemple ultime de ces inscriptions du descriptif se trouve bien sûr en la dévastatrice Rasoir Électrique.

# ONOMASTIQUE et JEU DU MIROIR



Asie Azothe

Questa



Nicole grelottait mais c'était pour me réchauffer moi-même que je serais dans mes bras, mais c'était inutile. Ça passait complètement à côté, comme quand on essaie de se toucher dans un miroir (Hf 279) !  
Je suis une statue qui travaille à se changer, qui se sculpte elle-même en quelque chose d'autre (As 31).

Les noms se laissent creuser davantage, du reflet terrestre au miroir d'eau. Au centre du nom de Chateaugué, une source, qui rejoint son nom entier, celui d'une rivière, court vers le fleuve Inachos, fils d'Océan (Tume), traverse le golfe Ionien et le détroit du Bosphore (Io), baigne la ville portuaire de Cherchell (en Algérie), et parvient même à l'Océan Indien et à l'île Maurice (*Mauritius* — Einberg —, nom de l'ancienne « île de France », conquise par l'Angleterre et faisant désormais partie du Commonwealth...). L'ancien nom d'Inachos est celui (Ino) d'une protectrice des marins, comme les Phéniciens, qui avaient le « Yod » dans leur alphabet; et Iode existe à l'état combiné dans l'eau de mer... L'eau, lieu des renaissances, ne potentialise pas seulement le reflet. Elle est également l'espace intermédiaire entre deux rivages opposés. Le miroir donne de la réalité une image inversée: l'inversion paraît d'abord sexuelle au sein de ces couples. Fraternelles, ils tendent cependant à se fondre dans un Même chaque fois attiré par de l'Autre (un tiers), et — pour poursuivre l'imagerie marine — un

certain flottement des sexes s'y fait jour: Chateaugué est le nom d'un frère d'Iberville, Constance Chlore, celui d'un empereur romain, et Ino, fils d'Ina dans l'*Océantume*, emprunte son nom à une fille de Cadmos. André et Nicole « s'accordent en genre et en nombre » (Hf 13), et Petit Pois les appelle indifféremment « man », surnom reproduit dans *les Enfantsômes* avec Man Falardeau, mère bisexuelle qui renvoie à son tour à Manne, île féminisée (de « man's land » à *Manne-Terre*) de Colombe Colomb, elle-même différenciée par ce seul « E » dont elle n'a cure, ne saisissant pas la nécessité d'une telle distinction: « Mais féminin, masculin, pour elle, c'est du blabla » (FC 179).

## Des créations spéculaires

Dédoublement et paradoxe, Colombe est la multiplication par deux de son père Colomb, sans compter qu'elle est mère-poule exactement comme sa mère, poule. Elle est loin d'être seule dans son cas; on pense à Mille Milles, à Faire

Faire Desmains, à Asie Azothe (« as... as », l'anglais de « comme »), à Blasey Blasey, aux Niams Niams, à Chamomor (écho du même son), propriétaire de Mauriac I et de Mauriac II (le premier ayant été tué par de la teinture... d'iode), on pense aussi aux trois Anne qui s'appelaient originairement Lucie, Lucienne et Lucille (même répétition du même), on pense aux trois bateaux de Christophe Colomb cités dans l'*Océantume* comme étant « l'Océan Tume, la Mer Tume et le Tumérillon » (O 160). Ceux dont l'équation n'est pas comprise dans le nom s'en verront ajouter<sup>3</sup> jusqu'à épuisement. Identité et Différence, le miroir, censé être la vérité, la sincérité, est aussi *spéculation*. « À l'instant de sa conception, l'idée se dédouble, tend à la fois vers les deux pôles » (Nv 20). La répétition peut dès lors s'articuler à la contradiction. Mille Milles, comme Chateaugué, a trois surnoms (dont un esquimau comme elle). Celui d'Étin Celant, outre le fait qu'il renvoie aux *Illuminations* du frère d'Isabelle Rimbaud, est intéressant à plusieurs égards. L'« étain », opaque, l'« éteint », sombre, et « celant », c'est-à-dire

«cachant», s'opposent à la brillance affichée du nom entier: l'équivoque de Mille Milles demeure. «Et tain celant ne qualifie-t-il pas un miroir qui ne réfléchirait que des morceaux fragmentés ou même absents de ce qui s'y reflète? Chateaugué et Mille Milles sont «comme deux gouttes d'eau» (Nv 21), sont «une seule et même personne» (Nv 69), aspect pluriel de la même créature androgyne, groupe masculin/féminin au nom propre commun (Tate) se concevant comme l'Un et demeurant le lieu d'une scission, du fait du dédoublement de ses deux éléments en deux noms et deux surnoms chacun. «Assez, Tate... Acétate» (Nv 70): ne laissant pas de repos, un calembour vient redoubler cette image de projection sur un écran<sup>4</sup>.

