

La dialectique du paradoxe et du paroxysme dans *Dévadé* de Réjean Ducharme

Janusz Przychodzeń

Volume 23, numéro 2 (68), hiver 1998

La censure 1920-1960

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201370ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201370ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Przychodzeń, J. (1998). La dialectique du paradoxe et du paroxysme dans *Dévadé* de Réjean Ducharme. *Voix et Images*, 23(2), 346–359.
<https://doi.org/10.7202/201370ar>

Résumé de l'article

Cet article a pour but de démontrer la fonction décisive de la logique du paradoxe et du paroxysme dans la transformation identitaire du personnage central du roman. Agissant tout d'abord comme une opposition statique entre des valeurs a priori égales, cause même d'une existence paroxysmale, le paradoxe se transforme progressivement au cours de l'histoire, et le personnage arrive à faire une synthèse totale par laquelle il se réalise. Cette évolution est présentée à travers sept intertextes choisis : ceux de Rimbaud, Nietzsche, Camus, Le Clezio, Shakespeare... et Bouddha qui, en structurant profondément le récit, participent pleinement à la métamorphose du protagoniste.

La dialectique du paradoxe et du paroxysme dans *Dévadé* de Réjean Ducharme

Janusz Przychodzeń, Université de Californie à Berkeley

Cet article a pour but de démontrer la fonction décisive de la logique du paradoxe et du paroxysme dans la transformation identitaire du personnage central du roman. Agissant tout d'abord comme une opposition statique entre des valeurs a priori égales, cause même d'une existence paroxysmale, le paradoxe se transforme progressivement au cours de l'histoire, et le personnage arrive à faire une synthèse totale par laquelle il se réalise. Cette évolution est présentée à travers sept intertextes choisis : ceux de Rimbaud, Nietzsche, Camus, Le Clezio, Shakespeare... et Bouddha qui, en structurant profondément le récit, participent pleinement à la métamorphose du protagoniste.

En se balançant d'un extrême à l'autre

La réalité étant trop épineuse pour mon grand caractère, — je me trouvai néanmoins chez Madame, en gros oiseau gris bleu s'essorant vers les moulures du plafond et traînant l'aile dans les ombres de la soirée

Arthur Rimbaud, « Bottom ¹ »

La mise en rapport de cette strophe avec la trame narrative de l'avant-dernier roman de Réjean Ducharme nous permet de constater tout de suite l'effet intertextuel déterminant du poème de Rimbaud sur la dynamique psycho-affective du personnage principal de *Dévadé*², Bottom. En effet, il s'agit là d'un processus à saisir dans son sens le plus large, car ces

1. Arthur Rimbaud, *Poésies complètes*, Paris, Gallimard, 1963, p. 161.

2. Réjean Ducharme, *Dévadé*, Paris/Montréal, Gallimard/Lacombe, 1990. Désormais toute référence à ce texte sera indiquée par le sigle *D*, suivi de la page.

quelques lignes tirées des *Illuminations* évoquent avec une grande force le mythe de Rimbaud même, poète en fuite continueuse qui, par son refus radical du réel immédiat, a amené une longue tradition moderniste : l'exercice de la parole poétique. Il a également mis en évidence le caractère draconien de la vie et l'absurdité de l'existence.

«La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde³», écrit Rimbaud, encore enfant. «Ce n'est pas une vie. Avec les ordures dont je la remplis, c'est une poubelle» (*D*, 70), constate le Bottom de Réjean Ducharme. Dans les deux cas, la douloureuse prise de conscience éveille rapidement le plus grand désir de se libérer, de transgresser les frontières imposées par l'ordinaire, d'aller vers la démesure et de se marginaliser. Bref, de trouver *une vraie vie*. Dans *Dévadé*, ce projet de révolte se nourrit fondamentalement de la contradiction entre les désirs de sécurité et de liberté, contradiction dans laquelle s'enferme initialement le sujet.

Confronté au caractère *épiqueux* de la réalité, Bottom retrouve son assurance chez la patronne («Madame» dans le poème de Rimbaud), mais le besoin presque sauvage, pour ne pas dire *ornithologique* (symbole de l'oiseau), de l'espace déclenche rapidement en lui un conflit dont la recrudescence sous-tendra tous ses rapports au monde. Le dénouement de cette relation antagoniste entre les désirs, représenté au niveau de la diégèse, entre autres, par la décision de Bottom de louer une chambre à lui seul, sera l'un des éléments narratifs permettant à Ducharme de clore le récit.

