

Réjean Ducharme contre Blasey Blasey

Gilles Marcotte

Volume 11, numéro 3-4, octobre 1975

Avez-vous relu Ducharme?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036612ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036612ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marcotte, G. (1975). Réjean Ducharme contre Blasey Blasey. *Études françaises*, 11(3-4), 247–284. <https://doi.org/10.7202/036612ar>

Réjean Ducharme contre Blasey Blasey

GILLES MARCOTTE

Les romans et les romanciers, on sait ce qu'il en pense, Réjean Ducharme. Autant de mal que des syndicats et des automobiles, des syndicalistes et des automobilistes. Déléguée par l'auteur, Bérénice Einberg va en rencontrer un, aux États-Unis, qui s'appelle Blasey Blasey. C'est un pornographe, comme de bien entendu. Tous les romanciers sont des pornographes, surtout les Américains, parce qu'ils sont plus romanciers que les autres : voir *I the Jury*, *Kiss me deadly*, *Sylvia*, *The Hot Mistress*, récentes lectures de Bérénice. Mille Milles est également au courant de la chose :

Les Américains vont droit au but : *sex*. Ils n'ont pas le sens des vaines subtilités. Sur la couverture de tous les romans en provenance du Sud, il y a le mot *sex*, il y a une femme déshabillée ou à peu près, il y a une femme en état d'orgasme ou à peu près. Ainsi, les hortensesturbateurs les moins au courant, les moins instruits, savent à quoi s'en tenir, aussitôt. Cela saute au visage ; c'est un bon roman ; il n'y a même pas moyen de se demander si oui ou non c'est un bon roman. (A 48)

Ayant donc obtenu rendez-vous, sous de fausses représentations, Bérénice Einberg se présente chez Blasey Blasey¹. Le « columbarium » où il la reçoit rappelle la « cage » de Zio, l'oncle despote de New York, mais en plus raffiné, en plus faux (« fausses plates-bandes remplies de faux jongs »). Le romancier lui-même est un faux, comme il s'empresse de l'expliquer à Bérénice. Qu'elle n'aille pas croire, surtout, qu'il ressemble à ce qu'il raconte dans ses livres! « À cause du genre un peu spécial de mon œuvre, dit-il, ils me prennent tous pour un obsédé. Mais, encore une fois, ne craignez rien. J'écris comme d'autres vont à l'usine. Il faut que je fasse vivre ma petite famille. » (p. 210) Blasey Blasey, romancier, pornographe, est donc celui qui ment deux fois : la première, en laissant croire que ses romans racontent la vraie vie : la deuxième, en dissociant sa personne de ses livres. Il y a quelques lunes, Isidore Ducasse écrivait : « Le roman est un genre faux, parce qu'il décrit les passions pour elles-mêmes : la conclusion morale est absente. Décrire les passions n'est rien : il suffit de naître un peu chacal, un peu vautour, un peu panthère. »² La fausseté est à son comble quand, non content de laisser parler les passions — de *reconduire* dans son œuvre une vie mutilée, incomplète —, le romancier tente de cacher ce qui, en lui-même, les fait naître : le chacal, le vautour, la panthère. Le romancier moderne, blasé, n'ayant plus foi dans les passions mêmes qu'il décrit, se réfugiant dans l'image inoffensive du père de famille rangé, est à la fois la négation du roman et son apothéose — le redoublement de son mensonge.

Ainsi Blasey Blasey ; ainsi Mille Milles. Malgré ses bonnes dispositions, le jeune héros du *Nez qui voque* ne pourra pas

1. Les livres de Réjean Ducharme ont été publiés dans l'ordre chronologique suivant : *l'Avalée des avalés* (1966), *le Nez qui voque* (1967), *l'Océantume* (1968), *la Fille de Christophe Colomb* (1969), *l'Hiver de force* (1973). La rumeur veut que l'ordre de composition des trois premiers livres soit différent : *l'Océantume*, *le Nez*, *l'Avalée*. Quoi qu'il en soit, nous en parlerons dans un ordre qui n'est ni celui de la parution, ni celui (supposé) de l'écriture.

2. Lantréamont, *Œuvres complètes*, Le Livre de poche, 1963, *Poésies I*, p. 372.

éviter d'être atteint par la pourriture adulte, car il est à la fois romancier (son journal intime *est* le roman) et personnage du roman, du seul véritable roman qu'ait écrit Réjean Ducharme. Il n'y a pas d'amour dans *l'Océantume*, *l'Avalée des avalés*, *la Fille de Christophe Colomb*, *l'Hiver de force* : que de l'amitié. Mais, dans *le Nez qui voque*, nous voici chez Tristan et Iseult, et Mille Milles joue à la fois le rôle de Tristan, le personnage, et celui de Bérout, l'auteur. De l'amour et de la mort, cependant, Mille Milles et Chateaugué voudraient ne retenir que le second terme, et reporter la consommation du philtre à la dernière page, où ils se suicideront. Ils vivent côte à côte dans l'amitié, comme séparés par l'épée de Tristan, dans une tentative désespérée d'échapper à l'amour, au sexuel. Mais seule Chateaugué respectera le pacte, ne sera pas touchée par le roman ; elle est l'innocence même, ignorant qu'elle a un corps, et qu'on peut vouloir le posséder. Mille Milles, au contraire, connaît bien les dessous de l'histoire, comme on l'a vu. Il sait que depuis *Tristan, la Princesse de Clèves*, *Eugénie Grandet*, *Madame Bovary*, le roman a partie liée avec l'amour-passion, l'amour-possession³, la vie urbaine et ses réseaux d'intérêts, les affaires douteuses de l'histoire. Il a juré, comme Chateaugué, mais il est malheureux dans son serment ; dénonçant l'amour, la ville, l'histoire, il ne cesse d'en parler, de s'y débattre. Comment ne céderait-il pas, à la fin ? Il a beau s'écrier :

Marie de l'Incarnation ne s'est pas laissé bernier, elle. Elle est restée belle, blanche, pure et sereine, jusqu'au dernier jour. « Pureté ! Pureté ! » C'est Rimbaud qui a crié comme cela. Je n'aime pas les prostituées. (p. 49)

Il a beau rêver de Jeanne d'Arc, vitupérer l'automobile, la ville, tourner l'histoire en dérision (« Le soir de la reddition de Bréda, Roger de la Tour de Babel, avocat... » (p. 9)), il

3. « Ne te donne pas à moi ; ne me charge pas les bras. Contente-toi d'être ma sœur, d'être *avec* moi ; ne cherche pas à être *à* moi. On dit : « Voici ma femme » comme un vacher dit : « Voici ma vache. » Voici ma sœur, voici ma compagne, voici celle qui marche à côté de moi. Débarque-moi de sur le dos ; marche à côté de moi, dans tes propres pas. » (N 131)

ne peut faire qu'il ne soit emporté par cela même qu'il combat, car il combat sur le terrain de l'ennemi, sur le terrain du roman. Chateaugué s'inquiète, à juste titre, de le voir écrire : « Cesse d'écrire tes folies, Tate. Assez, Tate. » (p. 70) Tate, c'est le nom propre-commun en quoi s'abîment le tien et le mien, le droit de propriété que réclame le sexe. « Tate. Tate. Tate. Appelle-moi Tate. Je t'appellerai Tate. Viens, Tate. Oui, Tate. Allons-nous-en, Tate. » Cette litanie, culminant au calembour (Assez, Tate, Acétate) destructeur du sens, est incompréhensible au romancier. « Elle parle trop vite, dit-il : je ne comprends plus un mot de ce qu'elle raconte. » Elle ne parle pas trop vite; elle parle un langage différent. Mille Milles, romancier, ne peut écrire que contre Tate, contre l'amitié, dans un langage qui ne comprend pas l'amitié. En devenant le lieu de l'écriture, la chambre devient le tombeau de Chateaugué. On ne fait pas ce qu'on veut, quand on écrit un roman. On fait ce que veut le roman. Et le roman veut l'histoire, la ville, le sexe.

Ne pourrait-on pas essayer autre chose, une autre forme de récit, qui préserverait les droits de la très pure amitié dont rêvait Mille Milles dans les premières pages du *Nez qui voque*? « J'ai besoin des hommes, écrivait-il. Je rédige cette chronique pour les hommes comme ils écrivent des lettres à leur fiancée. Je leur écris parce que je ne peux pas leur parler, parce que j'ai peur de m'approcher d'eux pour leur parler. » (p. 10) Cette lettre aux hommes, comment faire pour qu'elle ne tourne pas en pornographie, en cochonneries, en hortensesturbations? ⁴ Comment raconter, si l'on veut que le récit soit autre chose que le choc des passions, des intérêts, du tien et du mien, de l'histoire en marche? Le roman est la forme du moderne, de la « civilisation » :

Quoi! Vous n'avez jamais vu ça, un pornographe?
D'où sortez-vous? Arrivez en ville, sacrement!

4. Selon Etienneble et Yassu Gaucière, le poème des *Illuminations* intitulé *H*, et qui se termine par les mots énigmatiques : « trouve Hortense », ferait « allusion à la masturbation ». Voir la note de Suzanne Bernard dans Rimbaud, *Œuvres*, Classiques Garnier, 1960, p. 531.

Vous ne connaissez même pas le pornographe du
 [phonographe ?
 Réveillez-vous ! C'est la civilisation maintenant ! (F 33-34)

Pour l'éviter, on reculera dans le temps, on ira, comme le conseille le Milles, vers l'ancien, « en arrière, avec Crémazie, avec Marie-Victorin, avec Marie de l'Incarnation, avec Félix Leclerc, avec Jacques Cartier, avec Iberville et ses frères héroïques ». (N 29) De son sac à formes — ou de son sac à malices —, rempli de tout ce qu'on peut trouver dans les bibliothèques ou les boutiques de livres de poche, Réjean Ducharme tire le roman de la quête, le roman de chevalerie; et c'est, dans *l'Océantume*, la merveilleuse et véridique histoire de Iode Ssouvie et de Asie Azothe.

