

Innovation-rénovation : Ducharme et des retours avant

Élisabeth Haghbaert

Volume 31, Number 2, Winter 1999

Écriture contemporaine

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501232ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501232ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Haghbaert, É. (1999). Innovation-rénovation : Ducharme et des retours avant. *Études littéraires*, 31(2), 23–40. <https://doi.org/10.7202/501232ar>

Article abstract

The innovative aspect of Réjean Ducharme's work is based, in most part, on strategies using and re-using the past which put the emphasis on nostalgia. This work is then situated in a historic perspective and the strategies are questioning its position in the contemporary literature in dialectic terms : Ducharme's writing tends to serve as an interface and to fusion Euro-American perspectives into a distinct Quebec specificity. His rejuvenation of formal past values sets his work, by means of a kind of a return to "before modernism", in the stream of a return of nostalgia.



INNOVATION-RÉNOVATION : DUCHARME ET DES RETOURS AVANT

Élisabeth Haghebaert

■ Surgie dans la mouvance de la Révolution tranquille, au temps de la contre-culture américaine et des mouvements de contestation européens, l'œuvre de Ducharme est d'abord apparue « inquiétante » pour certains (van Schendel). Sanctionnant la rupture décisive avec la pratique du mimétisme liée à l'importation de modèles culturels français (Gallays, Simard et Vigneault), ainsi qu'avec l'idéologie de la survivance (Lemieux) fondée sur les valeurs traditionnelles héritées de l'Ancien Régime français et le conservatisme clérico-bourgeois (Kwaterko), cette œuvre participe, en même temps que celles d'Hubert Aquin, de Gérard Bessette, de Marie-Claire Blais, de Jacques Godbout et de Jacques Renaud, à l'émergence de la littérature québécoise moderne. Or, son caractère innovateur se fonde en grande part sur des stratégies d'utilisation et de réutilisation du passé qui, l'inscrivant — *nolens volens* — dans une continuité historique, posent en termes dialectiques la question de son inscription dans l'écriture contemporaine, bien que son caractère irréductible mette de l'avant la vanité des classements. Cette question s'insère dans celle que soulève à l'heure ac-

tuelle le retour d'une tendance à la nostalgie (Pelletier). Je m'efforcerai donc dans les pages qui suivent d'identifier quelques aspects de la nature de ce phénomène et de distinguer comment il se manifeste à travers des choix génériques et formels. On devrait voir ainsi comment facétie et ménippée participent d'une esthétique de l'absence à l'épreuve du temps.

Remède contre la perte et l'oubli, l'écriture est par excellence le lieu de consignation de la mémoire. L'œuvre de Claude Simon et celle de Patrick Modiano, ou *le Testament français* d'Andréi Makine (1995), pour ne citer qu'eux, ont déjà montré comment la fiction pouvait prendre le relais de l'Histoire. Chez Antonio Tabucchi, un personnage de *Requiem* déclare avoir la nostalgie du « *Saudosismo* » (Tabucchi, p. 384), c'est-à-dire la nostalgie du « nostalgisme », « [m]ouvement littéraire philosophique créé par le poète Teixeira de Pascoais (1877-1952) au début du siècle [...] (n.d.t.) » (*idem*). La « *saudade* » étant, selon Jankélévitch (Jankélévitch, p. 366), dynamisée par la ferveur et tournée vers l'espoir, on comprend que, dans un monde confronté au nihilisme punk — *look*

destroy, « déglingue » (Robin, 1995, p. 96), « panne d'adhérence » (Racine) et déni d'espérance — elle puisse susciter la nostalgie. Par ailleurs, la convocation explicite ou allusive de la nostalgie dans les textes récents de Régine Robin, de Philippe Delerm (Delerm, p. 59) ou de Michel Houellebecq (Houellebecq, p. 152) fait en sorte qu'on dirait que la « recherche du temps perdu » est démocratiquement devenue l'affaire de tout un chacun. Les deux derniers romans de Ducharme ne démentent pas cette tendance, déjà présente comme un manifeste dans ses œuvres antérieures :

Le présent ne se conjugue avec nous qu'au passé ; il n'est pas ennuyeux que lorsqu'il est au passé. [...] Quand le présent est au passé, on peut le regretter amèrement. Il n'y a que cela d'intéressant, l'amertume, que cela qui en vaille la peine [...]. L'amertume est la seule façon de jouer des tours à l'ennui [...]. Quand le présent passe on ne peut que le regarder passer ; même si on se jetait dans ses roues, il ne s'arrêterait pas. Mais quand le présent est passé, on peut le regretter, on peut souffrir, doucement, doucement, doucement. [...] Je fais mon petit Jean Racine, mon petit La Rochefoucauld, mon petit La Fontaine, mon petit hostie de comique (NV, p. 79)¹.

Roman des *seventies*, comme l'indique la datation intratextuelle : « 1972 » (D, p. 249), *Dévadé* en effet repose en différé la question du rapport du littéraire à l'actuel que posait *l'Hiver de force* en 1973 ; comme l'a remarqué Jacques Allard (Allard), *Va savoir* constitue pour sa part une double entreprise de rénovation et de restauration : la rénovation d'un vieux chalet à laquelle se livre Rémi le narrateur s'ac-

complit parallèlement, sur le plan narratif, à la restauration métaphorique du roman d'amour par lettres avec une belle fugueuse. Ces deux romans invitent à revoir l'œuvre dans une perspective diachronique pour y observer les formes qu'y prend la « nostalgie » : du « maghanage » cannibale à la restauration et au recyclage.

En effet, « la nostalgie n'est plus ce qu'elle était » (Signoret) : chaque époque a la sienne, variable selon ses propres paradigmes. La nôtre se caractérise par la disparition des repères spatio-temporels traditionnels et le « déboussolement » qui en résulte. Le fait d'être « branché sur Internet » a, semble-t-il, résolu le mythe de l'ubiquité. Nous sommes maintenant doués d'omnivoyance, mais condamnés à naviguer dans le présent tentaculaire de la simultanéité. Ce cadeau empoisonné nous livre au vertige de l'instant qui désubstantialise la vie réelle, oblitère le passé et rend l'avenir caduc sans pourtant suspendre le vol du temps « mangeard ». Comme le disait déjà Alberta, personnage des *Enfantômes* :

Sursécurisés par les communications instantanées, les gadgets rotics, lectrics, lectronics, on ne peut pas se faire une idée le moindrement viscérale de l'angoisse des premiers colons [...]. On ne peut pas ressentir leur stress, ressentir dans le sens de sentir de nouveau, se souvenir avec le sang (E, p. 21).

De fait, dans un monde où la technologie tient lieu de nouvelle métaphysique (Vattimo) — voir par exemple dans « le voile de Véronique [le] premier polaroid

¹ Le code adopté pour désigner les composantes de l'œuvre de Ducharme sera le suivant : AA, *l'Avalée des avalés* ; O, *l'Océantume* ; CM, *le Cid maghané* ; FCC, *la Fille de Christophe Colomb* ; NV, *le Nez qui voque* ; HF, *l'Hiver de force* ; E, *les Enfantômes* ; D, *Dévadé* ; VS, *Va savoir*.

Toutes proportions gardées, on pourrait avancer que la Révolution tranquille constitue pour le Québec l'équivalent du saut épistémologique qu'avait permis en France la Révolution française et que consacra Mai 1968 : la fin des absolutismes.

de l'ère chrétienne » (Racine, p. 23) en est un signe —, il n'est pas étonnant que la nostalgie prenne une coloration écologique en accord avec l'air du temps : le salut de l'âme ayant cédé le pas à la sauvegarde de la planète, la nostalgie change d'objet. En ce sens, il est difficile de dissocier l'œuvre de Ducharme du travail de sculpteur d'objets trouvés qu'il effectue sous le pseudonyme évocateur de Roch Plante. Tels « ces êtres mystérieux » dont parle Baudelaire, il se fait l'archéologue du quotidien :

Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. [...] Il fait un triage, un choix intelligent ; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures [...] (Baudelaire, p. 169).