Le paradoxe constitue une force capitale chez Bottom : il joue un rôle déterminant dans l'existence de ce personnage. La volonté d'assumer, de satisfaire les impératifs de la double logique hédoniste l'enferme constamment dans des contradictions insurmontables, ce qui en fait un véritable anti-héros, opposé au modèle romanesque moderniste de l'«homme tragique, qui repousse tout compromis dans la recherche démoniaque de valeurs authentiques dans un monde dégradé⁴». Effectivement, dans la première partie de l'intrigue, pour pouvoir exister, Bottom semble vouloir accepter tous les compromis qui se présentent dans sa vie.

Le paradoxe est représenté également dans le roman par la figure de la patronne et par celle de Juba (selon les indications du narrateur, ce dernier nom se prononce *Jiva*, on peut donc y voir aussi : «J'y vas», *D*, 223), dont l'opposition est définie significativement dans le texte comme «l'équilibre des tyrannies⁵» (*D*, 24). Cette dernière expression rend aussi

3. Antoine Adam *et al.*, *Rimbaud*, Paris, Hachette, 1968, p. 253.

4. Marc Angenot, *Glossaire de la critique littéraire contemporaine*, Montréal, Hurtubise, 1972, p. 116 (Luckács et Goldmann).

5. La force incontrôlable de ce désir se manifeste également par l'effet co-textuel immédiat que produit l'image de la bouteille de champagne, préparée par la patronne pour l'anniversaire de Bottom : «Elle m'avait forcé de me priver de bière pour ne pas

fort bien l'assujettissement psychique et affectif de Bottom qui, en voulant survivre à tout prix, se condamne inévitablement à des séjours alternés et sans fin chez les deux femmes.

En réalité, le sens du roman serait fondé sur une réinterprétation constante du concept de libération, car au fil du récit, ce dédoublement paradoxal de l'existence tragique prend chez Bottom une dimension complètement nouvelle. Traduit essentiellement par une prise de conscience progressive, ce changement réussira à briser le statisme tyrannique du désir et débouchera sur une évolution positive, constructive et libératrice de l'être. En d'autres termes, le Bottom ducharmien se servira de la fracture de son identité pour se projeter autrement, presque à rebours de son état initial, et trouver dans sa *dévasion* le fondement propre de la quête.

L'évolution ontologique positive de Bottom débute par l'évocation du représentant le plus controversé et le plus radical de la modernité, Friedrich Nietzsche :

« Écoute, écoute. *Je veux avoir la vie aussi dure que quiconque l'a jamais eue ; ce n'est que sous cette pression que j'acquerrai la bonne conscience nécessaire à la possession de ce que peu de gens ont jamais possédé : des ailes...* C'est ahurissant !... Mais attends, attends, écoute encore. Complètement le contraire, comme si Nietzsche se retournait contre lui-même. Voir d'un seul coup tout ce qui est piteux, mal dans sa peau, hanté-de-mauvaises-pensées, bref, tout le ghetto de l'âme prendre le dessus ! Il suffit de lire n'importe quel agitateur chrétien, saint Augustin, par exemple, pour sentir à plein nez quelle sorte de malpropres avaient à cette occasion pris le dessus... Vois-tu ? »

Je fais ce que je peux avec le peu que je saisis, et qui me suffit : il y a un Nietzsche en moi !... (D, 102)

Ce passage dévoile d'un seul coup l'architecture contradictoire (« comme si Nietzsche se retournait contre lui-même ») du renversement de la perspective éthique ; il reflète également l'essentiel de la structure de l'œuvre ducharmienne. Car si Bottom se reconnaît tellement bien dans la parole énigmatique du philosophe allemand, c'est qu'il se considère aussi comme un être dégradé en quête « d'ailes ».