Chateaugué portait un nom historique, un nom vraisemblable, celui d'un des frères d'Iberville; ceux de nos héroïnes relèvent de la pure invention, des besoins de la cause. La première s'appelle Ssouvie parce que sa mère est Ina Ssouvie; et son prénom évoque la mer comme le patronyme de son amie évoque l'air (quoi de meilleur que l'air de la mer?). Le frère d'Iode, Inachos, se nomme ainsi, de toute évidence, parce qu'il est la chose d'Ina; mais n'ayons garde d'oublier qu'Inachos est le nom du premier roi légendaire d'Argos. La famille Ssouvie est crétoise (menteurs comme des Crétois, dit le proverbe), bien que le père, Van der Laine (Dan ver Laine), soit originaire des Pays-Bas. Ajoutons un médecin, ami de la famille, qui s'appelle — pour la beauté de la chose ou quelque autre raison — Michel Lange (durcissez le *ch* ou ajoutez un *s* à Lange, pour voir). Quant à la famille Azothe, venant de Finlande (fin de la terre?) elle débarque un jour au confluent du Saint-Laurent et de la rivière Ouareau, et c'est de là que partiront Iode, Asie et Inachos pour aller découvrir, au bout de la terre, l'océan(tume). Continuez, amusez-vous; on n'en a jamais fini avec les noms des personnages de Ducharme. Ce sont des noms inventés, des noms qui disent l'invention. « Il n'y a que ce que tu inventes, que ce que tu crées » (p. 112), dit Asie Azothe: pas étonnant qu'elle ait des problèmes à l'école. Nous ne sommes pas, lisant *l'Océantume*, parmi le

monde ordinaire; ce qui vient du manoir des Azothe, comme du bateau échoué qu'habitent les Ssouvie après avoir été chassés de leur château par les rats, ne saurait être qu'extraordinaire, hors du commun, héroïque.

« J'aime, écrit Iode, les histoires du genre de celles de la « Table Ronde » que Faire Faire me raconte. Toujours, les princesses meurent et les princes les pleurent. Le prince trouve le cadavre de la princesse enfoui au milieu d'acres de blé mûr, et je tremble. » (p. 143) Les histoires qu'elle aime, elle y entre. Sa mère est une reine, Ina Ssouvie 38, et Iode naît de la naissance miraculeuse des héros, un soir d'orage et de grandes violences, en même temps que meurt sa sœur, tuée par un garde du corps devenu fou. Ayant fait son entrée dans le monde de manière aussi spectaculaire, elle ne peut devenir qu'un chevalier sans peur et sans reproche, une réincarnation de Lancelot ou de Don Quichotte. Asie Azothe est, au choix, l'écuyer, le Sancho Pança de ce Don Quichotte en jupons, liée à elle par le plus solennel des serments : « Cochon qui s'en dédit »; ou sa Dame, celle par qui les miracles arrivent, celle qui convaincra l'infirme Inachos de devenir un coureur de fond. Pour ennemis, pour moulins à vent, la Milliarde. La Milliarde, c'est tout ce qui n'est ni Asie ni Iode, l'entière humanité qui par sa seule présence les empêche de respirer librement et d'aller où bon leur semble. Entre la Milliarde et l'individu héroïque qui s'affirme comme exception, le combat est sans répit et sans merci. « C'est cela, la guerre de Troie, la guerre des Gaules, le traité d'Utrecht, la victoire de Aegos-Potamos. » (p. 51) Au chevalier Ssouvie, il faut un adversaire à sa taille, le monde entier, l'histoire universelle; son Graal, elle-même, son autonomie, sa liberté.

Fantasmes que tout cela, opine le psychanalyste amateur; narcissisme; délire compensatoire, et le reste; ça lui passera, ou elle devra se faire soigner. Croyez-vous donc qu'Iode Ssouvie ne le sait pas? Ne la prenez pas pour une naïve, s'il vous plaît. Elle sait que ses histoires sont des histoires, c'est-à-dire des mensonges :

À dos d'âne, des cow-boys se sont mis à nous poursuivre. Ils nous ont trouvées endormies au fond d'un fossé, dans la boue. Pour nous réveiller, ils nous ont asséné des coups de lasso... Rien de tout cela n'est arrivé, *Asie Azothe* : je te mens effrontément; je te raconte des blagues terribles; je fais ma petite Victor Hugo. (p. 111)

Iode Ssouvie fait de la littérature; comme Hugo; comme Rimbaud, qui « ouvre des brèches opéradiques dans les cloisons » (p. 188); comme Alfred Musset, enflammé par sa propre tristesse (p. 142); comme Nelligan, si gai qu'il a « peur d'éclater en sanglots » (p. 182); comme Saint-Denys-Garneau, qui n'aime pas les chaises⁵; comme André Gide, dont l'acte gratuit est reproduit à la page 189; comme la marquise de Sévigné, qui écrivait des lettres passionnées. Comme Lautréamont surtout, qui équipe Iode Ssouvie d'un « Grand Coupable » (p. 75) et d'un Vieil Océan, mais dont le nom est occulté dans toute l'œuvre de Ducharme, parce que son texte y *travaille* presque sans arrêt⁶. Iode Ssouvie fait de la littérature, et que pourrait-elle faire d'autre? Elle raconte, et tout récit, dépouillé de la prétention réaliste du roman, n'est-il

5. Puisqu'il sera plusieurs fois question de Saint-Denys-Garneau dans cette étude, établissons hors de tout doute que Ducharme l'a bien lu. Le texte de Ducharme :

O chaises, vous m'écœurez! Les chaises sont faites pour qu'on s'assoie. On s'assoie pour s'ennuyer. S'ennuyer est attendre. Attendre est impardonnable, écœurant. Il n'y a pas assez de place ici : on ne peut que tourner en rond, tourner en rond. (0 150)

Et voici ceux de Saint-Denys-Garneau, qu'on trouve dans les *Regards et jeux dans l'espace* (*Œuvres*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971) :

Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise
Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste
Immanquablement je m'endors et j'y meurs. (p. 9)

Mes enfants vous dansez mal
Il faut dire qu'il est difficile de danser ici
Dans ce manque d'air

Ici sans espace qui est toute la danse. (p. 12)

6. Les rapports — d'emprunt, de transformation, et cetera — entre l'œuvre de Ducharme et le texte lautréamontien sont si nombreux et si complexes qu'il ne saurait être question de les inventorier ici : « allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire » (Lautréamont, op. cit., p. 365).

pas une « blague terrible »? Heureusement, il y a Asie Azothe, lectrice idéale :

J'ai cru tout ce que tu m'as raconté, Iode Ssouvie. Sache que pour moi il suffit que tu racontes ceci pour que le contraire soit moins vrai. Ce qui te semble assez vrai pour que tu me le dises est toujours, pour moi, plus vrai que ce qui le nie, sache-le. Continue, n'aie pas peur que je manque de foi. Il n'y a que ce que tu inventes, que ce que tu crées. (p. 112)

Le contrat du récit est le plus fragile qui soit, parce qu'il est fondé, non sur la nature des choses et la conformité du texte à quelque réalité sous-jacente ou pré-existante, mais sur la *foi*, sur l'amitié du lecteur. C'est l'autre, le lecteur, le pur ami, le « vide » dans lequel on circule « comme dans un champ » (p. 149), qui peut seul agréer le récit, le rendre vrai. Il lui est demandé de croire — à l'infini :

L'air et l'eau, ce qu'on appelle le réel, le vrai, sont viciés, sont pleins de fumée d'automobiles et de cigarettes, de jus de baignoires et de chaises percées. Il reste le faux : regarder un chou et s'imaginer que lorsqu'il sera mûr chacune de ses feuilles s'arrachera toute seule et se mettra à voler, à chanter, à être un chardonneret. (p. 112)

La foi qui est proposée, qui est exigée dans ce texte n'est pas celle que demande le roman. Le roman fait croire parce qu'il dit (présument) le réel, le vrai. « Être romancier, a dit un critique, c'est d'abord ne pas refuser d'être de ce monde. »⁷ On invente, mais l'invention est masquée par le vraisemblable. Quand on est pris, englué dans le roman, comme Mille Milles, on ne peut pas « entendre des voix », si fort même qu'on le désire : « J'aimerais à entendre des voix, des voix comme Jeanne d'Arc en entendait. » (N 257) On est condamné au terre à terre, à la fatalité du naturel. Dans *l'Océantume*, par contre, Iode Ssouvie entend des voix, et leur obéit : « Mes voix me disent... » (p. 165), comme Asie Azothe entend celle

7. Michel Raimond, *la Crise du roman*, José Corti, 1968, p. 75.

de la narratrice. Écrire, raconter, lire, c'est ici — au contraire de ce qui se passe dans le roman — refuser de « voir les choses comme elles sont », se livrer à la voix qui est à la fois l'affirmation la plus pure de la personne et un appel, une vocation (vox, vocare). Le regard de l'observation, dans le roman, immobilise les choses et les fige en vérités; la voix provoque à la métamorphose, invite à prendre le chemin du « faux », de l'imaginaire, du miracle toujours neuf de l'existence. Ainsi Iode Ssouvie, dans le passage qui suit immédiatement celui que nous venons de citer, s'emploie à détruire la très belle mosaïque fabriquée par sa mère avec des azulejos. Parce qu'elle est belle, parce qu'elle fascine, cette œuvre d'art fait taire la voix qui appelle au départ, à la métamorphose. Celui qui entend la voix est toujours *sur son départ*, et n'a de sens que par le départ: « Les globe-trotters comme nous trottent! » (p. 163)

L'embêtant, c'est que la narratrice (la narration) n'est pas *une voix autorisée* — ou, ce qui revient au même, n'est autorisée à parler que par elle-même. Iode Ssouvie le sait bien que ses voix ne procèdent que de son propre désir, et que tout dépend de la très pure amitié d'Asie Azothe, que son errance est une marche sur la corde raide de la confiance. Le récit ne pourrait réussir que s'il demeurerait indéfiniment en suspens, dans le mouvement de l'amitié; sa fin ne peut que l'abîmer, le plonger dans l'abîme du non-sens, le monde. Est-ce bien la présence de Faire Faire et d'Ina, à la dernière page du livre, qui empêche l'océan d'être la « rédemption », le « salut » escomptés? Ce sont pourtant des adultes intéressants : Faire Faire adore Nelligan, et parle joliment de Rimbaud; Ina est l'artiste que l'on sait. Mais, en tant qu'adultes, représentants de la continuité et de l'héritage humains, elles jettent sur le paysage l'ombre de l'autorisation refusée, du « Grand Coupable » absent. Si elles étaient sottes, inintéressantes, futiles, on pourrait les éliminer, comme Iode sait si bien le faire. Elles doivent être là, puisque le récit s'achève et se brise sur sa propre fin :

Nous sommes assis devant l'océan. Il pue à s'en boucher le nez. Il étend jusqu'à nos pieds une nappe transpa-

rente pleine de morceaux de poissons pourris qu'il ravale aussitôt.

— Nous y sommes. Soyons-y!

L'océan ressemble au monde, comme Iode Ssouvie ressemble à sa mère et à Faire Faire. L'ordre revient, après avoir été troublé pendant « deux sang pages » (N 126) par le récit; l'ordre, c'est-à-dire le recommencement perpétuel, vague après vague, qui est la négation même de l'aventure. L'absurde impératif du verbe être remplace le commandement du départ, et qu'est-ce qu'un chevalier qui ne part pas?

Ou bien, l'épopée?