L'artiste réorganise ces rebuts insignifiants, dégradés, rejetés, dérisoires et il les colle selon les règles d'une « incongruité surréaliste planifiée » (Barel, p. 106), réalisant un collage au pied de la lettre, pour en faire des objets d'art — *arte povera* au service du « baroque de la pauvreté » (*idem*). Réplique matérialiste d'un culte des reliques (Flahaut) qui prend la ville pour objet et recycle les matériaux comme des mots, cette métamorphose créative conteste la société de consommation : *Vivre le Québec ivre, Un pied dans la dompe, la Tite Annick*, etc. Ce travail, on le voit, va dans le sens propre d'une entreprise de « rénovation » telle qu'elle se manifeste dans *Va savoir*. Il va aussi dans le sens d'une recreation qui reflète à sa manière le désarroi de la civilisation occidentale contemporaine, incapable d'imaginer un futur neuf ou d'admettre la disparition de l'ère qui la précède (Forrester). Tout se passe aujourd'hui comme si, au sortir d'une période de tension et d'inventivité effrénée, caractérisée par le fanatisme novateur et

impérialiste des avant-gardes de la modernité, se dessinait, telle une catharsis, une ère de décélération et d'assimilation où les notions de transgression et de subversion, vestiges de filiation hiérarchique, cèdent la place à celle d'un rapport de bon voisinage, comme si la tolérance et la décontraction triomphaient des querelles intergénérationnelles, comme si une nouvelle « conjoincture », pour le dire comme Montaigne, tardait à se faire jour, puisant dans la malle au trésor des âges d'or à réinventer pour entrer dans une ère nouvelle.

Le Québec n'échappe pas à cette dynamique. Au contraire, mosaïque neuve de cultures « anciennes » importées en terre d'Amérique, c'est-à-dire en un pays « neuf » depuis 450 ans déjà, il représente un cas particulier, une sorte d'exacerbation de la vague générale de nostalgie qui se manifeste partout. L'étude de Denise Lemieux intitulée *une Culture de la nostalgie* (1980) et le pamphlet de Jacques Pelletier, *les Habits neufs de la droite culturelle. Les néoconservateurs et la nostalgie de la culture d'ancien régime* (1994), en témoignent et reflètent un rapport au passé et à la mémoire collective qui est aussi passionnel et problématique que le débat sur la langue auquel il est lié. Nouvelle « Persane », la Roxane de Lise Gauvin résume ainsi la situation :

[D]ans ce petit pays au statut de province, la continuité fait peur. On y a déjà connu, dit-on, une ère d'immobilisme à peu près total où, pour être Québécois, il fallait s'attacher uniquement à sauvegarder les valeurs du passé, à savoir la foi, la langue et la tradition. Tout changement était tabou, toute incursion de l'extérieur menace de perte. Puis on a fait place nette et on s'est mis à l'heure du rattrapage industriel. Les vieux bers furent à ce point dépeussés et décapés qu'ils en devinrent inutilisables [...]. Les églises se transformèrent en salles de bingo, les écoles de rang

disparurent au profit de gigantesques polyvalentes [...]. [A]ujourd'hui [...], on assiste à une sorte de chevauchement des deux tendances précédemment décrites. Les tenants du patrimoine, d'une part, n'en finissent plus de rapailler tout ce qui peut avoir quelque valeur historique, ethnologique ou architecturale. Les adeptes du modernisme, d'autre part, parlant plus haut et plus fort, invectivent à qui mieux mieux ceux dont la vision passe nécessairement par ce qu'ils appellent les œillères des lucarnes folkloriques (Gauvin, p. 13-14).

De fait, la désormais légendaire Révolution tranquille a, selon Fernand Dumont, constitué un véritable « drame de la continuité et de la rupture culturelle » qui a instauré « le procès de l'idéologie du passé » (Dumont, p. 245). Ce qui est alors honni et banni, c'est « moins un ensemble d'événements défunts qu'une mémoire collective. C'est l'image que se donnait d'elle-même la société d'hier » (*ibid.*, p. 239).

La scission s'opère alors entre l'appartenance au nouveau monde, reliée à l'espace nord-américain et à la quête identitaire, et l'attachement d'ordre affectif à l'ancien monde. L'adhésion inconditionnelle et pragmatique à l'ici-et-maintenant (le *here and now* behavioriste remplaçant le *hic et nunc* humaniste) exige d'oblitérer l'origine lointaine et de couper les relations ombilicales avec un espace et un imaginaire indissociables de son histoire mais devenus autres, comme des paroles oubliées. Comme le dit Bottom : « Il y a des limites au fond desquelles les mots de notre appartenance, les appels de notre propre voix, deviennent si stridents qu'ils nous cassent les oreilles » (*D*, p. 236). En réalité, l'identité sera toujours mouvante dans la mesure où, quoi qu'elle fasse, ses choix la rendent différente à elle-même. Toutefois, une chose est certaine : comme le rapporte François Paré, « à partir de 1960, la nouvelle littérature québécoise, issue de l'an-

cienne littérature canadienne-française, situera son propre héritage non plus en France mais au Québec même » (Paré, p. 41).

Ce changement de cap s'accomplit dans le contexte de ce que Paul Chamberland a nommé la « néoculture » (Chamberland, p. 225-235), plus généralement désignée comme « courant de contre-culture lyrico-naturaliste » (McMillan, p. 173). Celle-ci proclame l'avènement d'une grande harmonie universelle dont la jeunesse nord-américaine est le modèle : « il faudrait jeter à terre la frontière des États-Unis, faire une seule grande patrie » (*E*, p. 282). Élaborant une éthique de la destruction et de la refonte du passé, ce courant a pour ambition de faire partager à tous une expression de soi qui fusionnera (sans dire toutefois comment) ce qui vient de l'élite et ce qui vient de la masse. Un des moyens d'y parvenir, du moins pour Ducharme, semble être l'humour. En effet, d'après Lipovetski, l'emploi du code humoristique est un instrument de socialisation égalitaire : son caractère convivial, sous la forme d'une apparence de complicité et de sympathie, fait partie d'un vaste dispositif qui dans toutes les sphères tend à assouplir et à personnaliser les structures rigides ou contraignantes, car l'humour est un remède qui a pour avantage de transformer en plaisanterie la mélancolie que suscite l'impuissance devant un univers incompréhensible. Signe d'un véritable changement anthropologique, il annonce la venue au jour d'une personnalité sans croyance ferme et sans haute idée d'elle-même, qui n'a rien à prouver donc, mais qui est porteuse d'un espoir de tolérance (Lipovetski, p. 175-180) ; Bottom, le « rada » de *Dévadé*, en est le prototype.

Toutes subversions accomplies, quelque trente ans plus tard le recul et la rétrospection consacrent l'impossibilité d'isoler l'œuvre singulière et permettent de voir combien, pour « inquiétante » qu'elle parût alors, celle de Ducharme s'inscrit dans cet élan. Elle semble d'autant plus en phase avec son temps qu'elle passe bel et bien, sans renoncer à son idiosyncrasie, par la destruction et la réactualisation du passé dans un contexte de dialogisation sociale. Dans les termes de Jean Marcel, elle est « assez moderne pour mesurer la distance entre une époque et une autre » (Kwaterko, p. 75) et assez postmoderne pour qu'en soient absentes « les caractéristiques de positivisme, de progressisme et de confiance typiques du moderne » (Marcato-Falzone, 1987, p. 1). Une de ses caractéristiques est en effet de servir d'interface entre l'ancien et le nouveau, le passé et le présent, et de réaliser la fusion des horizons euroaméricains dans une spécificité québécoise distincte, entre émancipation et attachement donc. Cela finit par constituer un véritable manifeste poétique partagé entre fantaisie et conformisme, qu'illustre par exemple le couple de personnages de correcteurs-pigistes marginaux de *l'Hiver de force*. Le moyen de parvenir à cette fusion s'inscrit dans le droit fil des genres relevant du « comicosérieux », destinés à faire rire pour instruire (facétie et satire ménippée², entre autres), c'est-à-dire dans un réel « retour avant » qui permet de renverser les valeurs et de régler son compte à l'héritage

scolaire conventionnel du cours classique tout en instaurant un nouveau syncrétisme par le biais du cannibalisme littéraire et du « maghanage », spécialité ducharmienne.