Les dédoublements se poursuivent, non sans symétrie. Le groupe des trois «personnages» du *Nez qui voque* est reproduit dans le groupe-limite des trois Anne, triple répétition du même, triple réflexion d'une mère double dans ses enfants. Autre mise en abyme, les «sculptures» de Tate, baptisées Mariée et Laide, sont elles-mêmes dédoublées des images de Chateaugué (morte en robe de mariée) et de Mille Milles qui, comme la petite poupée brisée en trois endroits, est en trois morceaux (car il a aussi «fait» Questa).

D'un roman à l'autre, autres jeux de miroirs. Vincent se compte/se conte (vingt cent) comme Mille Milles, et lui et Fériée sont les «enfantômes» l'un de l'autre: enfants, fantômes, *fantasmes*. L'expansion des personnages, par la multiplication de leurs dénominations, semble illimitée. Ainsi Colombe est-elle beaucoup plus que dédoublée, et avec ses animaux, prend-elle les proportions d'un véritable raz-de-marée: «Elle est six, plus nombreuse que les arbres d'une forêt [...] / Elle est en si grande quantité qu'une légion reculerait!» (FC 133). Cependant, même lorsqu'elle se trouve devant cent rats, «Elle a donné à chacun un nom. [...] / L'un s'appelle Un, l'autre Deux, l'autre Trois, / Et ainsi de suite à la queue leu leu. Et elle sait, à le voir, / Que celui-ci n'est pas Soixante-Quatorze mais Trente-Et-Un» (FC 155-156). La connaissance du nom donne prise sur la personne nommée (rites d'envoûtement, d'anéantissement), d'autant plus si on donne soi-même le nom, donc l'existence (« Désormais tu t'appelles Chateaugué », Nv 17). Importance du processus: «Je te nomme Cherchell! Et flac! Tu es Cherchell! Et flac! Nous sommes Cherchell! Et flac!» (O 82). Le nom ainsi transmis crée une dépendance (« Appelle-moi Tate. Je t'appellerai Tate », Nv 70: chaque membre de Tate est «ta» pour l'autre, appartient à l'autre), procure un pouvoir (« Pour les domestiquer, Chateaugué les baptise », Nv 99). Mille Milles

décide de son nom selon son rapport à chaque personne (il n'est Étin Celant que pour Questa<sup>5</sup> et Mille Milles que pour Chateaugué<sup>6</sup>). C'est en remarquant le rouge à lèvres étincelant de Questa qu'il songe au nom qu'il aura pour elle: autre façon de dire que, s'identifiant à ce rouge à lèvres, il *peint* Questa.

Si chacun des membres de Tate se désigne comme possession de l'autre, les autres noms creusent encore un peu les rapports amoureux entre frère et sœur (ou entre fille et père dans le cas de Colombe, mère de/identifiée totalement à son père). Chateaugué-Isabelle Rimbaud est destinée à la fonction de «sœur du poète» mais d'autres allusions à des personnages sont plus précises encore.



Ainsi Bérénice d'Égypte a épousé son frère (cf. Aa 161) et Bérénice la Juive, fille d'Agrippa 1<sup>er</sup> (la *Bérénice* même de Racine), sans aller jusqu'à épouser le sien, fut au moins soupçonnée d'inceste avec lui. Inachos, le dieu-fleuve, a eu trois (tiens?) enfants de sa sœur Mélia. Le «mot préféré» d'Inachos, «Cherchell», qui servira à désigner l'osmose d'Iode et d'Asie, désigne une ville située sur la côte du massif de Miliana (tiens?), qui était auparavant un comptoir carthaginois portant le nom de *Iol*: quelle est cette «elle» qu'on cherche? La moitié de Cherchell, Iode, est également (Yod) demi-consonne... ou demi-voyelle.