C'est s'éloigner encore du roman, prendre les plus grandes distances par rapport au programme romanesque décrit par Lautréamont : « Vous toucherez avec vos mains des branches ascendantes d'aorte et des capsules surrénales; et puis des sentiments! »⁸ Des sentiments, Iode Ssouvie en a : de la rage et de l'amitié, à tout le moins. Elle exagère, cette fille, avec sa manie de tout magnifier, de se prendre pour une autre, mais enfin ses démêlés avec l'institutrice et son séjour à l'institution de Mancieulles, pour ne citer que ces deux exemples, la font descendre de temps à autre dans l'arène des difficultés communes. On peut l'aimer, se laisser prendre à ses jeux : est-il rien de plus sympathique que l'imagination, et de plus pathétique que l'imagination dégue?

Rien de cela n'est possible avec Colombe Colomb. Elle est de la race des Asie Azothe et des Constance Chlore, et c'est dire qu'elle n'a rien d'un personnage de roman, fût-il courtois. Comme l'azote, qui est un gaz incolore, inodore et chimiquement inactif, comme le chlore dont les propriétés décolorantes et antiseptiques sont bien connues, Colombe Colomb est un neutre, un blanc de langage, une absence de l'affirmation. Elle ne peut être définie que négativement. Elle n'est « ni amère ni amène » (p. 14); elle « ne va pas à

8. Lautréamont, *op. cit.*, p. 314.

l'école » (p. 15) ; elle « est une des rares qui ne connaissent pas Jules Verne » (p. 110). Ses actions n'ont pas plus de substance : « Ne rien produire est sa mission. » (p. 159) Elle voyage beaucoup sans doute, au Canada, aux États-Unis, en Russie, en Espagne, en Italie et ailleurs, puisqu'elle est la fille d'un découvreur, mais toute idée de découverte lui demeure radicalement étrangère : elle est « celle qui sans cesse erre » (p. 128). Elle ne fait pas, mais elle laisse faire : « Quant à Colombe Colomb, elle pleure et laisse/Faire. » (p. 233) Ainsi privée de la qualité humaine, elle ne peut évoluer, se développer, que quantitativement. Entourée des animaux qu'elle a recueillis, elle *augmente* :

Qu'elle n'est plus seule ! Qu'elle s'incorpore à eux !
 Elle est six, plus nombreuse que les arbres d'une forêt
 Quand le cœur d'un été y a mis le feu.
 Elle est en si grande quantité qu'une légion reculerait !

[(p. 133)]

Ses rats, qui sont elle-même en expansion, s'appellent « Un, l'autre Deux, l'autre Trois, / Et ainsi de suite à la queue leu leu » (p. 155). Et le nom même qu'elle porte n'est pas autre chose que la multiplication par deux du nom de Colomb, un dédoublement, un bégaiement, une allitération. Comme si l'on pouvait encore s'y tromper, et croire que Colombe Colomb participe de l'humanité, Réjean Ducharme va lui faire perdre son corps et le remplacer par des organes artificiels. À la page 96 sa fausse amie Rasoir Électrique lui gobe les mains, les yeux, les bras et même les jambes, et ça n'est rien encore ; on terminera le travail à l'hôpital, en lui enlevant les poumons, les reins et les ovaires pour les donner à des gens importants. Colombe Colomb devient ainsi un pur artefact ; tout lui est enlevé, de ce qui lui aurait permis d'être un personnage comme on les aime, un personnage en chair et en os. « Il reste le faux », disait Asie Azothe : Colombe Colomb est ce reste, ce faux.

Faux personnage, Colomb Colomb habite une épopée-bidon, poubelle ou brocante de ce que la culture livresque a

déposé sous ce nom, personnages, mythes, clichés. Voici, par exemple, la colère d'Achille :

Il est en colère. Il est en maudit. Il est enragé. (p. 10)

Colombe Colomb est, au choix, le Christ :

Elle marche sur le fleuve. Voilà de quoi vous intriguer.
Elle pêche au large à pied. On la voit s'asseoir
Sur les vagues quand elle est fatiguée. (p. 13)

ou Diane chasserresse :

Elle a un arc et un carquois plein de flèches. (p. 13)

Quand elle raconte,

... Elle est écoutée.

C'est comme si c'était Homère qui racontait. (p. 229)

Que n'est-elle Roland ?

Si elle était Roland, elle sonnerait l'olifant. (p. 189)

En tout état de cause elle détient le privilège majeur du héros d'épopée, qui est d'être télécommandé pour ainsi dire par le monde d'en-haut, les puissances supérieures : « Dieu le Père, Al pour les intimes ». (p. 94) Al? Al Capone, qui après sa mort a formé un Syndicat et réussi à prendre la place du Dieu légitime, devenant ainsi le « Céleste Bandit » de Lautréamont. On a les dieux qu'on peut, quand on écrit — en l'an de grâce 1969 — une *Iliade*, une *Odyssée*, une *Chanson de Roland*, une *Franciade*.

Mais, pas plus que *les Chants de Maldoror*, la *Fille de Christophe Colomb* n'est une simple parodie de l'épopée, l'exercice de style d'un potache en mal de dérision. « Je fais du comique non de l'épique » (p. 102), dit Ducharme; et sans doute, potaches que nous sommes tous peu ou prou, nous rions des mauvais tours que Ducharme joue à cette forme noble entre toutes de littérature qu'est l'épopée, des crocs-en-jambe qu'il lui donne. Mais nous rions jaune, car la parodie témoigne d'une envie, d'un manque : elle adore ce qu'elle brûle. Ducharme devait aller à l'épopée, dans cette mise à

l'épreuve de l'écriture que poursuit toute son œuvre, parce qu'elle est, littérairement, la forme originelle, fondatrice, du récit ; et l'épopée ne pouvait paraître que parodiée, contre-dite, à cause de la distance extrême qu'elle manifeste par rapport à la situation actuelle de l'écriture, principalement définie par le roman. Forme noble du récit, incarnation du beau esthétique et du beau moral, elle se corrompt ici dans les jeux d'intérêts les plus sordides, dans les vers de mirliton, et Ducharme de préciser en note : « Mon idée, c'est d'aller loin dans la niaiserie. » (p. 48) L'épopée inaugure solennellement une langue, en fait jouer magistralement les articulations pour l'édification des générations à venir ; Colombe Colomb massacre la grammaire (p. 170), refuse la distinction entre le masculin et le féminin (p. 178), tandis que son narrateur moque la rhétorique :

Alors ? Mes métaphores ? On déteste ? On n'a qu'à s'en
[aller.

D'ailleurs, mes sémaphores sont encore pires. (p. 182)

On voit ce qui arrive au lecteur — ce lecteur que l'épopée invitait à entrer dans l'unité d'une fiction partagée, affirmant et justifiant l'existence d'une communauté : il est expulsé, renvoyé à ses oignons.

Plus ça va plus mes quatrains empirent.

Mais ce n'est pas de vos sales affaires.

Mêlez-vous de vos oignons et de vos cires

Qui nettoient tout en cirant. Bande d'éphémères ! (p. 33)

Mise à l'épreuve du récit, dans la forme extrême de l'épopée, *la Fille de Christophe Colomb* doit être également la mise à l'épreuve de l'amitié, raison fragile du récit comme nous l'avons aperçu dans *l'Océantume* et dans *le Nez qui voque*. Constance Chlore et Asie Azothe, figures de l'amitié, existent dans le récit par Bérénice Einberg et Iode Ssouvie, en tant que destinataires et récepteurs du récit ; Colombe Colomb existe seule, elle est l'amitié sans l'ami, la pure attente, la relation privée de ses termes, Olivier sans Roland. Dans *la Fille de Christophe Colomb*, le couple épique, métaphore de

la communauté linguistique et nationale, mais aussi de la relation entre l'écrivain et lecteur qui fonde le récit, ne se forme pas. À Colombe qui demande l'amitié :

Je suis à la recherche d'amis, d'amis authentiques
Pourvus d'un cœur et de désirs de chardonneret. (p. 91)

on répond par l'incompréhension, le sexe, la violence. L'amitié s'est effondrée en même temps que l'épopée, et pour les mêmes raisons :

Amitié! C'est une des inventions pernicieuses
Des éceurés de la Grèce antique! Il n'y a pas plus d'amis,
Qu'il n'y a eu de Bacchus et de Zeus! (p. 111)

Ainsi va Colombe Colomb, de pays en pays, sur toute la surface du monde occidental, cherchant en vain l'amitié comme le récit cherche en vain la cohérence. (Elle fait penser à Little Orphan Annie, personnage de bande dessinée qui occupa les journaux pendant une trentaine d'années; fillette à l'âge invariable qui ne trouvait le réconfort d'un refuge humain que pour le perdre quelques semaines plus tard. Le rapprochement n'est pas fortuit, car le livre de Réjean Ducharme ne relève pas moins de l'esthétique de la bande dessinée que de l'épopée. C'est une succession de vignettes, où personnages et actions sont réduits à quelques traits schématiques, appelant par ce schématisme même, par leur très faible définition, une intense participation du lecteur. Qui est Colombe Colomb? Faites-la vous même...⁹)

Faute d'obtenir l'amitié chez les humains, Colombe Colomb va la demander aux animaux, dans une sorte de Disneyland fabuleux qui semble offrir toutes les garanties d'un paradis retrouvé; mais ce retour à la nature tournera mal, comme c'était à prévoir. On ne recrute pas un tigre et un lion, « ennemis des carêmes » (p. 207), sans s'attirer quelques

9. « Le dessin humoristique possède les mêmes qualités structurales que l'estampe et la gravure : tous trois, comme nombre d'autres media d'aujourd'hui, ont un côté « bricolage » ou « faites-le vous-même » qui appelle la participation. » Marshall McLuhan, *Pour comprendre les media*, trad. Jean Paré, HMH, 1968, p. 186.

ennuis. Ils s'en prennent à Colombe Colomb, qui sera défendue par ses rats; et, faute de mieux, dévorent un chacal. L'unité des animaux, enfin, ne pourra se faire que dans la guerre totale contre le genre humain; Colombe Colomb « pleure et laisse / Faire » (p. 233). Al Capone, le Céleste Bandit, a gagné. Il avait déjà gagné, dès la première ligne du récit, quand le narrateur avait, comme on dit, mis la main à la plume : il tenait la main. Et l'écrivain s'en apercevait à la page 195; cette histoire, disait-il,

(...) m'a été imposée comme un passé par quelque chose
Que j'ai dans la tête mais que je n'entends plus,
Par une sorte de soleil obligatoire noir et rose.

Tout ce que je touche je gâche.
Le rose quand je l'applique se brouille de gris.
Mon noir est brun comme du caca de vache.