La fécondité langagière de Ducharme a été assez amplement décrite et analysée pour qu'il soit inutile de la ressasser, sinon pour en interroger les fondements et l'inscrire dans l'hypothèse que le moment où elle apparaît ressemble pour le Québec à une renaissance telle que l'Europe a pu en connaître, par exemple, au Quattrocento en Italie ou au XVI^e siècle en France (alors que Jacques Cartier appareillait), c'est-à-dire une période d'émergence de la langue et de l'identité nationales. Sans souscrire entièrement à l'idée de François Paré suivant laquelle « nous vivons toujours actuellement, autant en Europe que dans l'Occident en général, dans les schèmes culturels tracés [...] entre 1500 et 1600 environ par les humanistes » (Paré, p. 71), il y a effectivement dans l'œuvre de Ducharme, comme l'ont déjà observé dès le début Michel van Schendel (1967) et Marcel Chouinard (1970), un foisonnement qui l'apparente à « l'esprit » baroque ou renaissant, tant sur le plan stylistique et scriptural que sur le plan thématique. Plusieurs éléments de l'étude de Gilles McMillan (1995) abondent également en ce sens³, ainsi que nombre de travaux qui mettent de l'avant son logocentrisme⁴ et le travail du signifiant. Sachant que « chaque époque se choisit ses précurseurs dans une époque plus ancienne que celle où vivait la

2 Pratiquées dès l'Antiquité.

3 McMillan voit entre autres de nombreux points communs entre *les Enfantômes* et *Double Marc* ou *Bimarcus*, satire ménippée de Varron, citée par Bakhtine dans *Poétique de Dostoïevski*, 1970, p. 163.

4 Par exemple, ceux de Monique Bosco (1969), Jacqueline Gérols, Danielle Fortier, Cécile Cloutier (1970), Patrick Imbert (1983), Colette Demaizière (1989), François Hébert (1987), etc.

détestable génération précédente » (Genette, 1992 [1982], p. 291), pourquoi ne pas voir dans l'apparition de pensées parfois loufoques une tentation « baroque » au sens où, dans ses excès et sa prolixité, ce baroque se manifeste comme un effet compensatoire d'une époque en crise ? Nous verrons ainsi, d'abord, que la relation avec le passé se fonde sur le rejet de l'origine, puis qu'elle participe de la transformation par une sorte de boulimie d'appropriation. Ainsi nous justifions les « retours » de Ducharme à un « avant », voire à plusieurs, qui renvoie à un âge d'or forcément mythique.

Renaissance implique reniement. Pour que naisse un monde nouveau⁵, différent du précédent dont on cherche à se distancier, il faut se mesurer à lui pour se définir, quitte à en reprendre les pratiques. Les réactions de défense que suscita la parution de *l'Avalée des avalés* furent sans doute proportionnelles aux conformismes qui furent alors mis en cause. On sait l'intransigeance qu'incarne Bérénice Einberg, son désir conquérant d'omnipotence, la rage libératrice qui l'anime, bref, son « refus global » :

Voilà ce qu'il faudra que je fasse pour être libre : tout avaler, me répandre sur tout, tout englober, imposer ma loi à tout, tout soumettre : du noyau de la pêche au noyau de la terre elle-même [...] (AA, p. 216).

Sa révolte, reprise par Mille Mille, s'exerce contre les canons et archétypes de l'autorité dominante : religion, beauté, rhétorique et langue. Depuis que Rimbaud l'a injuriée (Rimbaud, p. 219), la beauté est haïssable parce qu'elle n'est qu'illusion ou *bluff* :

Le beau n'est qu'une idée, une idée dans le sens de Platon (ou Aristote). Les jeunes filles en fleurs ne sont pas belles ; elles projettent ce qu'elles sont. C'est tout. Il n'y a rien de beau. Beau et beauté sont des mots de trop. J'en suis sûr. Le monde n'est pas laid. Dire que le monde est laid, c'est faire une fleur de rhétorique, ce n'est qu'une façon de dire que le monde fait mal. O poésie ! O romans ! O jus d'os ! O jeux de mots ! O répandateurs de ténèbres ! Tuez le mot, le funeste, le semeur de confusion ! (NV, p. 163)

La fascination-répulsion qu'éprouvent Bérénice pour Chamomor (AA) ou Ina Ssouvie pour Asie Azothé (O) se poursuit dans le mot d'ordre lauréatmontien (Marcotte) de *Dévadé* (1992) : « Ne fais pas le beau, Bottom, fais leur horreur » (D, p. 115). Ce rejet s'inscrit dans une logique axiologique⁶ : « On a si souvent associé la littérature avec beau, beau avec grandeur et grandeur avec devoir [...] » (NV, p. 47). Trop loin du quotidien, le beau est un leurre : il conduit à se réfugier dans un monde imaginaire, sorte de métaphore d'une existence meilleure telle que la préfigurait la tradition chrétienne ou son imagerie édénique. La nostalgie de ce monde idéal se retourne contre le monde actuel ; la négation de celui-là est le prix à payer pour que celui-ci change :

Je fais mon petit iconoclaste. La Joconde ne m'a jamais rien dit de plus que ce que me dit une carte postale tirée à des millions d'exemplaires. Michel-Ange, Toulouse-Lautrec, Pascal et Manet ne m'ont jamais rien dit. Et je tiens à ce qu'on le sache. C'est tout. Je préfère un cigare bien étourdissant au fond de mon fauteuil vert au « Buveur d'absinthe » de Ludwig von Mozart. Je n'ai pas de goût [...]. Je n'ai pas honte de ne pas avoir de goût : je n'y pense même pas. Je ne comprends pas pourquoi les laboureurs et les plombiers n'ont pas de musées. Est-ce parce qu'ils ne signent pas leur œuvres ?

5 Voir Josef Kwaterko (1989) pour les conditions d'émergence de ce monde nouveau.

6 Proche du *Refus global*, lui-même à l'aval du surréalisme et du romantisme.

[...] Ce que je veux dire, c'est que, pour moi, les oiseaux multicolores imprimés sur papier-tenture sont aussi beaux que la Joconde, et que la folie furieuse dont la Joconde⁷ est l'objet m'écœure [...] (NV, p. 230-231).

La rage contenue dans cette provocation résulte d'un désir contradictoire : celui d'échapper à un passé culturel exogène complexe, étouffant et souvent incompréhensible — comme le dit encore Mille Milles : « Pitié pour les pauvres races humaines sans civilisation dans leur passé, sans Carte du Tendre dans leur passé, sans Renaissance dans leur passé » (NV, p. 270) — et, fantasme de pays « neuf », celui de s'accaparer ce passé ou de s'en inventer un, de « refaire » l'Histoire, en lui jouant si possible un bon tour. Pour nous constituer une identité, faire œuvre créatrice : « Le sentiment d'être des conquistadores [doit s'emparer] de nous, en dépit de nous, comme par effraction. Derrière nous s'étend ce dont nous venons d'entrer en possession, ce qui a été découvert. [...] Devant, tout reste à découvrir » (O, p. 55).