Iode serait-elle aussi le *fait* d'Inachos, lui-même «chose d'Ina»? On attribue légendairement à Inachos la paternité d'Io (Io-de-Inachos). Mais y a-t-il chez Ducharme des filiations réelles? «Au fond, personne n'a de mère. Au fond, je suis ma propre enfant» (Aa 21), dit Bérénice qui ajoute bientôt qu'«il faut se recréer, se remettre au monde» (Aa 31). Ni Mille Milles ni Iode ne portent le nom de leur père (le nom d'Ina Ssouvie étant prétexte au nom de «famille» de cette dernière). Ce manque énonce la prétention des héros à s'être aussi créés eux-mêmes — seule Colombe déroge, elle qui n'est définie par rien d'autre que par cette filiation la faisant découvreuse, exploratrice et ingénieuse (née de l'œuf de Colomb qu'a pondu sa mère-poule<sup>7</sup>). Pire encore, les époux Brasseur, par leur nom évoquant le branle-bas, sont en partie responsables du projet de suicide de Tate, faisant écho en cela à la mère de Bérénice, que son nom lie elle aussi à la mort. Le père est absent, la mère Idéale se situe dans un *illo tempore* mythique: «tateka», qui en langue esquimaude évoque quelque chose de «très beau», veut «peut-être (dire) maman» (Nv 87).

Quant à la mère «réelle» (?) et à ce qui tient parfois lieu de père, ils sont

avaleurs (cf. Chat Mort), donc annihilants. L'Ino mythique n'est pas fille de Cadmos pour rien: c'est lui qui, semant des dents de dragon, en fit surgir des hommes armés. Dents qui nous ramènent à Bérénice, celle d'Edgar Poe cette fois, immortelle et fascinante par ses dents. Que les dents renvoient au combat et à l'avalement, laissons Rasoir Électrique nous en convaincre, elle qui, avaleuse par excellence (gobant tout, rasant tout), ne peut aimer sans manger, anéantir, s'appropriant l'autre: «De deux coups de ses mâchoires opposées, / Elle a gobé les mains de Colombe, jusqu'aux poignets. / (...) / En deux secondes, elle a mangé ses joues, / Ses yeux, ses bras et même ses jambes» (FC 97). Miroir éteint celant les vampires: les magnifiant?...

Colombe transportera ses morceaux, bouts de membres et prothèses, au milieu de son bestiaire doté de noms propres, comme les humains. Colombe, elle-même oiseau et fille d'une poule, a comme compagnon Jean-Sébastien Chien: Jean-Sébastien Cabot. Les chats de Chat Mort (qui se transforme en Chameau) s'appellent Mauriac, Chat Mort porte un nom de chat que Chateaugué contient également, lo-la-vache renvoie aux gaur et par eux à l'empereur Constance Chlore, mort à York...

### Quelques appellations contrôlées

Ce bestiaire merveilleux nous coule dans le légendaire que traînent avec eux les personnages. Dieux, héros<sup>8</sup>, lignées de rois<sup>9</sup> et de princesses<sup>10</sup>, déesses<sup>11</sup>, châteaux, voyages initiatiques, surnaturel<sup>12</sup>: les noms s'identifient à l'essence même de la divinité et désignent des créatures relevant elles aussi du mythe. «Chateaugué est blonde comme une aube, comme celle qui se lève... La date? Je ne sais pas» (Nv 70). Le temps est redevenu originel (Inachos aurait existé avant la race humaine). Tateka? Quelque chose de «perdu, (...) de très beau, de très très heureux» (Nv 87)<sup>13</sup>, évoque Chateaugué, très proche de Iode qui réclamait «un nom singulier» (O 81): l'Unité perdue. Comme chez les Anciens, comme au début de l'humanité qu'il réinvente, Ducharme, en nommant, fait plus que désigner. Il crée et il décrit. Miroirs magiques, les noms lui sont un instrument de divination dont il joue pour tuer le temps. Êtres de rêves, sans psyché, ses personnages reconduisent à la déesse (ou à son sommeil?), seule avec des (ses) voix et ne pouvant voir l'Amour auquel elle s'offre.

Tuer le temps, et tuer la mort aussi: si Mille Milles tue Chateaugué en l'écrivant (elle meurt lorsqu'il a terminé le roman: métaphore de la création qui fait réapparaître entre autres le spectre de Poe<sup>14</sup>), elle survit cependant par son écriture. Cette survie par le tracé du Nom répond

au dynamisme du symbole : écriture et mort y sont liées. Le testament de Chateaugué stipule « que le nom de Mille Milles et le nom qu'il m'a donné soient gravés sur ma pierre » (Nv 137), sur ma statue, sur mon corps pétrifié dont il réanimera ainsi la matière. L'écriture gravée dans la pierre fait trembler l'immobile. Ducharme donne souffle et vie à des mots désincarnés, les habitant, y investissant des fragments brisés qui donneront le kaléidoscope que l'on sait. Il importe peu finalement que des personnages « réels » se cachent derrière ces *écrits*. Les noms, et là se trouve la vraie création, la véritable entreprise, les noms chez Ducharme interrogent toute la langue. Leurs possibilités de transformations sanctionnent leur validité : plus le champ est vaste, mieux le but sera rempli. Car contre la stagnation et la mort, ces noms ne prétendent à rien, à rien d'autre qu'à ceci qui est leur plus terrible défi et leur unique condition d'existence : animer les miroirs du langage, et faire de tous ces personnages-fantômes des mots *vivants*. ■