Car Al Capone, c'est la panthère, le tigre, le vautour, le chacal qui s'éveillent dans l'écriture dès qu'elle se met en marche et l'entraînent infailliblement du côté de la « pornographie ». Mille Milles commence à écrire pour l'amitié, et finit par sacrifier Chateauguë à Questa. Iode Ssouvie, chevalier sans peur et sans reproche, entraîne Asie Azothe dans la folle équipée de l'imaginaire, et pour découvrir quoi? que l'océan pue, que le monde est toujours là, dans sa fange. Dans l'épopée c'est bien pis car l'amitié même est pourchassée jusque dans ses derniers retranchements, détruite dans le lieu en quelque sorte obligé de son accomplissement.

Ainsi tout est pornographie, toute forme de récit est tenue par « les ficelles du roman »¹⁰, par la volonté du roman qui est, aujourd'hui, celle de la littérature. On commence à écrire avec les meilleurs sentiments, l'amitié, la générosité, l'amour des bêtes, l'admiration pour la beauté de la nature, et tout à coup l'on se retrouve avec, dans le cœur, dans la main qui écrit, toute la haine du monde. « Pourquoi, demandait Iode Ssouvie, faut-il que je haïsse tant? Pourquoi ces envies de

10. Lautréamont, *op. cit.*, p. 313.

vengeance, de faire mal, que j'ai? De qui, de quoi, de quel crime faut-il que je me venge s'il faut pour ne pas devenir folle que je me venge? » (O 47)

Nous le demanderons à Bérénice Einberg.

Quand on lit avec un peu d'attention les premiers paragraphes de *l'Avalée des avalés*, on constate qu'il y a pour la narratrice deux façons d'être au monde, de vivre le monde, dont la première conduit au malheur, à la solitude, à la peur, et la seconde à une sorte de bien-être.

Commençons, avec le roman, par le malheur :

Tout m'avale. Quand j'ai les yeux fermés, c'est par mon ventre que je suis avalée, c'est dans mon ventre que j'étouffe. Quand j'ai les yeux ouverts, c'est parce que je vois que je suis avalée, c'est dans le ventre de ce que je vois que je suffoque. Je suis avalée par le fleuve trop grand, par le ciel trop haut, par les fleurs trop fragiles, par les papillons trop craintifs, par le visage trop beau de ma mère.

On est avalé, suffoqué, par ce qu'on regarde (et *parce* qu'on regarde ?¹¹). Le visage de la mère résume, au terme de l'énumération, toute la beauté du monde, et la beauté chez Réjean Ducharme est toujours *en trop* : celle de la mère d'Iode Ssouvie, dans *l'Océantume*, celle de Petit Pois dans *l'Hiver de force*. « Caché comme un oiseau malade dans le feuillage noir de ses cheveux, son visage est trop pâle, trop tragique, trop beau dans la lumière trop claire de de ses yeux trop grands. » (H 21) La beauté vous « avale » — ou vous « affecte » (N 31), dirait Mille Milles — parce que vous ne savez qu'en faire, parce qu'elle ne sert à rien :

Le visage de ma mère est beau pour rien. S'il était laid, il serait laid pour rien. Les visages, beaux ou laids, ne

11. Dans la troisième phrase du texte cité, il faudrait sans doute lire « par ce », en deux mots, plutôt que « parce que je vois ». Mais ce lapsus typographique suggère un sens qui se confirmera bientôt...

servent à rien. On regarde un visage, un papillon, une fleur, et ça nous travaille, puis ça nous irrite. Si on se laisse faire, ça nous désespère. Il ne devrait pas y avoir de visages, de papillons, de fleurs. Que j'aie les yeux ouverts ou fermés, je suis englobée : il n'y a plus assez d'air tout à coup, mon cœur se serre, la peur me saisit.

La relation que propose Ducharme entre la beauté — ou la laideur, également inutile — du monde et l'irritation, le désespoir, la peur, n'est pas du premier coup évidente au lecteur; et même, ne lui a-t-on pas appris au cours d'esthétique que la beauté procure la joie dans la mesure même où elle est gratuite, inutile? Il espère que la suite du texte lui apportera des éclaircissements. Mais, entre le premier et le deuxième paragraphe, il y a un saut, un hiatus, un vide; l'auteur, apparemment, passe à autre chose, sans crier gare. Quel rapport entre « mon cœur se serre, la peur me saisit », et ce qui suit?

L'été, les arbres sont habillés. L'hiver, les arbres sont nus comme des vers. Ils disent que les morts mangent les pissenlits par la racine.

L'absence de rapport explicite, le hiatus, sont en eux-mêmes significatifs, parce qu'ils soumettent le texte à une organisation nouvelle. Dans le premier paragraphe, en effet, le discours progressait sous l'empire des causes et des fins, de façon continue, et c'était précisément la privation de finalité (« pour rien ») qui suscitait le désespoir. Ici, par contre, nous sommes dans le discontinu des objets, des phrases-clichés (manger les pissenlits par la racine), des sensations, des actions. On ne regarde plus, on n'attend plus; on fait :

Le jardinier a trouvé deux vieux tonneaux dans son grenier. Savez-vous ce qu'il en a fait? Il les a sciés en deux pour en faire quatre seaux. Il en a mis un sur la plage, et trois dans le champ. Quand il pleut, la pluie reste prise dedans. Quand ils ont soif, les oiseaux s'arrêtent de voler et viennent y boire.

Ce texte dit un monde sans *intention*, sans attente ; un monde fini, limité, où rien n'est en trop. On y a faim, soif, froid, chaud ; on mange, on boit, on met son chandail, on enlève sa robe. C'est le monde de la coexistence, de l'amitié avec les éléments. Chateaugué l'habite, qui « n'est pas un mot, mais une action » (N 80) ; et Petit Pois, quand elle consent à laisser, « en pleine confiance, en total abandon, la vie marcher toute seule, se penser elle-même » (H 277)¹². Aucune des amies véritables de l'univers ducharmien, Asie Azothe, Constance Chlore, Nicole, n'a ce visage trop beau qui désespère ; elles sont jeu, action. Et Bérénice elle-même, durant quelques lignes :

Quand j'ai faim, je mange des pissenlits par la racine et ça se passe. Quand j'ai soif, je plonge mon visage dans l'un des seaux et j'aspire. Mes cheveux déboulent dans l'eau. J'aspire et ça se passe : je n'ai plus soif, c'est comme si je n'avais jamais eu soif. On aimerait avoir aussi soif qu'il y a d'eau dans le fleuve. Mais on boit un verre d'eau et on n'a plus soif. L'hiver, quand j'ai froid, je rentre et je mets mon gros chandail bleu. Je ressors, je recommence à jouer dans la neige, et je n'ai plus froid. L'été, quand j'ai chaud, j'enlève ma robe. Ma robe ne me colle plus à la peau et je suis bien, et je me mets à courir. On court dans le sable. On court, on court. Puis on a moins envie de courir. On est ennuyé de courir. On s'arrête, on s'assoit et on s'enterre les jambes. On se couche et on s'enterre tout le corps. Puis on est fatigué de jouer dans le sable. On ne sait plus quoi faire.

Attention au conditionnel : « On aimerait... » Il réintroduit furtivement dans la litanie du bien-être la discordance et l'excès (trop d'eau dans le fleuve pour ma soif). Le langage lui-même, peu à peu, est gagné par l'excès ; il se fatigue, s'épuise dans la répétition des pronoms et des actions. Il semble qu'on ne puisse rester longtemps dans la discontinuité apaisante du

12. Seule de tous les personnages de Ducharme, Petit Pois est à la fois un « visage » et une amitié : trop portée sur le sexe et la drogue pour n'être qu'une amie ; trop généreuse pour n'être qu'un « visage ».

faire. Au bout de la course, voici revenir — comme dans les poèmes d'Enfants de Saint-Denys-Garneau dont Ducharme s'inspire ici — la terrible question du regard. Dans le deuxième paragraphe, l'emploi de la troisième personne soustrayait le texte à la forme désirante du « je » ; son retour, dans le troisième, puis son évasement dans un « on » exemplaire, qui en fait pour ainsi dire l'égal du monde dans la totalité, ne peuvent que ramener en force le regard, la quête — la solitude et la peur :

On regarde, tout autour, comme si on cherchait. On regarde, on regarde. On ne voit rien de bon. Si on fait attention quand on regarde comme ça, on s'aperçoit que ce qu'on regarde nous fait mal, qu'on est seul et qu'on a peur. On ne peut rien contre la solitude et la peur. Rien ne peut aider. La faim et la soif ont leurs pissenlits et leurs eaux de pluie. La solitude et la peur n'ont rien.

Ainsi le « je », qui est aux deux sens du mot le sujet du texte, son locuteur et sa matière, qui est l'écriture même, se définit essentiellement par l'agression. Quand « je » regarde, et par le fait même qu'il regarde, il va à la rencontre d'une beauté qui est en trop, excessive, étouffante, parce qu'elle « ne sert à rien », parce qu'au lieu de satisfaire l'attente elle la relance à l'infini et la retourne contre le sujet : « Ça attend, tout le temps » (p. 9). Le beau — c'est-à-dire cela même qui attire le regard — n'est pas le bon (ce qui est utile) ; le monde, saisi par le regard, n'est pas bon. Traduisons : il est méchant, il agresse ; il rend méchant, il rend agressif. « Je veux être avalée par tout, ne serait-ce que pour en sortir. Je veux être attaquée par tout ce qui a des armes. » (p. 30)

Qu'est-ce donc que le regard, que signifie l'action de regarder, pour qu'elle entraîne d'aussi désastreuses conséquences ? Cueillons à droite et à gauche, au hasard des lectures, quelques suggestions. En premier lieu chez Saint-Denys-Garneau, dont toute l'œuvre peut-être lue comme une aventure du regard, « instrument à double sens », disait-il, dont la « percée extérieure doit avoir une longueur correspondante dans sa percée intérieure », faute de quoi « l'équilibre est

rompu, et la personne est vite désorganisée et se décompose ». ¹³
 On avait cru, au départ, que le regard pouvait être innocent, contemplation paisible de la beauté du monde :

Ô mes yeux ce matin grands comme des rivières
 Ô l'onde de mes yeux prêts à tout refléter
 Et cette fraîcheur sous mes paupières
 Extraordinaire
 Tout alentour des images que je vois ¹⁴

mais très vite on a découvert « la caverne que creusent en nous / Nos avides prunelles » ¹⁵. On contemple un arbre, et tout à coup c'est « le cri du sexe », « l'abîme du désespoir » ¹⁶. On devient « un mendiant aux yeux mauvais qui interrogent » ¹⁷, et qui est victime à son tour du regard d'autrui. Le regard tue ce qu'il désire, est tué par ce qu'il désire. Les choses ne se passent pas autrement dans la tragédie racinienne où le regard, note Starobinski, est une « avidité malheureuse » ¹⁸ : « Le regard-question est animé d'une double intention : il veut saisir la vérité, et il veut en même temps posséder amoureusement. Cette double intention se transforme en un seul acte : faire mal. » ¹⁹ D'autre part Jean Paris découvre chez Gustave Moreau « un regard dévorant » : « La vision, note-t-il, sera moins pour lui un substitut d'appropriation qu'une vraie déglutition du monde, à la façon de ces bêtes qui sur leurs proies lancent tentacules ou filets, pour s'en repaître en un éclair. Car l'œil mange. » ²⁰ Ou, en termes ducharmiens : l'œil, le regard, avale. Et l'on pourrait ainsi, pendant plus de

13. Saint-Denys-Garneau, *Journal*, Beauchemin, 1954, p. 27. Ducharme : « (LES YEUX ONT FAIM FOLLEMENT SANS CESSER. QUAND ILS NE TROUVENT RIEN DE BON À MANGER DEHORS, ILS SE TOURNENT VERS L'INTERIEUR ET SE METTENT À MANGER L'ÂME.) » (0 156)

14. *Œuvres*, p. 13.