En ce sens, l'invention du bérénicien est une prise de pouvoir qui évoque d'autres mondes parallèles possibles. Comme le dira pour sa part le narrateur de Rober Racine, il faut « dé-senser les mots, dé-vivre, délivrer... » (Racine, p. 180). Cette tension entre rejet et appropriation est au cœur même de l'ambiguïté ducharmienne. De semi-victime, « l'avalée » se fera prédatrice dans *l'Océantume* : « Nous nous laisserons absorber par la création tellement qu'à la fin ce sera nous qui aurons absorbé. Nous

ne sommes pas ici pour faire, mais pour prendre » (O, p. 50), comme le narrateur-écrivain des *Enfantômes* : « Hardi petit gars ! La langue sortie, les dents jaunies, fonçons, et ne laissons nos estomacs rien perdre de ce que ces armes dérisoires pourront soumettre » (E, p. 17). Une telle proposition montre à quel point le tissu romanesque est viscéralement miné et comment, même si « Depuis Rimbaud, être révolté n'est plus une attitude métaphysique originale en diable » (O, p. 22), l'idéal de changement investit et récupère les lois du monde ducharmien. Détruire pour reconstruire avec les matériaux d'une Histoire décontextualisée, telle est la dynamique dont Bérénice Einberg, née du mixage des informations encyclopédiques, donne une clé :

Je cours après toutes les Bérénice de la littérature et de l'histoire. J'apprends que Bérénice d'Égypte a épousé son frère, Ptolémée Evergète, et s'est fait assassiner par son fils Ptolémée Philopator. L'idée de devenir l'épouse de Christian me plaît. [...] Bérénice, fille d'Agrippa I^{er}, me plaît moins, quoiqu'elle ait assisté sans broncher à la condamnation d'un des apôtres du Christ. À lire et relire la *Bérénice* d'Edgar Poe, je prends l'habitude de faire ce qu'elle fait, d'être comme elle est. L'influence qu'exercent sur moi ces Bérénice n'est pas à négliger. [...] J'ai tellement besoin d'un chemin que je prendrais volontiers, s'il m'était offert, le chemin de n'importe quelle Bérénice (AA, p. 216-217).

Le plus révélateur se trouve sans doute dans les omissions de la narratrice : à savoir qu'il n'est question en l'occurrence ni de Racine ni de Corneille, respectivement auteurs de *Bérénice* et de *Tite et Bérénice* et généralement convoqués çà et là, soit au théâtre pour Corneille (*le Cid maghané*),

7 On note la même réaction de rejet chez Guy Delahaye (pseudonyme de Guillaume Lahaise), qui voit en elle « Notre-Dame du sourire dédaigneux » (Beudet, 1992, p. 137). Cela rappelle également le traitement iconoclaste que Duchamp lui fait subir au début du siècle.

soit dans les autres romans : « C'est un tour de force que d'avoir lu Hegel, Kierkegaard ou Racine » (NV, p. 47). L'oblitération des « classiques » est ici manifeste. Elle promeut la conciliation de l'ancien et du moderne en indiquant sur le même plan une référence moderne américaine (Poe) et la *restitutio* des sources antiques⁸.

Chez Ducharme, le mélange d'ancien et de moderne prend valeur d'affirmation : dans cette œuvre, comme dans la ville de Montréal que décrit Robin, « l'hybridité s'affiche comme une nouvelle identité, comme une sorte de nouvelle mémoire collective » (Robin, 1996, p. 61), une mémoire collective neuve qui prendrait acte des nouveaux territoires qu'offre à son imagination la saturation de l'espace. Les pseudo-citations en tête du *Nez qui voque* en témoignent. C'est un *melting-pot* de références connues mais privées de référent (Nelligan « de mémoire », banales interjections censément empruntées à Colette, Kierkegaard, Platon, Sand, mots isolés ou bribes de phrases attribués à Hitler, Musset, Gide, Mauriac, Iberville, le héros de la guerre de Trente ans, et Léandre Ducharme, l'exilé des Terres australes), ce mélange de réel et de farfelu en fait une « énigme » à déchiffrer, telle qu'il s'en trouve chez Rabelais. De même, la longue liste de dédicaces des *Enfantômes* se compose de souvenirs réels ou imaginaires empruntés à tous les domaines, à tous les genres et à tous les temps (amis, vedettes

de la chanson ou du cinéma, écrivains, etc.). Ces deux « manifestes programmatiques » (Marcato-Falzone, 1992, p. 180) paratextuels donnent un aperçu du syncrétisme cannibale et frondeur des textes qu'ils inaugurent.

D'entrée de jeu, ces listes remettent en cause le sens et éprouvent la *benevolentia* du lecteur. Provoquant sa curiosité ou son irritation, elles l'invitent, « s'il a un peu de nez », comme le dit Érasme (Érasme, p. 9) citant Horace, à sortir des schèmes convenus et à entrer dans le jeu de la connivence, voire dans la fiction du dialogue oral, en mobilisant son intuition et ses référents culturels. Il trouvera dans ces glanures « POUR L'ÉDIFICATION (ÉRECTION) DES RACES (D'ÉRASME) » (NV, p. 7) l'allusion à *Éloge de la folie* (1508)⁹ — facétie de lettré conçue dans une langue, le latin, alors en voie de disparition — et le plaisir (sous-jacent, comme l'indiquent les parenthèses) de jouer de l'équivoque et du calembour à la manière des anciens rhétoriciens¹⁰. Cela rappelle le topos du docte divertissement ou du fol sage. Dérivé de la règle platonicienne, celui-ci consiste à suggérer que « les bagatelles mènent au sérieux » (Horace, cité par Érasme, 1992, p. 9). Le « vieux truc de l'érudition » (E, p. 99) sera par ailleurs explicitement désigné par le narrateur comme un moyen de séduction érotique :

Tout compte fait, pour comprendre ce que signifie mordre à la réalité, tu devrais lire *les Regrets* de Joachim du Bellay. (Et j'enchaînerai sans hésiter

8 Genette mentionne une autre Bérénice, issue du *Carnaval des chefs-d'œuvre* de Georges Fourest, publié dans *le Géranium ovipare* (1964 [1909]). Sur le modèle des *Héroïdes* d'Ovide, il s'agit de parodie et de vulgarisation anachronique : Titus répudie Bérénice à cause de l'antisémitisme ambiant et la renvoie chez elle par l'Orient-Express (Genette, 1992 [1982], p. 89-91).

9 Franca Marcato-Falzone y fait également allusion dans *Du mythe au roman : une trilogie ducharmienne*, (1992, p. 177-200).

10 Voir Bruno Roy (1992).

avec le sonnet XCII, si poison : « Baller, chanter, sonner, folâtrer dans la couche, avoir le plus souvent deux langues en la bouche... ») (*sf*) L'as-tu saisie, la stuce ? (*E*, p. 99)

Ainsi, en érigeant l'impertinence en règle, Ducharme renvoie-t-il aux sources de la facétie (Demerson), ce « petit genre » allusif fort ancien et méconnu dont Castiglione (Castiglione, p. 162-226) contribua à énoncer les règles. Plaçant l'instinct ludique à l'origine de tout, la facétie concourt à promouvoir le dialogue et la sociabilité en mettant en scène les limites et les pièges du discours et en invitant à chercher le sens dans les raisons qui font dire ce que l'on dit comme on le dit. Dans ces conditions, et sachant que « [t]oute lutte contre une pratique culturelle, surtout discursive, implique nécessairement une certaine reprise de cette pratique » (Moser, p. 444), voyons de plus près les mécanismes de transformation qui caractérisent la « réappropriation » dans l'entreprise de rénovation ducharmienne, ou le « comicosérieux » en œuvre.

L'hypertrophie ludique à laquelle Ducharme nous a habitués parvient tellement bien à déconcerter la crédibilité de la parole officielle et à mettre en question le langage que le principal problème qui se pose au lecteur est celui du sens : comment le discerner quand il se dissimule et s'annihile dans le mélange d'érudition issu de l'héritage humaniste et la bouffonnerie des plaisanteries ? Toutes proportions gardées, c'est le même genre de dilemme qui se pose au lecteur de Rabelais : dans la suspension du jugement causée par la prolifération et la saturation, le sens est à la fois nulle part et partout. Le narrateur du *Nez qui voque* expose clairement (!) l'équivocité de sa position sous forme spéculative :

[A]ussitôt née, l'idée s'emploie à la matérialisation et à la matérialisation de l'idée opposée. Elle tend à la fois vers les deux pôles ; et si nous ne la jugeons pas, ne la freinons pas, elle nous emporte avec elle dans les deux sens. Mais, chez la plupart des civilisés, il s'opère automatiquement, à la prise de conscience de l'idée, un choix, une violente révolte contre l'une ou l'autre des deux impulsions qu'elle provoque : ils pensent qu'il est fou de se donner à la fois au nord et au sud, à la droite et à la gauche, à la lenteur et à la rapidité. Chez les autres, d'esprit plus jeune, plus pur, moins sclérosé, la possibilité d'une double action en sens contraires est parfaitement claire, saisissable, logique et comprise. Pourquoi [...] l'idée se meut-elle et émeut-elle aussi dans le sens contraire ? Parce qu'il est de la nature de l'âme, volonté créatrice avide, de se représenter spontanément sous forme d'idées toutes les possibilités qu'offre un objet à son action et de les vouloir toutes réaliser par le fait même (*NV*, p. 20).