- 1 Si la nomination constitue en effet un réel et permet d'agir sur lui, pour la plupart des personnages, la formule opère négativement en ce qui concerne ceux de *l'Hiver de force*. Des premiers (« Comme malgré nous ») aux derniers mots (... « mais ça revient au même ») du roman, André et Nicole ne décident rien, n'inventent rien. L'extrême du banal dans lequel ils évoluent se traduit par le réalisme sans surprise de leurs noms — malgré l'allusion littéraire à Jacques Ferron.
- 2 « Mille Milles. Mille Milles. Mille Milles Mille Milles Mille Milles Mille Milles » (Nv 77).
- 3 Petit Pois est aussi La Toune, Fériée est Mielle (mi-elle) et combien d'autres choses, Chateaugué est Ivugivic, Isabelle Rimbaud et Virginia Woolf, Questa est Pas-Bonne, etc.
- 4 L'acétate est la matière plastique dont on se sert pour fabriquer ces feuilles transparentes permettant de projeter sur un mur ce qu'on y a écrit.
- 5 Avec qui il est adulte et propre tout en lui « celant » une part de lui-même.
- 6 Qu'il promène à pied, à bicyclette, en voiture.
- 7 Incidemment, la mère de *Petit Pois*, pour sa part, se nommera *Poulette* !

- 8 Christian-chrétien est sacré chevalier pour partir en Croisade (Aa 54).
- 9 Inachos à Argos, Christian Au Danemark, en Suède et en Norvège, dont la capitale Oslo s'est déjà appelée *Christiania*.
- 10 Bérénice, en Égypte et en Palestine, dont le nom marquant la jonction du Ciel et de la Terre — ein berg : une montagne — est aussi un présage d'écroulement, cadeau de la religion juive de son père.
- 11 Io, dont la course à travers la Grèce, l'Asie et l'Égypte reprend la notion de grandes distances contenue chez Mille Milles.
- 12 Colombe étendue, géante, en « grande quantité », et issue d'une île — la Manne — qui est le nom même du miracle.
- 13 Seule Chateaugué reste avec la pureté de ses premières convictions et sa nostalgie d'un Âge d'or (les autres vieillissent tous fatalement car ils vivent tous). L'enfance de Mille Milles meurt avec elle à la fin du roman : désormais adulte, ayant effectué le parcours initiatique, il déplore le désordre qui règne autour du cadavre et qui va à l'encontre de son monde maintenant rangé. Il a franchi le passage, exploré le « château », traversé le « gué ».
- 14 Dans son *Portrait ovale* cette fois.

# ducharme PAROLIER DE charlebois

84-931

Face A

HEUREUX EN AMOUR ?  
Robert Ducharme - Robert Charlebois

"MOI TARZAN, TOI JANE"  
Luc Plamondon - Robert Charlebois

COCKTAIL  
Robert Charlebois - Robert Charlebois

FAUT QU'ÇA CHANGE  
Robert Ducharme - Robert Charlebois

LES CHIFFRES PARLENT...  
Jean-Louis Dubé - Robert Charlebois

Face B

POBRE JULIO  
Robert Charlebois - Robert Charlebois

MEURS PAS  
Jean-Louis Dubé - Robert Charlebois

SOUS MES DRAPS  
Robert Charlebois - Robert Charlebois

QUE C'EST, QUE C'EST!!!  
Robert Ducharme - Robert Charlebois

ONTI JADIN A MATOUBA  
Léon Lévesque - Robert Charlebois

JE SUIS NÉ  
Robert Ducharme - Robert Charlebois

La participation de *Toujours* sur ses enregistrements de CBS Disques Canada Ltd.