Une telle conversion identitaire correspond parfaitement à la figure du « gros oiseau gris bleu s'essorant vers les moulures du plafond et traînant l'aile dans les ombres de la soirée » du poème rimbaldien. L'exclamation « ! » qui suit l'énoncé de Bottom permet par ailleurs d'interpréter sa prise de conscience comme une véritable révélation de la condition nihiliste : celle d'un être marginalisé, une sorte d'ascète malgré lui, qui découvre et reconnaît sa dégradation en surajoutant immédiatement à sa *vie* une dimension métaphysique.

gâter mon souper au *champagne*, et la *pression* de tous mes besoins, tous *contraints*, *s'échappait* dans le sifflement de mon petit train » (D, 9. Nous soulignons).

Ainsi, chez Ducharme, le fonctionnement du paradoxe se présente comme l'espace premier de la production du sens. L'interaction dialogique du texte nietzschéen avec le texte rimbaldien souligne le caractère profondément contradictoire, et même absurde, de la situation existentielle de Bottom, mais en même temps, elle provoque une évolution éthique positive du personnage, car celui-ci finira par assumer sa condition. Il semblerait donc que la contradiction joue la fonction d'un élément tubulaire et tabulaire, qui installe dans le roman un réseau de correspondances sémantiques multiples et place le lecteur dans une perspective non linéaire de lecture.

Il est relativement facile de relever les marques d'une telle structuration de l'œuvre. Déjà le titre, *Dévadé*, annonce de manière claire l'opposition entre les forces dominantes de l'univers de Bottom. En fait, ce néologisme condense toute l'histoire de la double transformation du personnage : si dans l'acception commune, l'«évadé» désigne la personne qui s'échappe d'un lieu où elle se trouvait enfermée, le «dévadé», à cause du préfixe «dé-» indiquant la cessation d'une action par l'introduction de l'action antinomique, subvertit et renverse l'acte premier de la fuite. Comme si le désir d'évasion et celui de retour n'exprimaient au fond qu'une seule réalité, comme si la logique du départ ne pouvait être subordonnée qu'à celle de l'arrivée. L'importance de ce processus, linguistique et représentationnel, est signalé par le narrateur lui-même : «Le préfixe *s* de *smettere* est une espèce de *dis* amoché, comme notre propre *dé* mettons.» (D, 98)

Enrichi de l'expérience d'un tel *voyage*, celui de la rupture radicale avec la fuite, le regard de *Dévadé* sur le monde se caractérisera par une distance importante vis-à-vis du transparent. Par essence, cela constitue déjà une autre vision du monde :

Arriver sur la terre, un jour, et entrer dans un grand restaurant, regarder les gens bouger entre les tables, et dire : *zkpptqlnph! Ce qui se traduirait à peu près : «C'est drôle de voir tous ces gens debout se plier en deux et s'asseoir sur leurs derrières. (D, 7)

Empruntée au *Livre des fuites* de Le Clezio, cet exergue de *Dévadé* constitue une référence capitale pour le déchiffrement de la signification du roman, car la phrase extra-terrestre «*zkpptqlnph!», en tant qu'exemple canonique de texte-limite, difficilement traduit-lisible, rend compte également de la *nouveauté* du regard de l'automarginalisé que deviendra Bottom. L'étonnement ironique devant le plus commun des espaces publics, le restaurant, ajoute une nouvelle couche sémantique à l'évident et permet d'en extraire un sens métaphorique. La fantaisie textuelle «*zkpptqlnph!» fait penser également au conte de Roland Topor, *Alice au pays des lettres*⁶,

6. Roland Topor, *Alice au pays des lettres*, Paris, Seuil, 1968.

inspiré du fameux livre de Lewis Carroll, où une nouvelle Alice rencontre des lettres qui, *échappées* d'un livre, se révoltent et s'assemblent entre elles au mépris de la logique de la Syntaxe et de la Grammaire! La charge sémantique de la citation sera finalement réutilisée à la fin du roman de Ducharme, lorsque Bottom, en quête de son indépendance, se fera engager au restaurant de Jorge — «Dans la ruelle, il me présente, à coups de pied, son monstre préféré: la grosse benne rouillée à roulettes hurlantes où j'aurai à jeter les ordures tous les soirs en partant, very important⁷.» (D, 240)