Confronté à l'euphorie que cause l'excès, le lecteur peut appartenir à un public très disparate et rester libre et responsable d'opter entre le sérieux sentencieux de la démonstration, ou encore sourire de la fantaisie issue de la multiplication des possibles, ou enfin choisir de faire la part des choses : il fait ainsi l'expérience du relativisme du sens et de la réalité. L'indécidabilité à laquelle l'ambivalence du texte l'expose est une invitation pour lui à mesurer les apories du langage et, toute chose étant égale, à trouver par lui-même une réponse aux problèmes qui sont soulevés. C'est moins son adhésion que sa participation à une expérience en commun qui est en cause. De fait, c'est une forme de réactualisation du « dialogue socratique », décrit par Bakhtine, que propose le contact du sérieux et de la facétie chez Ducharme. En effet, se trouvent mis en scène à la fois la confrontation de points de vue différents et la provocation du mot par le mot (Bakhtine, 1970, p. 155-156). Cette entreprise de démystification qui s'efforce

de dire vrai malgré l'ambiguïté inhérente à la relativité de la réalité — « J'aime la vérité et à l'énoncer. Je n'aime pas l'ambiguïté » (NV, p. 132) — offre au bout du compte une façon « nouvelle » ou renouvelée de poser les problèmes en démystifiant les illusions du logos. L'opération « maghanage » et le recours à la ménippée vont dans le même sens, ce qui nous amène à explorer plus avant la relation de Ducharme au passé et à l'Histoire : une Histoire revue et corrigée, bien entendu.

La publication de *Dévadé* a confirmé l'intérêt de Ducharme pour les prises de parole antérieures. En effet, dans la fiction ducharmienne autant que dans la vie québécoise, le passé occupe une place obsédante, mais il ne faut jamais oublier qu'un sens peut en cacher un autre et que l'apparence peut se doubler d'une dimension critique. Ne pas prendre pour acquis, donc, les propos radicalement passésistes de Mille Milles dans *le Nez qui voque*, mais plutôt débusquer la provocation :

Restons en arrière, avec Crémazie, avec Marie-Victorin, avec Marie de l'Incarnation, avec Félix Leclerc, avec Jacques Cartier, avec Iberville et ses frères héroïques. Restons en arrière. Restons où nous sommes. N'avançons pas d'un seul pas. Restons fidèles. Souvenons-nous. Le temps passe : restons. Couchons-nous sur nos saintes ruines sacrées et rions de la mort en attendant la mort (NV, p. 28-29).

Prenons par exemple la devise de la province : elle revient « une quarantaine de fois » (McMillan, p. 63) comme un leitmotiv dans *les Enfantômes* (1976), ces mémoires que Vincent Falardeau écrit en mémoire de sa sœur Fériée. Concrètement, sorte d'exorcisme contre l'oubli et l'abandon, l'emploi de la formule « Je me sou-

viens » est un exemple de réactualisation « moderne » de la devise médiévale. Apanage d'une minorité de privilégiés à l'origine, puisqu'il s'agit d'un terme d'héraldique, cet héritage littéraire se trouve réutilisé à des fins essentiellement « technocratiques » dans la vie actuelle puisque, associée à la plaque minéralogique, la devise du Québec moderne sert à identifier les véhicules afin d'en tenir le compte et de les contrôler. Elle est en ce sens emblématique du « recyclage » dans la mesure où la réutilisation triviale de cette forme ancienne à des fins nouvelles dévoie l'originale. En effet, la démocratisation d'un attribut féodal — rendre obligatoire pour tous ce qui désignait le privilège de quelques-uns — ressemble fort à une carnavalisation. Agissant comme une forme d'insistance, la présence lancinante de cette formule répétitive sert davantage chez Ducharme, semble-t-il, à souligner la caricature de la nostalgie que la nostalgie même des années « carrante, cinquante et soissante ». C'est la caricature du mythe du « bon vieux temps » — « Stel bon temps ! 1945 ! » (E, p. 33) — qu'illustre « Rivardville », allusion à l'utopie de Jean Rivard le défricheur et à la littérature du terroir (Finnel, p. 97-101). C'est aussi, comme l'a remarqué McMillan (McMillan, p. 55), un regard distancié par rapport à la réalité historique, en l'occurrence ici celle des années 1970 : les communes, le retour idéaliste à la terre et à la nature. Deux autres cas permettent d'avancer ce point de vue : celui du *Cid maghané* (1968)¹¹ et du *Marquis qui perdit* (1970), d'une part ; celui de *la Fille de Christophe Colomb* (1969), d'autre part.

11 La même année que *Hamlet, prince du Québec*, de Robert Gurik (Lafon, p. 99) — Voir à ce propos Bernard Andrès (Andrès, p. 141-152) et Renald Bérubé (1975).

Le théâtre est pour Ducharme une cible toute privilégiée, le lieu d'un règlement de compte avec l'enseignement classique et le colonialisme, comme l'ont noté Dominique Lafon (Lafon, p. 97-121) et Lolita Boudreault (Boudreault, p. 77-94). Où trouver en effet meilleur exemple d'imitation et de répétition d'une tradition figée ? « Nous faisons du théâtre grec dans la chapelle. Livret en main, on se lançait à la figure les répliques centenaires et centenaires d'une comédie de je ne sais plus qui, quelque Aristophane, quelque Térence » (AA, p. 100-101). Or, on sait de quelle haine Mille Milles, par exemple, sanctionne la déchéance du déjà-là :

Espèce de Grandgousier ! Espèce de pente à gruelles ! [...] Ce qu'on a déjà fait est fait. [...] La répétition engendre l'habitude. L'habitude engendre l'insipidité. La pierre philosophale qui transforme tout en ennui, c'est la répétition. Espèce de pente à gruelles ! C'est du plagiat, de la copie, du manque d'imagination, de la médiocrité, du réchauffé ! (NV, p. 268)

On comprend donc la tentation de « maghoner » *le Cid* de Corneille, œuvre déjà inspirée du *Romancero* espagnol et de l'épopée de Guilhem de Castro pour faire une « parodie en quatorze rideaux écrite pour être jouée en costumes d'époque dans des meubles 1967¹² ». L'auteur ne la compte pas au rang de ses œuvres pour la raison qu'elle n'est pas une « création » : « Je l'ai réécrite en mes propres mots. J'avais pour but de la rendre plus compre-

nable et plus de par ici, moins sérieuse et plus laide. Au fond, je n'en ai fait qu'une mise en scène¹³ ». Cette entreprise de profanation remet en cause le sacro-saint respect dont est généralement entouré le théâtre classique ainsi que la récupération du passé. Quoi qu'il en soit, le « maghanage » est « assimilable » à une adaptation québécoise du travestissement burlesque né au XVII^e siècle et dont l'ancêtre serait *le Chapelain décoiffé*, parodie du *Cid* précisément, à laquelle s'amuserent Boileau et Racine vers 1664 en prenant pour sujet une querelle littéraire (Genette, 1992 [1982], p. 30). Ce travestissement ne modifie pas le sujet mais, comme dans certains jeux monacaux du moyen-âge, il fait tenir aux personnages un discours de style trivial et bas¹⁴. En remettant à l'esprit du lecteur la situation dans laquelle s'appliquait la norme, le « maghanage » auquel se livre Ducharme en transposant l'histoire du *Cid* dans la réalité québécoise de 1967 permet de confronter indirectement le lecteur à la culture canonique, dans un rapport de continuité et de rupture à la fois, comme « [l]es plaisanteries de sacristie [qui] perpétuent la foi en blaguant la liturgie » (Genette, 1992, p. 93). Ainsi, à l'infante amoureuse de Rodrigue, sa suivante fait-elle la leçon : « Aussi loin qu'on remonte dans l'histoire, on voit que les infantes, toutes sans exception, n'ont couché qu'avec des hommes vieux, affreux, puants et insupportables.