Clavier : André Dussé  
Guitare : René Lévesque  
Basse : Michel Lajoie  
Batterie : Claude Séguin  
Production et réalisation : Robert Charlebois pour "Solstice"  
Photo de couverture : Jean-François Gauthier (Ottawa) / Jean-François Gauthier (Ottawa) / Jean-François Gauthier (Ottawa) / Jean-François Gauthier (Ottawa)  
Photos et maquette : Daniel Proulx  
Graphisme : Émile Lévesque (Charlebois)

Un produit Robert Charlebois par Solstice, 2525 rue Sherbrooke, Montréal, Québec, H2K 1K1

jacques julien

L'auditeur qui consomme du bout de l'oreille une chanson populaire en attribue tout naturellement la paternité globale à l'interprète dont il reconnaît la voix. C'est peut-être une habitude accréditée par les chansonniers dont la production passe souvent pour le paradigme de la chanson québécoise : Vigneault ne chante que Vigneault et Leclerc chante Leclerc. Mais Charlebois, l'autre figure de la trinité consacrée à la Superfrancofête (1974) ? En 1972, lorsqu'il revient à Paris pour un deuxième assaut à l'Olympia, l'équivoque dure encore :

*les gens [...] ont découvert [...] un parolier très intéressant (à peu près personne ne sait que les paroles de beaucoup de ses chansons ne sont pas de lui) <sup>1</sup>.*

Bien que Robert Charlebois ait connu une première manière auteur-compositeur-interprète, à partir de son quatrième microsillon il fait appel à des paroliers. Parmi eux, devant Mouffe et Marcel Sabourin, Réjean Ducharme est le plus important, au point que le romancier déjà célèbre et entré dans la légende sera identifié aussi comme « le parolier de Charlebois »<sup>2</sup>. Déjà, en 1968, Denise Boucher avait audacieusement suggéré une gemellité Ducharme-Charlebois :

*ce Saint Jean-Baptiste psychédélique de la politique/Rhinocéros/, ce zoulou frisé du spectacle est à la chanson ce que Réjean Ducharme est au roman<sup>3</sup>.*

De 1971 jusqu'à 1983<sup>4</sup> l'auteur de l'*Avalée des avalés* n'a pas cessé de fournir des paroles de chansons (21 en tout) dont la plupart sont des classiques. Seul l'album *Longue distance* (1976) ne compte pas de texte de lui, alors qu'il signe huit des dix chansons de *Solide* (1979) et quatre, dont la chanson-titre de *Heureux en amour?* (1981).

Garou considère que Ducharme est son meilleur parolier :

*Prends les chansons que j'ai faites avec Réjean Ducharme. [...] je n'ai jamais eu besoin de changer une virgule des paroles de Réjean. Quand il écrit du blues ou du western, ça sort blues ou western. (...) Je suis en amour avec les chansons de Réjean, comme « Tendresse et Amitié », des belles chansons dans le genre « Fais-toé z'en pas ». Avec lui, c'est jamais des choses criardes qui sautent aux oreilles<sup>5</sup>.*

À partir de 1976, Charlebois se cherche un deuxième souffle qu'il semble avoir trouvé aujourd'hui. Pendant cette période creuse, Ducharme lui a donné plusieurs chansons qui ont moins accroché le public parce qu'elles étaient gravées sur les albums mal aimés : *Swing*, *Charlebois*, *Swing*, *Solide* et *Heureux en amour?*

Les chansons écrites par Ducharme portent sa griffe : un regard impitoyable porté sur le Québécois moyen immortalisé dans ce « Mon pays », antithèse prolétaire et quotidienne de celui de Vigneault. C'est toute une société qui défile dans la morne énumération des noms propres de « Manche de pelle » ou dans l'interrogation gouailleuse de « Heureux en amour? ». Ses personnages sont habités par la révolte, l'ennui, la colère, la résignation. Par-dessus tout, ce sont des velléitaires qui n'ont pas les moyens de leurs aspirations conditionnelles (« Je l'savais »). Minoritaires dans la « Presqu'Amérique », les Québécois de Ducharme-Charlebois manquent de nerfs, ne savent pas s'exprimer (« Que c'est, que c'est !!! »). La vie, *platte*, est un gros trou au fond duquel on ne cesse de s'enfoncer. Il y a des violents qui ne supportent pas les heures creuses de la télévision et qui feraient tout sauter. Il y eut, sur les campus des années 1960-1970, des étudiants révoltés qui entrevirent, dressées dans la fumée du « mexican gold », les structures de sociétés nouvelles.

Au plan de la langue, les paroles de Ducharme sont adaptées à ces personnages de Québécois ordinaires, citoyens, ouvriers, étudiants, grands consommateurs de télé. Le langage est emprunté au même fonds populaire que celui de Marcel Sabourin, mais sans les archaïsmes

folkloriques. Le joul est abondamment utilisé avec des anglicismes fonctionnels. Pour les chansons amoureuses (« Insomnie », « Tendresse et Amitié »), la langue est plus classique, tout comme pour les chansons de l'album *Solide*. Même pour ce microsillon, les textes qui ont une couleur locale reprennent les tournures anciennes : « J't'haïs », « J'veux d'l'amour », de même que trois des quatre dernières chansons : « Faut qu'ça change », « Heureux en amour? », « Que c'est, que c'est !!! ».