15. *Id.*, p. 27.

16. *Id.*, p. 585.

17. *Id.*, p. 570.

18. Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, Gallimard, 1961, p. 82.

19. *Id.*, p. 84.

20. Jean Paris, *L'Espace du regard*, Seuil, 1965, p. 241. Dans la belle image de Claudel par contre, *l'œil écoute*, le pouvoir du regard est en quelque sorte équilibré par l'ouïe...

« deux sang pages », continuer à réunir des textes, des observations, venant des sources les plus diverses, et qui tous disent le regard comme pouvoir, préhension, menace.

Mais l'indication la plus suggestive nous vient de Ducharme lui-même, qui a l'agréable habitude de fournir complaisamment au lecteur attentif les pistes à suivre. À la page 161, Bérénice Einberg décide de chercher dans son prénom des raisons de croire en elle-même, et s'en va compulser le dictionnaire, comme il est généralement indiqué de le faire quand on est un personnage ou un lecteur de Ducharme. Elle y trouve une Bérénice d'Égypte qui a épousé son frère, comme elle-même veut épouser Christian : agréable confirmation. Une autre Bérénice, fille d'Agrippa I^{er}, a le mérite insigne, aux yeux de la narratrice, d'avoir « assisté sans broncher à la condamnation d'un des apôtres du Christ » (p. 161) : c'est là un bon exemple à suivre pour qui « aime mieux être du mauvais côté » (p. 18). Mais voici la Bérénice essentielle, l'âme-sœur, celle qui échappe à toute définition parce qu'elle se présente comme la loi générale du texte bérénicien : « À lire et relire la *Bérénice* d'Edgar Poe, de faire ce qu'elle fait, d'être comme elle est. » (p. 161) La piste est indiquée, suivons-la : relisons le texte de Ducharme à travers celui de Poe. C'est une sombre et maléfique histoire, une des plus obscures parmi les « histoires extraordinaires » de l'Américain. Elle a pour narrateur et personnage principal Egeaus, qui passe toute sa vie dans la bibliothèque d'un « vieux manoir héréditaire »²¹ à lire des livres anciens. Il est même né dans la bibliothèque, et l'on oserait dire: de la bibliothèque. Une étrange maladie s'empare de lui, sans raison médicale connue, qui exacerbe sa faculté d'attention et la fixe sur n'importe quel objet, si insignifiant soit-il. On note cependant que, parmi ces longues séances d'attention vide, privée d'objet véritable, Egeaus parle en premier lieu d'une rêverie déclenchée par le livre : « Réfléchir infatigablement de longues heures, l'atten-

21. Edgar Allan Poe, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, traduction Baudelaire, Garnier-Flammariion, p. 115. Ce vieux manoir n'est pas sans rappeler l'abbaye qu'habite la famille Einberg.

tion rivée à quelque citation puérile sur la marge ou dans le texte d'un livre... »²² Or, en même temps qu'il entre dans cette maladie, une maladie également mystérieuse atteint sa cousine Bérénice, qui habite avec lui au manoir, et à qui il est fiancé — comme si cette deuxième maladie était un effet, un reflet, de la première. La scène cruciale du drame se produira quand la faculté d'attention, la fascination vague qui torture Egeus, se fixera, non pas sur la personne de Bérénice, mais plus précisément, et c'est là l'« extraordinaire » de l'histoire, sur ses dents. Il est possédé, à leur égard, d'un « désir frénétique »²³. La fascination a trouvé, suscité son objet; issue de la bibliothèque, elle voit les dents de Bérénice comme des idées. « *Des idées!* ah! voilà la pensée qui m'a perdu! *Des idées!* — ah! voilà donc pourquoi je les convoitais si follement! je sentais que leur possession pouvait seule me rendre la paix et rétablir ma raison. »²⁴ Dès ce moment Egeus est vraiment livré à la folie, au cercle vicieux du regard regardé. Car du cercueil où le désir du narrateur l'a jetée, désir de mort s'il en fut, les dents de Bérénice le regardent, comme il les regarde : « Les lèvres livides se tordaient en une espèce de sourire, et à travers leur cadre mélancolique les dents de Bérénice, blanches, luisantes, terribles, me regardaient encore avec une trop vivante réalité. »²⁵ Et quand Egeus aura violé le tombeau pour s'emparer enfin de ces dents si violemment désirées, le serviteur parlera « d'un corps défiguré, dépouillé de son linceul, mais respirant encore, — palpitant encore, — *encore vivant!* »²⁶ Bérénice ne peut pas mourir parce qu'elle est, parce que ses dents sont le regard même du narrateur, sujet et objet confondus dans la terrible réciprocité, dans le même de la fascination. Nées du désir du narrateur, elles ne sauraient disparaître qu'avec lui.

De ce très bref résumé, qui ne rend assurément pas compte de la richesse du récit de Poe, et surtout de la profonde, de l'in-

22. *Id.*, p. 118.

23. *Id.*, p. 122.

24. *Ibid.*

25. *Id.*, p. 124.

26. *Id.*, p. 125.

nommable angoisse qui produit ses associations d'idées, retons une équation : livre (idée) — regard (fascination) — dents (meurtre, violation de sépulture)²⁷. Partant de cette équation, et nous laissant guider par l'histoire des media, nous irons à la rencontre, également appelée par la ligne grecque du récit ducharmien (Inachos, Zio, Achille, les Ssouvie crétois, sans oublier le cousin Egaeus), d'un certain Cadmos, dont le nom est associé à la fois à l'écriture et à la guerre. Selon l'histoire, il aurait apporté en Grèce l'alphabet phénicien; selon la mythologie, il aurait, sur l'ordre d'Athéna, semé des dents dont naquirent des hommes armés. « Il est naturel et pertinent, dit McLuhan, que l'on ait comparé à des dents de dragon des lettres qui sont des agents de précision et d'ordre agressifs. L'ordre linéaire des dents est éminemment visuel. Et non seulement celui des lettres lui ressemble-t-il, mais l'histoire de l'Occident abonde en preuves qu'elles sont les dents mêmes des constructeurs d'empires. »²⁸ Écrire — et lire aussi bien —, dans cet alphabet que nous avons, c'est voir, c'est-à-dire confier à la vue le soin d'organiser le monde selon l'ordre séquentiel et linéaire qui est le sien; c'est *faire l'histoire*, la fabriquer, faire de l'histoire cette marche continue, irréversible, que le XIX^e siècle appellera Progrès. Or, précisément, Edgar Poe écrit ses histoires contre l'Histoire, le Progrès; il fait des livres contre les livres. Il est le témoin et l'accusateur d'une Amérique devenue, aux temps modernes, l'incarnation même de la démocratie égalitaire, du savoir utile, du Progrès, du développement économique et industriel, et dont il a bien vu que le livre, le livre comme figure et comme produit de l'industrie, était le moteur principal. « L'énorme multiplication des livres dans toutes les branches de connaissances, écrivait-il, est l'un des plus grands fléaux de cet âge!

27. La psychanalyse aurait sans doute beaucoup à dire là-dessus...

28. Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 104. Pour McLuhan, on le sait, l'imprimerie accentue le caractère agressif de l'écriture alphabétique. Octavio Paz parle également, à propos de l'Occident, de « l'esprit guerrier de toutes nos entreprises, y compris les plus pacifiques. L'esthétique elle-même est chez nous militaire : avant-garde, postes avancés, percées, conquête. » (*Conjunctions et disjunctions*, trad. Robert Marrast, Gallimard, 1971, p. 49)

car elle est un des plus sérieux obstacles à l'acquisition de toute connaissance positive. »²⁹ Par connaissance positive, ici, entendons, au contraire du sens courant, ce qui est le plus éloigné du positivisme, qui était une des bêtes noires de Poe. Le livre auquel il s'en prend est le livre industriel, multiplié par l'imprimerie, détourné de sa fonction originelle — qu'il aurait eue dans les temps les plus reculés, avant l'imprimerie, avant l'alphabet — qui était de nourrir une rêverie substantielle. Egaeus devient malade lorsque son attention n'est plus sollicitée que par le livre lui-même, évidé de ce qu'il pourrait dire à l'imagination et au cœur, devenu forme vide du regard, du pouvoir, de l'agression. Au plus fort de sa maladie il continue de lire, fasciné pendant plusieurs semaines par « l'inintelligible pensée » de Tertullien, et il doit constater que ses livres participent « des qualités caractéristiques du mal lui-même »³⁰. Et comment donc ! Ses livres sont des dents, rien que des dents.