La perspective axiologique permet de saisir le sens profond de la déviation ducharmienne: l'évolution graduelle de Bottom de l'état d'enfermé à celui d'évadé représente une négation complète de la non-liberté; ensuite, le passage de l'état d'évadé à celui de dévadé, négation complète de la négation, est comme l'aboutissement d'une catharsis, que la phrase «surlettrée» de Le Clezio exprime par ailleurs admirablement. L'anti-héroïque refus de soi, provoqué par la volonté d'accepter LE compromis, sera paradoxalement renversé par l'évolution du personnage vers la découverte de son propre JE: s'assumer, au lieu d'assumer, c'est se préserver dans cette différence et cette singularité contre l'émiettement de l'âme et le fractionnement du désir. Dans *Dévadé*, une telle métamorphose se produit précisément à partir du moment où Bottom commence à prendre conscience de l'état paroxysmal, douloureux et intolérable de sa condition.

Voyage à l'étranger

Tout se fit ombre et aquarium ardent — Au matin, — aube de juin batailleuse, je cours aux champs, âne, claironnant et brandissant mon grief jusqu'à ce que les Sabines de la banlieue vinrent se jeter à mon poitrail.

Arthur Rimbaud⁸

Le thème du départ et, ce qui en résulte naturellement, celui du voyage, apparaissent significativement dès les premières lignes du roman: Bottom apparaît pour la première fois dans *Dévadé* lors de sa rupture avec la patronne et de sa fuite clandestine chez Juba. Cette logique de *rupture-fuite*, qui inclut l'élément de retour permettant de boucler la boucle du va-et-vient éternel, se reflète constamment dans le comportement de Bottom.

7. Cependant le héros apparaîtra dans cet espace de consommation de l'autre côté du comptoir.

8. Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 161.

Multiplié à l'infini, le mouvement circulaire conditionne le fonctionnement du « héros » et, en tant que réaction automatique, involontaire et immédiate, conduit Bottom à un cul-de-sac existentiel et identitaire très douloureux. La répétition de ce geste primaire se fait en bonne partie de manière irréfléchie, accentuant encore plus la mécanique dévastatrice du paroxysme. L'amplification de la sensation de douleur s'ajoute graduellement à la désintégration totale de l'identité pour mener finalement le personnage à la perte totale du moi.

Plusieurs passages expriment avec intensité la fragilité de l'ego bottomien. En premier lieu, l'intégrité de Bottom, à cause de sa structure divisée, se trouve constamment à la merci de l'autre. Enfermée dans une relation de désappropriation, la renaissance du personnage se trouve continuellement menacée par la nature éphémère du regard de l'autre :

« Sauvé, je suis sauvé. Tout à l'heure, il était trop tard. Puis Juba m'a parlé, et les minutes qui passent sont mon seul passé, le seul âge que j'ai. J'étais tout seul, tout sale, puis je suis né. Je suis ressorti par sa bouche, tout neuf, tout parfumé. Je ne peux plus entendre sa voix sans l'amplifier, sans élargir mes horizons sonores. Tout le reste s'ajuste à cette démesure et c'est moi qui me trouve le plus grandi ». (*D*, 58)

Et encore :

Mais elle a un œil de velours cochonné au crayon noir, et je lui tombe dedans. On aura tout vu.

« Tu ressembles à l'Étranger de Camus en livre de poche ».

Elle parle du crotté dessiné sur la couverture, les yeux baissés, les mains enfoncées dans les poches, à attendre que les choses le dépassent.

« On est tous des étrangers quand on y pense. On est sur la terre comme tel, mais la terre c'est chez qui?... Tout le monde se le demande finalement ». (*D*, 41)

On voit à quel point la comparaison parvient, par sa seule force dépréciative, à marginaliser Bottom, à l'immobiliser et à le dépasser (« à attendre que les choses le dépassent »). Notons aussi dans ce passage l'apparition du terme « étranger », qui rappelle subtilement l'exergue du roman (cf. « arriver sur la terre »). La confrontation de *L'étranger* de Camus et du *Livre des fuites* de Le Clezio permet d'entrevoir dans le voyage déstabilisateur de Bottom une phase de sa réappropriation identitaire et du renversement complet du processus.