Ducharme est un grand consommateur de mots, un logophage. Ses paroles se structurent selon les procédés de l'oralité. Toutes les formes de parallélisme sont largement exploitées. Ainsi ses chansons fourmillent d'énumérations, de listes, agencées par associations libres, comme les noms de « Manche de pelle » ou les couples d'amoureux disparates de « Heureux en amour? » :

*des grandes bourgeoises,  
des psychiatres,  
des veuves joyeuses et des perruches,  
(...)  
des chauds lapins  
des allumeuses  
des moutons noirs  
des blanchisseuses.*

Dans « Mon pays », ce sont de véritables listes d'épicerie que semble régurgiter une machine distributrice :

*une demi-heure dans 'vant-midi  
une demi-heure dans 'près-midi  
à manger des chips  
des palettes de chocolat  
des Life-Savers  
des Mae West  
à boire du Coke  
du Seven Up  
du chocolat au lait.*

La même formule paradigmatique se traduit par des synonymes :

*jett'-toé  
mets-toé au panier  
déménage dans 'a poubelle  
ordure,  
rognure,  
raclure,  
bavure,  
eau d'vaisselle (« J't'haïs »)*

ou par des homonymes :

*Y a des blondes  
qui sont pas du monde  
qui lèvent le nez  
sur le bon monde  
et qui s'ennuient  
dans le grand monde  
dès qu'y font leur adieu au monde  
(« Heureux en amour? »).*

Enfin, le parallélisme et l'accumulation engendrent facilement le calembour. Figure « kétaine », dédaignée par les grands esprits, celui-ci est le joyau des basses lettres, la fleur de rhétorique que

cultivent les prolétaires de la production de masse. Pas étonnant que le gars d'orchestre (« J'veux d'l'amour ») qui quadrille la province soit un virtuose de tous ces procédés langagiers :

*j'ai un syndicat  
j'ai un agent  
l'un marche au tarif  
l'autre au pourcent  
les rares comme moi  
qui marchent au sentiment  
(...)  
j'veux d'l'amour  
au compte-gouttes  
à la pelle  
à Beyrouth  
au bordel  
au secours (...)  
(...)  
y a tort  
y a honte  
pi y a soif  
(...) quand chu saoul  
sous la table (...)*

Ducharme a su incorporer à ses textes une autre forme importante de l'expression populaire traditionnelle : le proverbe ou le dicton, qu'il modernise. Alors que Sabourin emprunte parfois au répertoire religieux ou folklorique, Ducharme récupère ces expressions passe-partout qui fleurissent sur les campus et dont la publicité nous inonde chaque jour. Ce sont les titres de « Fais-toi z'en pas (tout l'monde fait ça) » et de « Je l'savais », ou les paroles emportées du « Violent seul » : « les vues d'fesses/ça vaut pas l'cul », et « ça n'sera pas un cadeau ». Plus simplement, la litanie de « Manche de pelle » est entrecoupée par « tel père tel fils » et « j'vous avertis/c'est pas fini ».

En plus de fournir un texte dont le fonctionnement est simple, populaire, efficace, Ducharme enracine ses paroles dans l'univers québécois par des notations géographiques précises, aux assonances exotiques, connues et symboliques. Dans « Limoilou », le locuteur se repent d'être parti de « Yamaska, Yamachiche, Métabetchouan, Natashquan, Victoriaville, Drummondville, Montréal, ou la Grande-Allée ». L'étudiant « révolté » sort du Bouvillon et se dirige vers le Café Campus. Le citoyen abruti prend le métro, descend à Peel pour avaler un café au coin de Sainte-Catherine et Guy. Le chanteur de « J'veux d'l'amour » s'est produit dans toutes les banlieues : Vaudreuil, Longueuil, Lavaltrie, Repentigny.

Ce caractère circonstancié est encore accentué par les références aux réalités locales telles les vedettes, les films et les émissions de télé qui frustreront le « violent seul », les chars (« Limoilou », « Faut qu'ça change »), les chanteurs et les chansons (« J'veux d'l'amour »). Finalement, les éléments autobiographiques de la carrière de Charlebois sont intégrés au texte de « Le Révolté » : « m'a leur pitcher

mon set de drums/ça va encore faire un hostie d'drame», de « Faut qu'ça change » et de « Je suis né ».