12 D'après la page couverture de la copie dactylographiée du texte que m'a aimablement prêtée une ex-Chimène qui a joué la pièce avec la troupe des Cabotins de Thetford-Mines en mars 1984.

13 Réjean Ducharme, Programme du *Cid Maghané*, Théâtre de la Sablière, Sainte-Agathe-des-Monts, juillet 1968, cité par Laurent Mailhot (Mailhot, p. 147).

14 Le feront encore, toujours à propos du *Cid*, Georges Fourest au début du siècle et Edmond Brua au cours des années 1940 dans une pochade en style pied-noir (Genette, 1992 [1982], p. 90-91). Au Québec, mentionnons dans ce domaine burlesque, le collage hétéroclite de citations diverses choisies par Guy Delahaye, en 1912, sous le titre « Mignonne, allons voir si la rose » (cité par Beaudet et Saint-Jacques, 1992, p. 137) ou, plus récente, l'adaptation que fit Jean-Pierre Ronfard de *la Mandragore* de Machiavel (1982).

Vas-tu sacrifier les us et coutumes ? » (*CM*, p. 31) ; ou Don Sanche à Don Fernand : « Un homme qui est un homme, ça s'excuse pas. Allez regarder quelques films américains, si vous ne me croyez pas » (*ibid.*, p. 34). La comparaison du passé et du présent ne fait ressortir que la relativité de l'un par rapport à l'autre : d'un côté, le poids, les limites et les aberrations de la tradition, de l'autre, la brutalité moderne.

La « satire historique » (Girard, p. 44-46) que présente *le Marquis qui perdit* de la colonie française sous Montcalm s'inscrit également, selon Dominique Lafon (Lafon, p. 97-121), dans la lignée du maghanage et de la parodie puisque « Le marquis, c'est un *Cid* québécois » (*ibid.*, p. 100). Forme de nostalgie subrepticement liée au « remords de l'ingratitude » (Jankélévitch, p. 368), l'autodérision pourrait-elle aller jusqu'à déclarer, « Rien ne m'agace plus que le tragique. Je ne trouve rien de plus faux, de plus ridicule, de plus inutile, de plus médiocre que le tragique » (*NV*, p. 241), ou « Le théâtre m'écoeure encore plus que le trombone. [...] Ignorons tout ce qui fut inventé après Corneille ! » (*FCC*, p. 154) ? Tout se passe en fait comme si la désacralisation et l'irrévérence participaient malgré tout *a contrario* de la reconnaissance des modèles anciens. Est-ce pour mieux suggérer l'exaspération de constater à quel point la littérature n'est que « la citation ininterrompue et protéiforme d'une culture passée, comme un immense calembour que l'on ne peut comprendre que si l'on en rapporte toutes les références malicieuses ou érudites au patrimoine du déjà-dit » (Eco, p. 267) ? (La réponse se trouve peut-être dans *Ha ha !...* (1982)).

Le cas de *la Fille de Christophe Colomb* est particulier : caricature du théâtre versi-

fié et parodie de film western selon Renée Leduc-Park (Leduc-Park, 1982, p. 163), « [a]pocalypse [...], [r]oman burlesque, épopée rock, comédie pop, tragédie bouffonne, bande dessinée [ou] prodigieuse clownerie » pour Nicole Deschamps (Deschamps, p. 328), « logodédale » maniériste selon Jean Éthier-Blais (Éthier-Blais, p. 11), cet étrange « roman » rimé sans raison est une création bien difficile à qualifier : poème héroï-comique, parodie d'épopée ? travestissement burlesque ou récit d'aventures picaresque ? Tout ce que l'on peut dire est que les 196 chapitres de cette histoire inventée se composent de 8247 vers (décasyllabes et alexandrins), répartis en 2056 quatrains (à trois exceptions près), car le texte correspond à toutes les catégories et s'y dérobe en même temps, traitant à la fois de choses nobles en style bas et de sujets vulgaires en style noble. Comme l'a signalé Marcotte : « Colombe Colomb habite une épopée bidon, poubelle ou brocante de ce que la culture livresque a déposé sous ce nom, personnages, mythes, clichés » (Marcotte, 1975, p. 257). L'intention de faire œuvre fondatrice en s'inventant un passé glorieux ne se lit dans les allusions du narrateur aux grands modèles que pour mieux se démentir dans ses desseins destructeurs : Homère (*FCC*, p. 229) et *la Franciade*, l'épopée nationale inachevée de Ronsard (« Je me demande si je viendrai jamais à bout / De cette Franciade [*sic*]. Continuons ! Les arts / Ont besoin que quelqu'un leur torde le cou » (*FCC*, p. 43)). Écoutons le narrateur : « Ne me prenez pas au sérieux. / Je fais du comique, non de l'épique » (*ibid.*, p. 102). De fait, il n'y a « Pas d'*Illiade* ni d'*Odyssée* pour Ducharme, encore moins de *Chanson de Roland*, ni de *Franciade*, ni d'*Henriade*, mais toute la dérision du monde concen-

trée dans une littérature » (Marcotte, 1989, p. 199). Le nombre de ses adresses au lecteur, tout comme le sens de la quête de l'héroïne, son fantasme de communication chaleureuse, dénotent plutôt le désir d'instaurer un dialogue sur le ton du « prenez-le comme il vous plaira ».

Qui pourrait en effet en 1969, date de la parution du livre, sérieusement prétendre faire œuvre fondatrice en vers ? Selon Léo-Paul Desauniers, « [c]'est réactionnaire » (Desauniers, p. 400), mais le faire malgré tout n'est-ce pas au contraire obliquement insister sur l'inéluctable de l'évolution ? « Cette belle histoire, croyez-le ou non, fut vécue. / Elle m'a été imposée comme un passé par quelque chose / Que j'ai dans la tête mais que je n'entends plus » (FCC, p. 195). Ne croirait-on pas entendre ici l'écho lointain du mythe des paroles gelées de Pantagruel ? N'est-ce pas aussi souligner le caractère révolutionnaire de la mémoire¹⁵ de qui comprend le bénéfice à tirer de la relance d'une forme ancienne, car ce récit des tribulations de Colombe Colomb est initiatique à plus d'un titre : il insuffle un sérieux coup de fraîcheur aussi bien aux stéréotypes du genre traditionnel qu'aux conventions issues des officines parisiennes du nouveau roman¹⁶.