Les personnages de Réjean Ducharme subissent une semblable fascination. Ils sont d'une époque où le trop-plein du livre, sa multiplication, a atteint les proportions d'un raz-de-marée. De la passion d'Inachos pour le dictionnaire aux longues séances de Chateaugué et Mille Milles à la Bibliothèque Saint-Sulpice, de la fréquente récitation par Chateaugué de l'Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre à la lecture méthodique, par le jeune couple de *L'Hiver de force*, de la *Flore laurentienne* de Marie-Victorin, tout, dans l'œuvre de Ducharme, nous parle du livre, de son pouvoir, de sa vanité, de sa multiplication déraisonnée. « Quand j'ai quitté l'école, dit Mille Milles, j'étais plein de noms comme on est plein de scarlatine. J'ai de la misère à m'en remettre, à tenir debout sur mes pieds pas célèbres. Si je n'avais pas quitté l'école, je serais mort de scarlatine. » (N 104-5) Pour Mille Milles et ses congénères, comme pour Egaeus, les livres sont interchangeables, des formes vides qui n'ont plus que leur pouvoir

29. Cité par Baudelaire, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *op. cit.*, p. 30.

30. *Id.*, p. 119.

formel : il est assez évident que Chateaugué n'éprouve qu'un intérêt tout mécanique pour le texte de Bossuet, et qu'en lisant la *Flore laurentienne* Nicole et André n'entendent pas se donner une formation de botanistes. Ils dévorent du papier, des phrases, des mots, sans s'inquiéter du sens, et tant mieux si les livres sont médiocres, ou ne veulent rien dire : on sait, ainsi, à quoi l'on a affaire. « Un livre, dit encore Mille Milles, intarissable sur ce sujet, c'est fait pour être regardé. Est-ce qu'on lit les tableaux de peintre qu'on achète? Non! ce serait bien trop long; on se contente de les regarder; c'est bien moins fatigant. Un livre coûte moins cher qu'un tableau, est aussi beau qu'un tableau, est plus prestigieux qu'un tableau. » (N 103-4) Nelligan et Rimbaud, pour Ducharme, échappent à la condamnation générale portée contre la littérature, le livre, parce qu'ils ne sont pas regardés, mais entendus : ce sont des voix, comme celles de Jeanne d'Arc. Il n'y a qu'une adulte déplorable comme Faire Faire Desmains pour considérer Nelligan comme l'auteur d'*Oeuvres complètes*, et le mettre ainsi au rang de ces objets de papier imprimé qui suscitent l'angoisse, le désespoir, la rage.

Et si nous revenions à Bénérice Einberg?... Il semble que nous l'ayons oubliée depuis quelques pages, mais en réalité nous ne parlions que d'elle, qui n'est pas un lecteur *enragé* comme Mille Milles, un écrivain, mais qui est l'écriture même, le sujet et la matière, la cause et l'effet du livre dans lequel elle apparaît. « Je suis, dit-elle, l'œuvre et l'artiste. » (p. 160) On aura peut-être noté, d'ailleurs, que Mille Milles parle de la beauté du livre comme Bénérice, au début de *Avalée*, parle du « visage trop beau » de sa mère. Écrivant, commençant d'écrire, elle se trouve aussitôt projetée dans ce que l'écriture et le livre veulent dire quand ils sont réduits à leur forme pure : la violence, la peur, la solitude, l'avalement. L'équation d'Egaeus entre le livre, la fascination et l'agression va à Bénérice comme un gant. Aussi bien son histoire, l'histoire qu'elle fait, ne saurait-elle être que celle d'une guerre à mort; de ce « visage trop beau » qui l'attire et la désespère à la fois comme un appel vide de sens (« pour rien »), elle ne verra comme Egaeus que les dents, et répondra à son agression par

l'agression. « 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. » (p. 160) Construit en trois mouvements, définis par autant de lieux — l'abbaye familiale, New York, Israël —, son roman attaquera, en retournant ses armes contre lui-même, le langage du regard en tant qu'avoir, savoir et pouvoir. À chaque mouvement correspond une mise à mort. Dans le premier, Bérénice se débarrasse symboliquement de la mère, Chamomort, en tuant le chat et en profanant l'institution familiale par son pseudo-inceste avec Christian ; elle tue sa mère comme on tue l'amour, parce que l'amour est une possession, une soumission, un avoir (« Ils nous ont » (p. 9), dit Bérénice de ses parents.) À New York, la lutte se déplace sur le terrain de la connaissance ; Bérénice apprend successivement à jouer du cor anglais, du clairon (salut à Rimbaud), du trombone, de l'hélicon, de l'accordéon, fait du ballet, des études scientifiques, de la gymnastique, rencontre son pornographe préféré Blasey Blasey, expérimente l'amitié amoureuse avec Dick Dong et Jerry de Vignac. Elle joue le savoir, c'est-à-dire qu'elle le pratique et l'annule, comme on le voit dans une éblouissante parodie de l'idéalisme philosophique où elle établit que Zio n'a jamais été qu'une « manifestation de (s)on appareil physiologique » (p. 191), et n'a donc aucun pouvoir sur elle — ce qui n'empêchera pas l'oncle, quelques jours plus tard, de l'enfermer dans l'armoire de la salle de bains ! Qui est mis à mort, à New York ? Constance Chlore, l'amie fidèle, l'ombre claire de Bérénice, celle qui fait confiance ; elle disparaît, parce qu'il n'y a aucune place pour la confiance dans le système de lucidité dont vit son amie à New York. Quand Bérénice arrive en Israël, il semble qu'elle puisse enfin coïncider avec son action, avec ses désirs, dans ce pays qui ne peut penser, comme elle, qu'à la guerre. Exultation : « Je suis juive, juive, juive ! Ce pays est mon pays ; sa poussière or est de celle qui circule dans mes veines. » (p. 243) À la page suivante, toutefois, Bérénice se rend compte de son erreur, et que la guerre d'Israël, guerre de croyants, de constructeurs, n'a rien à voir avec la sienne, faite pour rien,

destruction pour la destruction. Elle tue son amie Gloria — la gloire, la guerre, la violence; mais tous les meurtres de Bérénice sont des suicides et ce qui meurt en elle, ici, c'est cela même qui la constituait, sa raison d'être. Le roman se clôt sur le paradoxe de l'héroïne lâche, de la fausse héroïne. À la parution de *l'Avalée des avalés*, un critique parisien, Maurice Nadeau, s'était scandalisé de la « provocation » que constituait à ses yeux le meurtre et le mensonge de Bérénice, et il avait ajouté : « Heureusement que Bérénice est trop parfaite dans la relation amour-haine pour passer la rampe du roman... »³¹ Mais *l'Avalée* n'est-il pas un faux roman, et Bérénice un faux personnage? Faux, en ce sens qu'elle ne saurait être identifiée au langage linéaire de son propre récit, et que sa raison d'être est de le pousser à bout, de l'épuiser, dans le temps même qu'elle l'énonce.

Une autre forme de langage naît et se développe dans *l'Avalée*, qui tout au long du roman inscrit sa dissidence par rapport au récit, et dont nous avons noté l'émergence dans les premières pages. Ce langage discontinu, signalé par le hiatus entre le premier et le deuxième paragraphe, par les actions purement successives du jardinier et de Bérénice, sans appel et sans attente, échappe à la finalité du récit comme, dans *le Nez qui voque*, Chateaugué échappe à la « dévoreuse, la dévorante insatisfaction » (p. 43) de l'histoire : « Avec elle, il faut que tout ce qu'on dit ne veuille rien dire. Il faut la laisser être. » (p. 56) C'est un langage non directif, non regardant; un langage du non-sens³². Il usera par exemple de la charnière du *comme*, non pour établir un réseau de comparaisons qui confirmeraient le sens dans sa progression,

31. « Cette dernière provocation passe les bornes et on ne doute pas qu'elle fera rougir nos amis du Québec, comme ceux de Tel-Aviv, d'ailleurs. On n'est pas habitué ici et là à de telles giclées de vitriol. Heureusement que Bérénice est trop parfaite dans la relation amour-haine pour passer la rampe du roman et que la plupart de ses hauts faits fournissent à l'auteur l'occasion de s'ébattre en chien fou dans un langage savoureux, cru, inspiré, qui constitue son principal et prodigieux mérite. » (Maurice Nadeau, *la Quinzaine littéraire*, 1er au 15 octobre, 1966).

32. Non pas privation douloureuse, mais simple mise entre parenthèses du sens, jeu du « nonsense », à l'anglaise.

mais au contraire pour le dérouter et lui faire perdre la tentation du discours continu. On n'a plus les *comme*, les comparaisons, qu'on avait. Au début du puissant discours romanesque qu'est *le Père Goriot*, Balzac s'accordait, à la suite d'une comparaison, le satisfecit de la vérité : « Comparaison vraie ! »³³ Narquois, Lautréamont introduit la négation dans le discours comparatif — comme il le fera plus tard, systématiquement, dans les *Poésies*, pour les pensées de Pascal et de Vauvenarques : «... toutes ces tombes, qui sont éparses dans un cimetière, comme les fleurs dans une prairie, comparaison qui manque de vérité... »³⁴ Réjean Ducharme, enfin : « Un autre affreux lèche le visage de Asie Azothé comme la chatte lèche son petit. Mais, la langue du lécheur ressemblant plus à celle d'une vache qu'à celle d'une chatte, ma comparaison est loin d'être juste. » (O 183) Chez Lautréamont et Ducharme, le *comme* ne sert pas à confirmer la vérité de l'affirmation ; souvent multiplié sans rime ni raison, ou plutôt ne faisant fonction que de rime, il produit un « jeu du vertige »³⁵ où le langage, fou de lui-même, s'égaré comme dire et se retrouve comme pur mouvement, jeu, action :

Je danse et tourbillonne comme une meute de papillons blancs autour d'un fanal. J'arrache d'un coup de bras la porte de la chambre de Christian. Je cours me jeter sur son lit comme on court se jeter dans le fleuve. Comme une balle, je bondis et rebondis dans la plaine où il dort. Christian! Christian! Je hurle et gesticule comme les Indiens sur le sentier de la guerre. Couvertures, draps et courtines volent dans la chambre comme des fantômes

33. Balzac, *la Comédie humaine*, La Pléiade, T. II, p. 848.

34. Lautréamont, *op. cit.*, p. 79.

35. Roger Caillois définit ainsi le « jeu du vertige » : « une dernière espèce de jeux rassemble ceux qui reposent sur la poursuite du vertige et qui consistent en une tentative de détruire pour un instant la stabilité de la perception et d'infliger à la conscience lucide une sorte de panique voluptueuse. Dans tous les cas, il s'agit d'accéder à une sorte de spasme, de transe ou d'étourdissement qui anéantit la réalité avec une souveraine brusquerie. » (*Les Jeux et les hommes*, Idées-NRF, 1958, p. 67).

dans une maison hantée. Le duvet des oreillers neige, neige, neige, comme pour un blizzard. (A 26) ³⁶

Il va sans dire que dans ce texte la justesse de la comparaison importe peu, et que ses termes s'annulent même au profit de ce qui les porte l'un vers l'autre. *Comme* est une danse, un débordement, un déportement; il n'ajuste pas l'un à l'autre, dans une exactitude visuelle, les termes de la comparaison, mais il soumet le langage à l'empire du son. *Comme* est appel, invitation, par entraînement sonore : « Viens! Viens! Viens! Komm! Komm! Komm! Komm! » (N 126) L'appel du « visage trop beau » de la mère faisait du corps tout entier un regard, l'attente douloureuse, avalante, du regard; l'appel du *comme* au contraire s'adresse au corps comme rythme, tambour.