Ces quelques notations rapides font apparaître que sa longue collaboration avec Charlebois vaut à Ducharme une place prépondérante parmi les paroliers du chanteur et parmi les auteurs de chansons populaires au Québec. Ses paroles sont tellement liées aux musiques du « rockeur » qu'on ne peut établir une dominance de l'un ou l'autre encodage. D'ailleurs, puisqu'il s'agit de chanson (paroles et musique), c'est par un relent de préjugé littéraire qu'on voudrait disjoindre les deux composantes. Qui penserait à biffer les bulles d'une bande dessinée ou à regarder un film sans écouter la bande sonore ? Bien qu'on ne connaisse pas sa perception de la chanson, Ducharme en a exploré magistralement les possibilités, comme il a exploré tant d'autres lieux de l'écriture. Dans ce domaine aussi il nous donne à entendre un ouvrage original par la langue et par le contenu, bien enraciné et stimulant. Ses paroles, proches de l'oralité, se prêtent bien au chant. Comme elles sont claires, quotidiennes, elles peuvent frapper l'auditeur vite et fort, entre les deux oreilles. Ce qui est la visée de la chanson populaire, selon Charlebois.

#### Titres des chansons de Ducharme-Charlebois

<i>Mon pays</i>	<i>10 ans</i>
<i>Le Violent seul</i>	<i>Superficielle</i>
<i>Limoulu</i>	<i>Samba des canards</i>
<i>Fais-toi z'en pas</i>	<i>C'est pas sérieux</i>
<i>Le Révolté</i>	<i>Ritz</i>
<i>Insomnie</i>	<i>J'veux d'amour</i>
<i>Manche de pelle</i>	<i>Heureux en amour ?</i>
<i>Tendresse et Amitié</i>	<i>Faut qu'ça change</i>
<i>Je l'savais</i>	<i>Que c'est, que c'est !!!</i>
<i>Première neige</i>	<i>Je suis né.</i>
<i>J't'haïs</i>	

## BIBLIOGRAPHIE

### I. ŒUVRES

#### Roman

- L'Avalée des avalés*, [Paris], NRF/Gallimard, [1966], 281 p. [plusieurs réimpressions] [Montréal, les Éditions du Bélair, [1967], 341 p. (Collection Ariès).  
 —, [Paris], Gallimard, [1982], 379 p. (Collection Folio #1393).  
*Le Nez qui voque*, [Paris], NRF/Gallimard, [1967], 275 p.  
*L'Océantume*, [Paris], NRF/Gallimard, [1968], 189 p.  
*La Fille de Christophe Colomb*, [Paris], NRF/Gallimard, [1969], 233 p.  
*L'Hiver de force*, [Paris], NRF/Gallimard, [1973], 283 p.  
*Les Enfantsômes*, [Paris], NRF/Lacombe-Gallimard, [1976], 285 p.

#### Théâtre

- « Le Cid maghané ». Manuscrit dactylographié conservé au Théâtre du Trident. Copie déposée du Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Québec, Université Laval, 1968, 98 f.  
 « Le Marquis qui perdit ». Manuscrit dactylographié conservé à la Théâtrothèque de l'Université de Montréal. Copie déposée aux archives du Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Québec, université Laval, 1970.  
*Ines Pérée et Inat Tendu*, [préface d'Alain Pontaut], [Montréal], Leméac/Parti pris, [1976], 127 p.  
*Ha Ha!...*, [préface de Jean-Pierre Ronfard], [Ville Saint-Laurent], Éditions Lacombe (et Gallimard), [1982], 108 p.

#### Filmographie

- Les Bons Débaras* (1979). Réalisation, Francis Mankiewicz. Photographie, Michel Brault. 113 minutes.  
*Les Beaux Souvenirs* (1981). Réalisation, Francis Mankiewicz. Photographie, Georges Dufaux. Production de l'Office national du film du Canada et de Lamy, Spencer et compagnie limitée. 112 minutes.

### II. Études

- BARBERIS, Robert, « la Critique de la religion dans la littérature québécoise et dans *L'Avalée des avalés*, dans *la Fin du mépris*, [Montréal], Parti pris, [1978], p. 154-174.  
 BÉRUBÉ, Renald, « *Le Cid et Hamlet* : Corneille et Shakespeare lus par Ducharme et Gurik », *Voix et Images*, vol. I, n° 1 (septembre 1975), p. 35-56.  
 BORNSTEIN, Josiane, « Antagonisme ethnique ou le Complexe de Cain dans l'œuvre de Réjean Ducharme », *Études canadiennes*, n° 4 (1978), p. 11-18.  
 CANTIN, Pierre, Normand HARRINGTON et Jean-Paul HUDON, *Bibliographie de la*

*critique de la littérature québécoise dans les revues des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Ottawa, Centre de recherche en civilisation canadienne-française, 1979, t. III : D-G, p. 426-428.