Manipuler le passé, c'est en effet aussi le réinventer, lui donner une suite, inscrire une continuation dans la filiation, « le passage à la génération suivante » (Genette, 1992 [1982], p. 270). Ainsi, contrairement à Claudel qui déclare à propos de son *Livre*

de Christophe Colomb qu'il avait à regarder « l'énorme fait [...] du point de vue de la postérité et à [se] faire l'interprète du vaste fonds d'idées, d'interrogations et de sentiments que quatre siècles d'histoire ont déposé et accumulé au fond de l'âme des spectateurs » (Claudel, p. 1168), Ducharme dote son héros historique d'une fille fictive qu'il situe dans un univers à temporalité variable, compris grosso modo entre 1929 et 2492 et qui « installe le passé dans le présent » (Leduc-Park, 1980, p. 320). Cet anachronisme délibéré se double d'une fantaisie débridée qui a pour avantage de libérer la postérité de la pesanteur mortifère du passé. Douée de pouvoirs supra-humains, l'héroïne vole comme la colombe que Noé lâcha au-dessus du déluge et « marche sur le fleuve » (FCC, p. 13), mais persécutée par les hommes qui ne voient en elle que l'héritière de Colomb et une « poule aux œufs d'or », elle commettra en toute innocence le désormais symbolique « meurtre du père » avant de se lancer par le vaste monde à la quête désuète de l'amitié universelle : « une des inventions pernicieuses / Des écœurés de la Grèce antique ! [...] » (*ibid.*, p. 111). Déçue par ses semblables, Colombe deviendra reine d'un bestiaire qui n'a rien à envier à l'arche de Noé et qui finira par anéantir l'espèce humaine. Cela rappelle les satires et les épopées byzantines tardives qui, semble-t-il, mettaient en scène des animaux¹⁷ ou, plus vraisemblablement, *Animal Farm* (1945) ou *les Animaux* d'Orwell. Bref, on s'aper-

15 Entendons « révolutionnaire » au sens où elle accomplit un retour aux origines.

16 De là sans doute aussi la dimension politique, à tendance féministe, que Nicole Deschamps a accordée à cet énigmatique fourre-tout allégorique.

17 Le *Psarologos*, par exemple ; ou le *Portikologos* : débat juridique entre poissons ; le *Poulologos* : livre des oiseaux ; ou encore l'*Histoire des quadrupèdes* (Buchwald, Hohlweg et Prinz).

çoit que le meilleur descripteur pour *la Fille de Christophe Colomb* serait la satire ménippée, ce « genre carnavalisé souple et protéiforme très libre » au service des « aventures de l'idée et de la vérité à travers le monde » (Bakhtine, 1970, p. 163). En effet, *la Fille de Christophe Colomb* répond aux principales caractéristiques de la ménippée répertoriées par Bakhtine.

S'y trouvent l'actualisation et la modernisation exagérée des héros et des figures du passé : son action colonisatrice s'étendant jusqu'en 1949, Christophe Colomb y atteint ainsi l'âge des patriarches mythiques, mais l'action du merveilleux annihile en les banalisant les hauts faits du passé, la tradition de l'épopée se trouve ici bousculée par l'invention créatrice, d'autant plus que l'image du héros se trouve dégradée. De même, la forme poétique est remise en cause par le prosaïsme de certains vers et les commentaires du narrateur dont le regard critique, aiguisé par son « esthétique de la niaiserie » (Siguret, p. 45), aboutit à une satire de l'épique : « Plus ça va plus mes quatrains empirent » (FCC, p. 33), « A-t-on jamais vu idée cucu pareille ? » (FCC, p. 48). Comme l'a remarqué Marcotte, « l'épopée [chez Ducharme] ne pouvait paraître que parodiée, contredite, à cause de la distance extrême qu'elle manifeste par rapport à la situation actuelle de l'écriture, principalement définie par le roman » (Marcotte, 1975, p. 259). La discordance qui résulte de la pluralité des styles et des voix, comme de la pluritonalité — « le mélange de sublime et de vulgaire » — provoque le comique, une des constituantes de la ménippée. Or, avec la primauté accordée à l'actualité et à l'invention, celui-ci constitue une des trois caractéristiques essentielles du genre.

L'actualité se manifeste particulièrement dans l'évocation des problèmes socio-politiques des années 1960 : menace de guerre nucléaire (FCC, p. 80), chômage (*ibid.*, p. 114), « grève des dockers de Montréal, Québec, Trois-Rivières » (*ibid.*, p. 195), grèves en France, aux USA, etc. Ces problèmes ruinent la notion d'épopée anhistorique. De plus, la ménippée fait référence à des éléments d'utopie sociale : « Dieu, n'y a-t-il ici que des capitalistes / Et des communistes ? » (FCC, p. 196). De fait, rien n'est à son épreuve, toutes les péripéties y sont possibles, toutes les infractions permises, les héros ont entière liberté. La fantaisie la plus délirante cohabite avec le naturalisme des bas-fonds : par exemple, Dieu le père, « Al pour les intimes » (*ibid.*, p. 94), représenté par Al Capone, le grand capon, version actualisée du « Céleste Bandit » de Lautréamont (Marcotte, 1975, p. 258), syncrétise l'ancien et le nouveau monde sous le patronyme du célèbre mafioso de Chicago : l'Italie catholique et l'Amérique du Nord. Tout cela sert à mettre à l'épreuve l'idée incarnée par l'héroïne, son Graal : sa quête d'amitié. Enfin, le jusqu'au-boutisme extrême de Colombe confirme l'appartenance de *la Fille de Christophe Colomb* au « genre des ultimes questions » : la ménippée (Bakhtine, 1970).

Au terme de ce parcours, la question qui se pose est celle du sens de cette réactualisation de formes anciennes. Il est tentant d'y voir l'œuvre devenir une « métaphore de déstabilisation épistémologique » (Eco, p. 273) qui, tout en refusant d'accorder une valeur substantielle aux valeurs du passé, leur reconnaît une valeur formelle (*ibid.*, p. 244). Pourrait s'y lire le désir nostalgique d'une puissance littéraire (telle, par exemple, celle que les poètes de la

Pléiade ou les Romantiques surent instaurer), ce désir dût-il se manifester par la négation. Elle témoigne à tout le moins d'une insatisfaction qui se manifeste chez l'auteur jusqu'à l'absence. Quelles qu'aient pu être les raisons initiales de l'invisibilité de Ducharme sur la scène publique, on serait en effet maintenant porté à lire dans cette désertion active la reviviscence d'un rapport artisanal à l'art. À une époque où prévaut le culte de la personnalité, cette « dépersonnalisation rappelle le temps où seule la discipline associée à l'effacement des déterminations personnelles permettait à l'artiste de se mettre pleinement au service de ce qui constitue sa raison d'être » (Heinich, p. 156). Ses retours « avant » prennent ainsi une coloration particulière, comme une affirmation d'identité par défaut, par négation, refus et rejet de l'origine en même temps que revendication d'une appartenance libre du choix de ses attachements. Comme le souligne Marcotte, « [i]l ne s'agit pas de recourir à

quelque image nostalgique de l'originel, du primitif, à la façon romantique [...], mais d'inscrire dans ce mouvement une négation qui le nourrit en même temps qu'elle le conteste » (Marcotte, 1997, p. 25). Si l'arrogance de toute culture hégémonique est ici contestée, c'est plutôt au nom d'une ouverture à tous les possibles, et surtout à « un univers [...] dans lequel les rapports de gentillesse seraient admis » (Eco, p. 290), autrement dit un univers capable d'« humaniser » les contraintes modernes : celui que ne cesse de chercher Colombe Colomb ; celui aussi de Bottom ou de Rémi, respectivement héros de *Dévadé* et de *Va savoir*, qui trouvent, à leurs heures, dans la sollicitude et le souci des autres, un remède au nihilisme. En ce sens, on pourrait avancer que la nostalgie chez Ducharme relève du manifeste et qu'elle ne prend les formes anciennes en otage que pour mieux les mettre à profit au sein d'un nouveau creuset. Une telle littérature, qui fait du passé un présent, a de l'avenir.