Le « béréncien », langue nouvelle inventée par Mademoiselle Einberg, implique également la déroute du sens, ou plutôt son indéfinie suspension; le mot le plus riche de son vocabulaire d'amitié, « Nahanni », est « un appel à un appel » (p. 250), monstruosité logique qui récusé le processus visuel du discours, sa volonté d'ajustement et de réponse. « Nahanni » n'est rien d'autre qu'un son, un milieu sonore dans lequel coexistent les deux amis, auteur et lecteur, et n'est-ce pas encore ce que recherche Ducharme dans les innombrables jeux de mots qui encombrant — selon les lecteurs mal disposés — toute son œuvre? Bérénice passe d'un mot à l'autre en suivant la piste sonore :

Elle ferait aussi bien de continuer de s'asseoir sur la chaise monumentale de l'évêque errant, de l'évêque erronné, de l'évêque péroné, de l'évêque tibia. (p. 71)

Plus littéralement encore, Iode Ssouvie écrit *au son*, comme un cancre volontaire :

36. Voir Lautréamont, *op. cit.*, p. 48, qui se livre souvent au même jeu : « ... soit comme un enfant qui crie de faim, soit comme un chat blessé au ventre au-dessus d'un toit, soit comme une femme qui va enfanter, soit comme un moribond atteint de la peste à l'hôpital, soit comme une jeune fille qui chante un air sublime ... »

« Quai », dans mon imagination, est devenu « ké ». Tout lait ans faons du vie l'âge çon sûr le ké en mail oh de bien. (O 134)

Et Mille Milles s'applique à décomposer les mots selon des principes où l'étymologie ne retrouverait pas ses petits :

Est-ce que tu as vu les oignons dans *additionnions*? As-tu vu les lions dans *appelions*? As-tu vu la pomme dans *appelions*?

Ce sont là manières de poète, pour qui les mots sont, au dire de Sartre, des choses plutôt que les instruments d'un discours, et Mille Milles lui-même nous avait prévenus : « Je suis un poète; qu'on se le dise; qu'on ne me prenne pas pour un vulgaire prosateur. » (p. 166) Mais, se produisant dans la prose du récit, elles y obtiennent un effet de scandale plus vif et plus violent que dans le poème, car elles visent à rompre la tension linéaire sans laquelle le récit ne saurait exister. En isolant le mot, en le traitant comme une chose, Bérénice, Iode et Mille Milles en font un anti-discours, un envers du discours où se retrouve au bout du compte, suscitée par des moyens différents, une forme analogue d'avalement.³⁷ L'absolu du regard débouche sur l'aveuglement de la fascination; l'absolu de l'écoute, sur la surdité. L'histoire du verbe « embrasser », dans *le Nez qui voque*, en apporte la démonstration. On peut penser que ce verbe-là était particulièrement destiné à faire des histoires, à cause de ses accointances avec le sexe, mais en fait il représente tous les mots dans la mesure où ils n'ont en tête que d'embrasser le réel, de manger la vie, d'agir dans la vie. « J'ai entendu, disait Saint-Denys-Garneau, l'appel des mots, j'ai senti la terrible exigence des mots qui ont soif de substance. »³⁸ En regardant Chateaugué, Mille Milles est saisi à la gorge par le mot « embrasser », auquel d'abord il résiste de toutes ses forces car s'il se laissait entraî-

37. Comme, dans le troisième paragraphe du roman, les jeux de Bérénice finissent par retrouver la solitude et la peur...

38. Saint-Denys-Garneau, « Monologue fantaisiste sur le mot », *Œuvres*, p. 289.

ner le pacte de l'amitié serait définitivement rompu et le roman — le sexuel, la pornographie — emporterait tout. En obéissant au mot, une centaine de pages plus loin, en le laissant devenir parole, toucher, contact physique, il provoque une véritable tempête sonore. Le monde devient une grotte où les mots résonnent, s'amplifient comme des notes musicales :

Chaque mot que je te dis se répercute en toi comme dans une grotte d'or, comme dans un puits d'or. Mes murmures te grattent comme les doigts du guitariste grattent la guitare, ô grotte d'or ! Tu es un puits profond et sonore, et un puits n'a pas de cordes, mais tu es une guitare, tu es ma guitare. Je joue du puits d'or comme on joue de l'orgue. Je t'entends dire que j'exagère... pourtant, je n'entends rien, pourtant, il n'y a personne dans cette chambre. J'ai la bouche comme pleine d'éther : je viens d'embrasser Chateaugué. (N, p. 254)

À ce degré d'amplification sonore, d'abandon au mot, on n'entend plus rien, comme le souligne Ducharme, le langage devient un grondement assourdissant (« les doigts du guitariste grattent la guitare, ô grotte »), et il est significatif que le baiser à Chateaugué soit suivi du passage où Mille Milles se plaint de ne pas entendre « des voix comme Jeanne d'Arc en entendait » (p. 257). Le mot isolé, le mot-parole, le mot-son, le mot-geste, n'est pas moins terrible que l'écriture-regard ; le « béréncien », langue toujours neuve, créant ses propres mots ou les expulsant de l'usage courant, n'engendre pas moins la solitude et la peur que le langage clair ; et le *comme*, en un clin d'œil, peut devenir « une cage, une prison, un sous-terrain sombre et visqueux » (A, p. 30).

Ainsi les extrêmes se rejoignent dans l'impossibilité d'assurer, l'un sans l'autre, la validité et la fécondité du langage. Isolés, enfermés dans leur propre définition, leur propre tendance, ils ne peuvent que nourrir l'excès destructeur — le « visage trop beau » de la mère, le trop d'eau pour la soif, le trop-plein sonore qui rend la voix indiscernable ; mais ensemble, et pour ainsi dire concurremment, en concurrence, ils constituent le Grand Théâtre où se joue et se déjoue une

guerre des langages dont les éclats séparés remplissent l'atmosphère même dont nous vivons. De cette guerre, le Québec d'aujourd'hui n'est-il pas un témoin privilégié? *L'Avalée des avalés* s'écrit dans le mouvement contradictoire par lequel nous entrons enfin dans l'écriture, la bibliothèque, le roman, et nous en sommes expulsés par une explosion d'oralité provoquée par les média électroniques. « Qui s'instruit s'enrichit », clamait à tous vents il y a quelques années notre Ministère de l'éducation, assimilant l'instruction à un processus industriel; et nous nous instruisons, en effet, mais en même temps nous sommes sollicités comme jamais auparavant par la parole vive, hostile à l'école, dont le goût s'exprime par la vogue du « joual » et de la chanson populaire.³⁹ Nous acquérons les moyens de nous dire, de nous exprimer, de nous raconter, au moment même où le dire et le raconter subissent les coups de boutoir d'une « nouvelle culture » fondée sur le discontinu des idées et des sensations. Nous n'avons pas sitôt accédé à la lucidité rationalisante que déjà ces nouvelles terres, si difficilement conquises, se fissurent sous nos pas. Entre les termes de ces multiples contradictions, l'auteur de *L'Avalée des avalés* choisit de ne pas choisir; il assume la rupture en créant un langage biface, gorgé de références littéraires et doué du très libre mouvement de l'oralité, substituant au *ou bien* de l'exclusion un « *et déchirant* »⁴⁰ qui maintient dans le nouveau la question de l'ancien, et transforme l'ancien sous le choc du nouveau. Mais s'agit-il bien encore de ce que nous avons coutume d'appeler l'ancien et le nouveau? Nous vivons, avec Ducharme, la simultanéité des langages, non pas dans la synthèse unifiante du roman, qui depuis deux siècles veut tout rassembler sous son empire et devenir l'expression même du *réel*, mais dans l'éclatement du multiple.⁴¹ Marie

39. On sait que Réjean Ducharme a écrit des textes de chansons pour Robert Charlebois.

40. Marthe Robert, *L'Ancien et le nouveau*, Petite Bibliothèque Payot, p. 32.

41. Lire, dans *L'Avalée des avalés*, l'histoire et Grisée et Ésirg, « animés tous deux d'une ardente intention de communiquer » (p. 213). La première parle le langage du sens commun, le second aligne des mots sans suite logique. Problème. Grisée s'impatiente, achète une égoïne, fait un trou dans la muraille qui la sépare de son ami et le touche du

de l'Incarnation et Lautréamont, Crémazie et Rimbaud, Nelligan et Hegel, cela fait une drôle de sauce, difficile à lier. Et vous n'avez pas encore tout vu...

Les quatre premiers livres de Réjean Ducharme portent la mention « roman » ; le cinquième, *l'Hiver de force*, s'appelle « récit ». Pourquoi, ce changement d'appellation ? On se le demande avec d'autant plus de perplexité que Ducharme avait appliqué le mot « roman » à des histoires proprement invraisemblables, voire à une épopée versifiée, et que *l'Hiver de force*, par contre, porte un coefficient de réalisme beaucoup plus élevé qu'aucun de ses autres livres. Si le roman, comme le dit Mary McCarthy, est « un livre en prose d'une certaine épaisseur qui raconte une histoire de la vie réelle »⁴², en voilà donc enfin, un roman, un vrai, avec une histoire tout à fait vraisemblable, des décors qu'on peut aisément reconnaître en se promenant dans Montréal, des personnages qui empruntent leurs traits à des personnalités bien connues du monde artistique et littéraire. Par ailleurs, il est assez évident qu'en passant des « romans » au « récit », la thématique générale de l'œuvre de Réjean Ducharme ne s'est pas radicalement transformée. Le plaisir, l'émotion qu'on éprouve à lire *l'Hiver de force* sont en partie ceux de retrouvailles. La Note de l'Auteur de *la Fille de Christophe Colomb*, par exemple : « Mon idée, c'est d'aller loin dans la niaiserie », se retrouve à peine transformée dans la bouche de Laïnou : « ... ma gloire c'est quand ils vont tous être d'accord pour dire que mon œuvre vaut pas de la marde. » (p. 17) Plus même, *l'Hiver de force* se présente comme un *remake* du plus romanesque (au sens défini plus haut) des romans de Ducharme, *le Nez qui voque*. André Ferron et Nicole ressemblent comme frère et sœur à Mille Milles et à Chateaugué ; comme leurs prédé-

coude. Celui-ci éclate de rire. Scandalisée, Grisée se coupe le cou avec l'égoïne. Comme quoi il ne faut pas vouloir, à tout prix, éliminer la diversité des langages ; on risque d'y perdre la tête. Autre morale possible : attention aux égoïnes, aux outils, aux instruments de communication — ça coupe.

42. Mary McCarthy, « The fact in fiction », dans *The Humanist in the Bathtub*, Signet Book, The New American Library, 1965, p. 164.

cesseurs ils passent le plus clair de leur temps dans une chambre pauvrement meublée, sale; ce sont des liseurs voraces; ils ne croient qu'en l'amitié; et André Ferron se fait, comme Mille Milles, le mémorialiste de leur existence : « On va se regarder faire puis je vais tout noter avec ma belle écriture. » (p. 15)

Et pourtant, selon Réjean Ducharme, *l'Hiver de force* n'est pas un « roman » comme *le Nez qui voque*, mais un « récit ». Bien qu'il se dise, par personnage interposé, expert en « farces plattes », ou plutôt parce qu'il est ce qu'il dit mais au plus haut degré de la virtuosité, Ducharme ne choisit pas ses mots au hasard. Nous lisons donc ce roman en y cherchant les *différences* qui nous permettront peut-être d'apercevoir un glissement du « roman » au « récit », et le sens que ce glissement révèle dans l'œuvre.