Mais avant d'arriver à ce stade ultime de son évolution, Bottom tente de s'affranchir de sa condition absurde en adoptant une attitude de révolte radicale, en s'identifiant progressivement au côté le plus monstrueux, le plus destructeur de l'existence. La quête de la « vraie vie » prend alors une tout autre dimension. Enrichi de son expérience d'altérité, enrichi du caractère tout à fait autre de sa vision du monde, Bottom restera toujours étranger sans être aliéné cependant, car le mécanisme de

l'exclusion par l'autre sera désamorçé chez le personnage au fur et à mesure que progressera la récupération de soi.

Cette expérience suprême d'aliénation se manifestera non seulement à travers le chasse-croisé défigurant des regards, mais aussi, et peut-être essentiellement, dans les rapports du personnage avec le langage. À cet égard, les jeux de traduction de l'italien au français, auxquels Bottom participe chez la patronne, sont révélateurs. Ce positionnement privilégié du héros vis-à-vis du verbe met en évidence les mots clés du texte tout en incitant le lecteur à en dégager des significations profondes.

Nous trouvons ainsi une explication détaillée du préfixe «de», constitutif du néologisme «dévadé» qui, comme nous l'avons déjà noté, contient l'idée de cessation et de rupture: «smetti lo scherzo» (cesse la plaisanterie), «smettere il lavoro» (cesser le travail), «smettiamo questo discorso» (laissons ce sujet), «fallo smettere» (fais-le cesser), «smettere una buona volta» (finis une fois pour toutes) (*D*, 98). Et si, dans la phrase qui clôt le roman, le sens de l'impératif «va» change radicalement — de la même manière d'ailleurs que celui du terme «étranger» —, c'est essentiellement en raison d'une nouvelle prise de conscience linguistique de Bottom. Le travail sur une langue «étrangère», l'italien, mais aussi l'anglais, amorce différemment la confrontation avec l'autre :

Au lieu de *va* et d'*allez*, comme dans les expressions «allons viens va» et «ne t'en fais pas allez», les Italiens disent *dai* (donne), comme si c'était eux qui avaient besoin de vous, ce que la patronne trouve bien italien de leur part, sur quoi je me déclare complètement d'accord. Les Anglais disent *come*; on fait encore de l'autorité; on ne vous pousse pas comme en français mais on ne vous secoue pas moins: debout, suivez-nous, soyez à la hauteur même si vous n'êtes pas plus grand sorti de votre trou... (*D*, 112)

Le moment capital de la libération survient paradoxalement quand l'identité bottomienne est complètement dissoute dans une expérience ultime de l'étrangeté et de non-être. En fait, pendant cette découverte de la non-reconnaissance de soi et de l'autre, l'on assiste au début de la disparition définitive du miroir déformant :

C'est mécanique, c'est l'embrayage qui se renclenche tout seul à la troisième personne. Je comprends Camus, sa manie de se mettre à cette vitesse. On finit par se retourner pour voir si on se suit. On s'est *dépassé*!... On est passé à l'étranger, avec les autres!... On est tous frères enfin: tous personne! C'est sensationnel! (*D*, 150-151)

Déjà, dans cette affirmation, il y a une dialectique démystificatrice du regard spéculaire qui, dans l'évolution de Bottom, jouera le rôle de catalyseur: dépourvu de sa propre image (d'ailleurs totalement à l'image de l'autre), Bottom perdra aussi l'image de l'autre («On est tous frères enfin: tous personne!»). Cette con/fusion profonde entre le soi-du-moi et le soi-de-l'autre, cet assujettissement absolu conduit Bottom à l'illusion du transfert identitaire accompli :

Ce n'est pas elle que son Adé reconnaît, c'est moi! Il me regarde en pleine face, fasciné. On se ressemble. Si s'était moi qu'ils avaient rasé, on ne verrait pas de différence; j'aurais le même crâne, les mêmes sourcils. J'ai des frissons partout; il me sourit avec la dent qui me manque, la même canine. [...] (*D*, 151)

Et plus loin :

Une infirmière était altièremment penchée sur mon cas. Je me suis dit ça y est, je suis Adé, je suis possédé par ce démon. Je cherchais mon nom, je trouvais le sien. Tout au long! [...] Puis j'ai attendu la police, impatient d'avouer tout ce qui leur chanterait, jouissant d'avance de ma délivrance, mes poumons déchargés, ma liberté de respirer. (*D*, 152-153)