- CHOUINARD, Marcel, « Réjean Ducharme : un langage violent », *Liberté*, vol. XII, n° 1 (janvier-février 1970), p. 109-130.  
 DEMERS, Pierre, « l'Humour noir chez l'hostie de comique de Réjean Ducharme », *Ratures*, vol. I n° 1 (mars 1968), p. 19-27.  
 DUGUAY, Raoul, « *L'Avalée des avalés* ou *L'Avalée des valeurs* », *Parti pris*, vol. IV, n° 3 (novembre-décembre 1966), p. 114-120.  
 DUPRIEZ, Bernard, « Ducharme et des ficelles », *Voix et Images du pays*, vol. V (1972), p. 165-185.  
 DESAULNIERS, Léo-Paul, « Ducharme, Aquin : conséquence de la mort de l'auteur », *Études françaises*, vol. VII, n° 4 (novembre 1971), p. 398-410.  
 [EN COLLABORATION], *Études françaises* (numéro spécial sur Ducharme), vol. XI, nos 3-4 (octobre 1975).  
 [Études de Nicole Deschamps, André Gervais, Constant Lavallée, Gilles Marcotte, Yves Taschereau, Georges-André Vachon].  
 IMBERT, Patrick, « Révolution culturelle et Clichés chez Réjean Ducharme », *Journal of Canadian Fiction*, nos 25-26 (1979), p. 227-236.  
 LAURION, Gaston, « *L'Avalée des avalés* et le Refus d'être adulte », *Revue de l'Université d'Ottawa*, 38<sup>e</sup> année, n° 3 (juillet-septembre 1968), p. 524-541.  
 LEDUC-PARK, Renée, *Réjean Ducharme Nietzsche et Dionysos*. Québec, les Presses de l'Université Laval, 1982, 306 [1] p. (*Vie des lettres québécoises*, n° 19).  
 LEPAGE, Yvan G., « Pour une approche sociologique de l'œuvre de Réjean Ducharme », *Livres et Auteurs québécois*, 1971, p. 285-294.  
 MAILHOT, Laurent, « le Théâtre de Réjean Ducharme », *Études françaises*, vol. VI, n° 2 (mai 1970), p. 131-157.  
 MANSEAU, Édith avec la collaboration de Louise BLANCHETTE et Cécile DUMAS, « Bibliographie de Réjean Ducharme », *Voix et Images*, vol. VIII, n° 3 (printemps 1983), p. 535-567.  
 PAVLOVIC, Myriam, « l'Affaire Ducharme », *Voix et Images*, vol. VI, n° 1 (automne 1980), p. 75-95.  
 RONFARD, Jean-Pierre, « Monter Gauvreau, Ducharme, Vézina », *Jeu*, n° 21 (4<sup>e</sup> trimestre 1981), p. 87-94.  
 VAILLANCOURT, Pierre-Louis, « Sémiologie de l'ironie : l'exemple Ducharme », *Voix et Images*, vol. VII, n° 3 (printemps 1982), p. 513-522.  
 VANASSE, André, « Analyse de textes — Réjean Ducharme et Victor-Lévy Beaulieu : les mots et les choses », *Voix et Images*, vol. III, n° 2 (décembre 1977), p. 230-243.  
 VAN SCHENDEL, Michel, « Ducharme l'inquiétant », dans *Littérature canadienne-française. Conférences J. A. De Sève*, Montréal, les Presses de l'Université de Montréal, 1969, p. 215-234.

Aurélien BOIVIN  
Roger CHAMBERLAND

<sup>1</sup> Louis-Bernard ROBITAILLE, *le Compositeur canadien*, déc. 1973, p. 27.

<sup>2</sup> BLOUIN, Jean et Jean-Pierre MYETTE, « À la recherche de Réjean Ducharme », *l'Actualité*, VII/7, juillet 1982, p. 44-49, 55.

<sup>3</sup> Denise BOUCHER, *Perspectives*, 9 novembre 1968, p. 6.

<sup>4</sup> Il n'y a pas de paroles de Ducharme sur le dernier album de Robert Charlebois (1983). Mais il a fait celles que Charlebois a mises en musique pour la bande sonore d'un film polonais enregistrée à Paris cet été.

<sup>5</sup> Cité par Robert Guy SCULLY, *le Devoir*, 4 mai 1974, p. 7.

Note : Je tiens à remercier Audio Ciné-film et l'Office national du film du Canada pour leur précieuse collaboration.