Examinons, puisque ce qui s'écrit ressemble à ce qui se lit, le système de références littéraires et artistiques dont est pourvu *l'Hiver de force*. Nous notons d'abord une absence : disparus, les grands intercesseurs ou provocateurs qui, masqués ou à visage découvert, habitaient les livres précédents, de Lautréamont à Rimbaud, de Nelligan à Saint-Denys-Garneau; disparus les poètes, les forceurs de langage (comme on dit les forceurs de blocus), les maîtres du mot. Par qui sont-ils remplacés? Les noms de Gide, Simone de Beauvoir, Sartre, Miller, du Cendrars de *Bourlinguer*, qui apparaissent au détour d'un paragraphe, signalent des lectures plus superficielles et qui surtout, aux yeux du narrateur, appartiennent à son passé d'étudiant à l'École des Beaux-Arts. La petite conversation sur Cendrars et Miller, entre autres, est menée sur le mode ironique, comme si l'on parlait de choses définitivement révolues. Les livres que Nicole et André lisent et relisent sont des ouvrages purement didactiques⁴³, qui n'appartiennent pas à l'ordre littéraire : *la Flore laurentienne*

43. Petit souvenir de Lautréamont qui mettait au-dessus de tout, au temps des *Poésies*, les ouvrages didactiques : « Les chefs-d'œuvre de la langue française sont les discours de distribution pour les lycées, et les discours académiques. » (*op. cit.*, p. 373)

du Frère Marie-Victorin et l'*Encyclopédie Alpha*. Ils les lisent d'ailleurs de façon tout à fait mécanique, sans aucune idée d'en tirer un profit intellectuel : « On lit un chapitre, disons *La liste des publications*, deux pages, puis passe le volume à l'autre qui doit lire le suivant, disons *Esquisse générale*, vingt pages. On a un fonne noir. » (p. 69) On pense à Inachos, dans *l'Océantume*, parcourant ainsi le dictionnaire, mais Inachos voulait tout de même s'instruire, alors que Nicole et André font comme s'il voulaient se *désinstruire*, détruire en eux-mêmes, par ces lectures dérisoires, toute idée d'acquisition intellectuelle et de participation émotionnelle. Ils lisent pour faire le vide, comme tout à l'heure ils videront l'appartement de tous ses meubles. Ce qui tient la place de la littérature dans *l'Hiver de force*, c'est le cinéma télévisé, le hockey télévisé (« nos frères Mahovlich »), le disque, la chanson (Beatles, Boris Vian, Charlebois), c'est-à-dire ce que les media électroniques offrent à la consommation immédiate, et qui par son abondance même échappe à la définition de l'œuvre d'art. Par opposition au littéraire, la télévision et le disque — n'oublions pas le téléphone, auquel André est littéralement *accroché* — instaurent le règne du fugace, de ce qui passe et repasse, sans laisser dans la conscience d'autre trace que celle, justement, d'un passage. Quand André se compare à Paul Newman dans *la Chatte sur un toit brûlant* ou quand il compare l'horticulteur à Paul Meurisse dans *le Retour du monocle jaune*, il n'enregistre que le plus fragile et le plus dérisoire des rapports, naissant dans l'instant et disparaissant avec lui : c'était autre chose quand Mille Milles ou Iode Ssouvie parlaient de Nelligan ou de Rimbaud. À cause de son pouvoir de nivellement, par son vide même, la TV exaspère un désir de participation, d'amitié, qui est la vie même des tendres amis ⁴⁴ :

Quand il n'y a plus rien, elle joue encore : son vide crie.
C'est un cri aigu qui ne monte ni ne baisse : il est droit.

44. Medium de faible définition, comme la bande dessinée, la télévision invite le spectateur à la participation, parce qu'il doit compléter l'information fournie par l'appareil. Noter également qu'un film produit des effets tout à fait différents, selon qu'il est projeté dans une salle (forte définition) ou à la télévision. Nicole et André ne regardent que la TV.

C'est un appel qui nous tire, un vecteur irrésistible, comme un train ininterrompu qui nous passerait sous le nez. On résiste puis on suit. Ça exaspère puis excite. Ça nous rend fous, mais si fous que gais, que soûls, qu'on n'a plus peur de rien, qu'à tue-tête on met au défi Dieu, Diable, Homme, Bête, Minéral, Végétal, de nous faire fermer jamais notre TV. (p. 48-9)

Installés devant leur appareil, Nicole et André vivent jusqu'au bout, jusqu'à l'absurde, le monde tel qu'il nous est donné par la télévision, comme appel et comme déception. Pour eux, *tout est TV* — et même ce qui se passe après la mise au rebut de l'appareil, puisque l'objet de leur amitié, Petit Pois, dite la Toune, joue dans leur existence le rôle d'un écran où se reflète et se dissout leur propre image. L'enchantement, ou l'hallucination, ne se dissipera qu'avec la trahison définitive de la Toune; alors, les coups, les larmes, la tendresse à vif comme une blessure, la rentrée dans un corps que la magie télévisuelle avait rendu fantomatique. En refusant la drogue que leur offre la Toune, et qui est une autre figure de la même magie, Nicole et André se retrouvent et se préparent à reprendre le seul métier qu'ils aiment vraiment, celui de correcteurs d'épreuves. Ne nous faisons pas d'illusions, d'ailleurs : ce métier, André Ferron ne l'avait jamais abandonné, et c'est en écrivain, en correcteur d'épreuves, en homme qui sait le poids des mots et des phrases, qu'il a consigné son voyage dans la lumière blafarde du petit écran; et c'est par l'écriture qu'il en épuise le pouvoir.

Nous tenons là, me semble-t-il, la *différence* principale que nous cherchions : ce qui se passe dans l'aura, sous l'effet de la télévision et des media électroniques, ne saurait être un « roman », puisque ce dernier renvoie au littéraire comme institution, permanence. Dans *la Fille de Christophe Colomb*, comme dans ses romans antérieurs mais plus radicalement encore, Réjean Ducharme attaquait de front l'institution littéraire; dans *l'Hiver de force*, il tente de passer à côté, ou en-dessous — comme le correcteur d'épreuves passe après l'écrivain. L'excès même du réalisme, qui fait que sous chacun

des personnages on reconnaît ou croit reconnaître des personnes réelles, déjoue le propos du réalisme romanesque qui vise à créer des types et à rejoindre par là des archétypes; Laïnou, la Toune, André, Nicole, Roger DeGrandpré et les autres restent si près de personnes que nous pourrions rencontrer, habitent des lieux si familiers, vivent des événements si semblables à ceux que rapporte l'actualité littéraire et artistique, que nous arrivons difficilement à les revêtir de l'éminente dignité des personnages de roman. Laïnou rappelle parfois la Questa du *Nez qui voque*, et nous avons déjà noté que le couple Nicole-André reproduit dans une certaine mesure le couple Chateaugué-Mille Milles, mais à ceci près, qui est capital, qu'il ne nous vient pas à l'esprit d'évoquer Tristan et Iseult à propos des amis de *l'Hiver de force*. Ils vivent l'extrême du banal, du consommable, de l'actuel, du quotidien. Et c'est bien également ce que nous dit, dans ce « récit », l'écriture de Ducharme, en se laissant contaminer par tous les langages à la mode et notamment par le « joul » d'élite de ce qu'il appelle la CCC, la « Contre-Culture de Consommation ». (p. 194) Pourra-t-on lire *l'Hiver de force*, dans vingt-cinq ans, sans un arsenal de notes explicatives? Ducharme prend ce risque, le risque du précaire, du momentané. « Roman », c'est ce qui dure, ce qui dit la durée; « récit », c'est la fragilité et l'humilité d'une écriture qui se donne toute entière au présent, et qui accepte de mourir avec lui, s'il le faut. À ce temps présent, figuré par la beauté, la folle générosité, le désarroi de la Toune, Nicole et André offrent et demandent toute l'amitié du monde — *sauf la drogue*, sauf l'hallucination que provoquent, s'ils sont abandonnés à eux-mêmes, ses puissants moyens de communication.

L'amitié est un mot un peu ridicule, un peu désuet, avec « un cœur et les désirs de chardonneret » (F 91), mais il désigne peut-être, quand semblent s'épuiser les charmes et les prestiges de la littérature, ce qui fut et demeure la raison de ses entreprises. Comme « en l'amitié il n'y a affaire ni commerce que d'elle-même », selon Montaigne, comme elle ne poursuit aucun des avantages particuliers de la communica-

tion mais la communication même — ainsi la littérature, aujourd'hui, quand elle refuse d'être asservie aux media, fussent-ils ceux de son propre domaine. Elle demande l'impossible, et c'est pourquoi elle ne cesse de raconter l'échec, la défaite; mais a-t-elle d'autre fonction que d'inscrire l'utopie d'un langage libre au cœur de nos communications trop bien réglées? L'amitié fraye avec le phonographe, le téléphone, la télévision, le pornographe (la littérature), puisqu'elle n'est que le *nom pur* de la communication. Elle se garde bien, cependant, d'être englobée par aucun d'eux. Elle les connaît, les essaie, les épuise; puis les abandonne, comme Nicole et André jettent par la fenêtre le disque de Boris Vian qu'ils ont écouté *une seule fois*, et se débarrassent de leur appareil de télévision. Ainsi faut-il faire du livre même, quand il se fait trop insistant, quand il se prend pour le tout de l'amitié.

Parlerons-nous, avec quelques essayistes contemporains, de la fin du récit, de la fin du livre? Tout dans l'œuvre de Ducharme semble nous y inviter; tout nous en détourne. Il n'est pas de ceux qui jettent le bébé avec l'eau du bain. De *l'Avalée des avalées à l'Hiver de force*, il ne cesse de démonter les rouages du récit, de la littérature, de pratiquer à l'égard de ses formes la méfiance la plus aiguë; mais aussi, il nous demande de lire avec les yeux de Constance Chlore, de Asie Azothé, de Colombe Colomb — et nous le faisons, bonnes bêtes à confiance, nous nous laissons prendre au jeu, nous *croions*. Qui a peur des contradictions, n'entre pas chez Ducharme. Automobilistes, pornographes, capitalistes et syndicalistes, chercheurs d'idées raides et de théories gagnantes, s'abstenir.*

* Extrait d'un livre en préparation.