La problématique de l'altérité et du dédoublement du sujet s'articule donc simultanément à la découverte, par Bottom, de l'expérience de l'anonymat total, du degré zéro de l'identité. Dans cette perspective, la rencontre entre Bottom et Adé doit être considérée comme un élément particulièrement significatif de l'intrigue. La figure d'Adé, «le pas fameux poète [...] qui ne faisait aucune concession» (*D*, 42), est mise ici en position d'égalité avec la figure de Bottom qui, on s'en souvient, ne faisait que des concessions. L'entrelacement de deux postures existentielles complètement différentes (et donc tout à fait symétriques) se reflète d'ailleurs dans la structure même du nom de «DÉV/ADÉ» où miroitent les lettres «D = D», «É = É» et «A» qui est le renversement presque total de «V».

La manière dont apparaît Adé dans le regard de Nicole — «Il éprouvait son talent comme une infection dégradante pour l'homme qui le nourrit (Lautréamont, Baudelaire, Verlaine), et comme une verrue au visage de la société qui le produit» (*D*, 42) —, nous ramène également au mythe du poète fou, incompris, totalement aliéné qu'était Rimbaud, ainsi qu'aux multiples voyages de celui-ci à Aden (Adé), en Afrique, la ville où il fut mortellement mutilé (une enflure au genou provoquera l'amputation d'une de ses jambes et causera ensuite son décès).

Le sentiment de non-ressemblance à soi, et donc à personne, remplit ici la double fonction d'abjection et d'abnégation, qui conduit rapidement le sujet à une autre prise de conscience: le nécessaire retour aux sources de soi-même et la sortie obligatoire de la régression narcissique profonde. L'impasse à laquelle conduit la démesure doit être interprétée avant tout comme fondatrice du processus de démystification, car à travers le déchargement paroxysmal de la contradiction, elle permet à Bottom de découvrir la fausseté de sa quête libertaire.

Par son caractère radical, convulsif, le dérèglement des (du) sens apparaît aussi comme un acte de purification, une *catharsis* qui apporte finalement un sens nouveau au réel. Lors de cette «saison en enfer», l'Univers se voit poussé jusqu'à l'extrême élan du délire. Mais au fond, il s'agit là de la dislocation, de la destruction des apparences sociales et

morales en vue de la création d'un monde nouveau, libéré des lois et des interdits; un espace-temps où il serait possible pour l'individu de retrouver son intégrité première.

Nous l'avons mentionné, c'est à l'occasion de sa rencontre avec Adé que la révolte prend son sens spécifique chez Bottom. Ainsi, celle-ci commence au moment où elle semble finir, c'est-à-dire au moment où la désagrégation psycho-affective atteint un point crucial: le personnage-déchet entreprend alors héroïquement, au premier sens du mot cette fois-ci, l'acte sisyphien, jamais totalement accompli, de retrouvailles avec soi.

Au terme de cette expérience de fausse conversion, qui provoque une crise intérieure terrible, l'Étranger trouve sa limite. Dès lors, ce qui compte, c'est se libérer de la contradiction du désir et entrer en communication avec l'univers où le moi n'est qu'une apparence à déconstruire: se déconditionner, s'engager dans la finitude et (se) re(con)-naître dans l'absolu; se débarrasser de toute illusion, récuser toute forme d'idéalisme, de mensonge et de masque.

Les sept pas de Bouddha

Bottom: «Mort de ma vie! Ils se sont évadés d'ici et m'ont laissé endormi. — J'ai eu une bien étrange vision! J'ai fait un songe... il est au-dessus des facultés de l'homme de dire ce qu'était ce songe. L'homme n'est qu'un âne, s'il veut se mêler d'expliquer ce rêve. Il me semblait que j'étais... — Il me semblait que j'étais... et il me semblait que j'avais...