Références

- ALLARD, Jacques, « l'Amour des restes ou la vie selon Ducharme », dans *le Devoir*, 10 et 11 septembre 1994, p. D7.
- ANDRÉS, Bernard, « Québec : émergence de l'institution littéraire et parodie des codes français », dans *Études littéraires*, vol. XIX, 1 (printemps-été 1986), p. 141-152.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1984 [1979].
- — —, *la Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil (PierreS vives), 1970.
- BAREL, Yves, *la Marginalité sociale*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.
- BAUDELAIRE, Charles, *les Paradis artificiels*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
- BEAUDET, Marie-Andrée, *Langue et littérature au Québec. 1895-1914*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1991.
- — — et Denis SAINT-JACQUES, « le Champ littéraire québécois de 1764 à 1914 », dans *Texte*, 12 (1992), p. 137-149.
- BÉRUBÉ, Renald, « *le Cid* et *Hamlet* : Corneille et Shakespeare lus par Ducharme et Gurik », dans *Voix et images*, vol. I, 1 (1975), p. 35-56.
- BOUDREAU, Lolita, « Préhistoire d'un théâtre postdaté », dans *Conjonctures*, 26 (automne 1997), p. 77-94.
- BUCHWALD, Wolfgang, Arnim HOHLWEG et Otto PRINZ, *Dictionnaire des auteurs grecs et latins de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 1991 [1982].
- CASTIGLIONE, Baldassar, *le Livre du courtisan*, Paris, Garnier-Flammarion, 1991 [1580].
- CHAMBERLAND, Paul, « le Triomphe de la communication », dans *Revue d'esthétique*, t. 22, 3 (1969), p. 225-235.
- CHOUNARD, Marcel, « Réjean Ducharme : un langage violenté », dans *Liberté*, vol. XII, 1 (jan.-fév. 1970), p. 109-130.
- CLAUDEL, Paul, « le Livre de Christophe Colomb », dans *Tbâtre*, t. 2, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1965 [1927].
- DELERM, Philippe, *Il avait plu tout le dimanche*, Paris, Mercure de France, 1998.
- DEMERSON, Guy, *Humanisme et facétie*, Paris, Éditions Paradigme, 1994.
- DESAUNIERS, Léo-Paul, « Ducharme, Aquin : conséquences de la mort de l'auteur », dans *Études françaises*, vol. VII, 4 (nov. 1971), p. 398-410.
- DESCHAMPS, Nicole, « Histoire d'E. Lecture politique de *la Fille de Christophe Colomb* », dans *Études françaises*, vol. XI, 3-4 (oct. 1975), p. 325-354.
- DUCHARME, Réjean, *l'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard (Folio, n° 1393), 1982 [1966].
- — —, *l'Océantume*, Paris, Gallimard, 1968.
- — —, *le Cid maghané*, copie dactylographiée, Conservatoire d'art dramatique de Montréal, 1984 [1968].
- — —, *la Fille de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1969.
- — —, *le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1972.
- — —, *l'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973.
- — —, *les Enfantômes*, Paris, Gallimard, 1991 [1976].
- — —, *Ha ba !...*, Montréal, Éditions Lacombe, 1982.
- — —, *Dévadé*, Paris, Gallimard, 1990.
- — —, *Va savoir*, Paris, Gallimard, 1994.
- DUMONT, Fernand, *le Sort de la culture*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1987.
- Eco, Umberto, *l'Œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil (Points, n° 107), 1979 [1962].

- ÉRASME, Didier, *Éloge de la folie*, édition établie par Claude Blum, André Godin, Jean-Claude Margolin et Daniel Ménager, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1992 [1508].
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, « le Fils de Christophe Colomb », dans *le Devoir*, 11 octobre 1969, p. 11.
- FINNEL, Susanna, « Jean Rivard comme bibliotexte dans les *Enfantômes* de Réjean Ducharme », dans *Voix et images*, vol. XI, 1 (1985), p. 96-102.
- FLAHAUT, François, « l'Artiste-Créateur et le culte des restes », dans *Communications*, 64 (1997), p. 15-44.
- FORRESTER, Viviane, *L'Horreur économique*, Paris, Fayard, 1996.
- FOUREST, Georges, *le Géranium outpare*, Paris, UGE (Le livre de poche), 1964 [1909].
- GALLAYS, François, Sylvain SIMARD et Robert VIGNEAULT, *le Roman contemporain au Québec, 1960-1985*, Montréal, Fidès (Archives des lettres canadiennes, t. 8), 1992.
- GAUVIN, Lise, *Lettres d'une autre*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1994 [1987].
- GENETTE, Gérard, *L'Œuvre de l'art*, t. 2, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- — —, *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil (Points, n° 257), 1992 [1982].
- GIRARD, Gilles, « Du ludique au tragique, le théâtre ducharmien », dans *Québec français*, 52 (déc. 1983), p. 44-46.
- HEINICH, Nathalie, *Être écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.
- HOUELLEBECQ, Michel, *L'Extension du domaine de la lutte*, Paris, J'ai lu, 1997 [1994].
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion (Champs, n° 123), 1974.
- KWATERKO, Josef, *le Roman québécois de 1960 à 1975. Idéologie et représentation littéraire*, Montréal, Le Préambule (L'univers des discours), 1989.
- LAFON, Dominique, « Ducharme dramaturge, le jeu de la Tag », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fidès, 1994.
- LEDUC-PARK, Renée, « la Fille de Christophe Colomb : la rouerie et les rouages du texte », dans *Voix et images*, vol. V, 2 (1980), p. 319-332.
- — —, *Réjean Ducharme — Nietzsche et Dionysos*, Québec, Les Presses de l'Université Laval (Vie des lettres québécoises, 19), 1982.
- LEMIEUX, Denise, *Une culture de la nostalgie*, Montréal, Boréal Express, 1980.
- LİPOVETSKI, Gilles, *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard (Essais), 1983.
- MC MILLAN, Gilles, *L'Ode et le désode*, Montréal, Éditions de l'Hexagone (Essais littéraires), 1995.
- MAILHOT, Laurent, « le Théâtre de Réjean Ducharme », dans *Études françaises*, vol. VI, 2 (mai 1970), p. 131-157.
- MAKINE, Andréï, *le Testament français*, Paris, Mercure de France, 1995.
- MARCATO-FALZONI, Franca, « Québec-Acadie, modernité / postmodernité du roman contemporain », Actes du colloque international de Bruxelles 1985, dans *Cahiers du département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal*, 1987, p. 149-163.
- — —, *Du mythe au roman : une trilogie ducharmienne*, Montréal, VLB, 1992.
- MARCOTTE, Gilles, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », dans *Études françaises*, vol. XI, 3-4 (oct. 1975), p. 247-284.
- — —, *le Roman à l'imparfait*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1989.
- — —, « En arrière, avec Réjean Ducharme », dans *Conjoncture*, 26 (automne 1997), p. 23-30.
- MOSER, Walter, *Recyclages culturels, élaboration d'une problématique*, Montréal, XYZ, 1993.
- PARÉ, François, *les Littératures de l'exiguïté*, Hearst, Les Éditions du Nordir (Essai), 1992.
- PELLETIER, Jacques, *les Habits neufs de la droite culturelle. Les néoconservateurs et la nostalgie de la culture d'ancien régime*, Montréal, VLB, 1994.
- RABELAIS, François, *Pantagruel*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil (L'intégrale), 1973.
- RACINE, Rober, *le Mal de Vienne*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1992.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1954.
- ROBIN, Régine, *L'Immense fatigue des pierres*, Montréal, XYZ, 1996.

- — — , *le Naufrage du siècle*, suivi de *le Cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre*, Paris, Berg international Éditeurs / XYZ (Histoire des idées), 1995.
- — — , *le Roman mémoriel*, Montréal, Le Préambule, 1989.
- RONFARD, Jean-Pierre, *la Mandragore*, Montréal, Leméac (Théâtre), 1982.
- SCHENDEL, Michel van, « Ducharme l'inquiétant », dans *Littérature canadienne française. Conférences J. A. de Scève*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1969, p. 216-234.
- SIGNORET, Simone, *la Nostalgie n'est plus ce qu'elle était*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- SIGURET, Pierre, « Déploiement du paradigme dans l'analyse des juxtapositions des discours : Anne Hébert, Jacques Godbout et Réjean Ducharme », dans *Frontières et manipulations génériques dans la littérature canadienne francophone*, Actes du colloque organisé par les étudiants du département de lettres françaises de l'Université d'Ottawa du 20 au 22 mai 1992, Hearst, Les Éditions du Nordir, 1992, p. 36-48.
- TABUCCHI, Antonio, « Requiem », dans *Romans I*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1996, [1993].
- VATTIMO, Gianni, *la Fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture postmoderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.