William Shakespeare,
*Le songe d'une nuit d'été*⁹

L'importance de l'intertexte bouddhique dans *Dévadé* n'étonne pas, car la subversion du discours rimbaldien et nietzschéen retrouve souvent son contrepoids moral et éthique dans les labyrinthes de la pensée orientale. Ce dernier paradigme joue d'ailleurs dans l'œuvre de Ducharme une fonction structurale très particulière: en rapport étroit avec le paradoxe de type rimbaldien et le paradoxe de type nietzschéen, il représente le dernier niveau de fonctionnement de la dynamique de la contradiction. L'étape finale de la métamorphose se réalise dans la dernière phase du roman à la manière d'un *koan* oriental, formule énigmatique du maître qui, par sa logique essentiellement a-logique, fait sortir le disciple du

9. William Shakespeare, *Le songe d'une nuit d'été*, traduction de A. Koszul, Paris, Les Belles Lettres, 1947, p. 123. L'amphigouri amoureux, propre aux relations entre les personnages de *Dévadé*, est visiblement d'inspiration shakespearienne.

cadre de raisonnement habituel et l'oblige à comprendre et à exprimer spontanément la cohérence du non-sens du monde.

Saisir le fonctionnement d'une telle dynamique, dans *Dévadé*, consiste tout d'abord à rendre compte du fait que la pensée de Bottom dans ses rapports avec l'enseignement bouddhique, tout comme avec la philosophie de Nietzsche et de Camus, n'avance que par une dé-construction profondément *intuitive* et directe, celle d'*un mystique à l'état sauvage*¹⁰, de la représentation. Curieusement, cet état d'*ignorance éclairante* procure au sujet un regard supérieur à celui qui caractérise la patronne, enfermée dans la raison méthodique d'autolibération, telle qu'elle lui avait été enseignée par un certain Andrew :

Elle retenait ses larmes. Elle les lâche en rentrant, alors que je l'aide à s'extraire de sa combinaison de skieuse. Pourquoi qu'elle ne l'a pas dit plus tôt qu'elle y tenait tant? Parce qu'elle y tenait tant justement. Et qu'il faut renoncer au plus tôt à tout ce à quoi on tient tant.

«Tant qu'à y être, sois donc logique, commence donc par renoncer au bouddhisme!» (D, 54)

L'«enseignement» que Bottom donne à la patronne reproduit de manière canonique la structure des préceptes orientaux, car il entraîne une logique de la contradiction : celle de l'abandon absolu, incluant à son niveau supérieur le désir de l'abandon. Le *koan* de Bottom permet de saisir l'importance capitale de l'élément ironique dans l'architecture du roman — «On rit, mais c'est le fond de ma pensée» —, car il assure la transgression finale des paradigmes bouddhique, rimbaldien, nietzschéen et camusien. Dans tous ces modèles, l'inscription en faux du personnage ducharmien représente une force essentielle de libération : au moyen de l'ironie, elle permet au narrateur de confronter les diverses voix et d'en dégager un contenu qui ajoute au roman et au personnage une dimension incontestable de vérité.

Si la véridicité du texte bouddhique est déconstruite par le *koan* bottomien, si l'image mythique du poète incompris (Rimbaud) est affaiblie par la figure d'Adé, malheureux épigone de la version surréelle de la vérité, si le nihiliste nietzschéen et le révolté camusien sont systématiquement soumis à des procédés de relecture, c'est seulement parce que ces pré-textes sont à la fois vrais, comme des éléments détenteurs de vérité, et faux, c'est-à-dire mythifiés et défigurés par leurs versions prêt-à-penser. Le roman construit ses réseaux de signification propres en se situant exactement à la frontière du vrai et du faux, de son inscription et de son inversion.

Avant l'aboutissement de son cheminement, Bottom sera exposé à une série d'expériences finales qui compléteront sa métamorphose

10. C'est l'image dont se servait souvent Rimbaud. Bottom pour sa part affirme : «Ce n'est pas pour me vanter mais c'est moi tout craché, expulsé tout nu et tout mouillé. Bouddhiste à lier.» (D, 84)

identitaire. La déception qui s'installera progressivement dans son rapport avec Juba sera l'un des éléments annonciateurs de l'«éveil» :

Juba, pourquoi tu m'humilies, toi, toi surtout, moi, moi qui ai toujours couru ici [Cf. Juba comme «J'y vas»] pour me mettre à l'abri de ça, tout risqué, tout gâché pour toi parce que tu me donnais ça, parce que tu me ferais jamais ça, pourquoi, pourquoi?... (D, 223)

Si, dans un premier temps, l'autre subit une dégradation capitale — du statut de salvateur, il passe à celui d'invasisseur —, la résolution complète du conflit se réalise non grâce à une attaque brusque contre l'autre ego, mais grâce à un choix pacifique : la volonté de s'assumer soi-même par une continuelle construction-déconstruction à travers, et non pas à l'image de l'autre :

Les autres vous définissent. Vous êtes un ci, un ça, ça n'arrête pas. Pour peu que ça parle, ça vous dit quoi être : une tache, une lumière, un insolent, une pitié, un rigolo, un porc, une victime de votre *inferego*, un sale type avec une sale tête, un ami, un larbin, une nouille, une planche de salut, un fils unique raté et alcoolique, un gros bébé pris de panique... [...] Je ne voulais pas faire comme les autres mais c'est raté, je ne m'en tirerai pas autrement que les autres. Ça ne marchera pas si je ne me guide pas sur ce qui me fait du bien, sur ce que je suis content d'avoir fait, si je ne me conforme pas à mon programme, comme une bonne machine. Je ne pourrai pas m'y reconnaître sans me ressembler ni vouloir me ressembler sans que quelqu'un se fasse une idée de moi qui m'inspire, que j'aie envie de «réaliser», au lieu de démolir. On est libre de me dire qui je suis, mais je suis libre aussi, pas forcé de retenir, d'assumer ce qu'il y a de pire, par orgueil, pour leur montrer, comme un petit saint qui se purifie par l'épreuve du mépris... [...] [J]e sens que je brûle.

Et après :

Bottom?... Mais...

— Tu a dis *demain*. On y est...

— Déjà?... (D, 238)

Cet extrait à caractère essayistique a le ton solennel de la vérité, car il témoigne de la venue incontestable du sujet au *je* et de la mort prochaine du moi : «À quoi ça ressemble encore?... Ça ressemble à moi, tiens. Il n'y a pas de quoi fouetter un rat mort, quoi.» (D, 257) Il s'agit là d'une découverte capitale : la liberté de soi permet à l'identité dispersée de s'assembler dans la mesure seulement où elle n'entrave pas la liberté de l'autre. Cette prise de conscience finale prend dans le processus identitaire la valeur d'une synthèse sémiotique et morale, inversion de l'opposition initiale des désirs, qui sera importante également dans la réévaluation des catégories de victoire et de défaite lors de l'épisode des sept pas à la toute fin de l'histoire.

Tombée par terre au septième pas, la patronne *se condamne* à une éternelle répétition de sa tentative, mais c'est justement dans cet échec

que son véritable dépassement semble se réaliser. Un autre *koan* de Bottom le confirme : « Tout est bien qui ne finit pas¹¹. » (*D*, 257) Voilà qui s'oppose à l'affirmation du personnage au début du récit : « J'aime que ça cesse quand c'est fini » (*D*, 97)¹² :

« C'est tout ce que je sais faire : sept pas ! »

Mais ce sont sept pas qui ne se défont pas, des pas magiques dont on ne revient pas, les mêmes par le nombre et par la fragilité que les premiers du petit Bouddha, qui lui ont suffi pour mesurer le monde, le soumettre à sa pensée, son désir, son action.

« C'est bien gentil, petit, mais ce n'est pas ce qu'ils m'ont dit, ceux qui connaissent le tabac... » (*D*, 257)

L'imposition finale de la contradiction n'exclut donc pas tous les paradigmes précédents mais elle les évoque plutôt. La scène des sept pas est d'ailleurs construite sur une assonance sémantique où la révolte camusienne (le mythe de Sisyphe) s'imprègne des « illuminations » de Rimbaud — « Elle a allumé toutes les lumières. Ça jaillit de partout, même des soupiraux » (*D*, 256) — et de la chute-ascension (envol) de Nietzsche. On y sent toutes les vibrations de la transcendance ultime, qui permet aux deux personnages de retrouver leur puissance et leur grandeur : « Aie pas peur va, tu vas voir, on va tous les enterrer ! Eux-autres comme les autres !... » (*D*, 257)

C'est seulement dans cette optique que nous pouvons saisir le sens du voyage final de Bottom en Floride. Décrite de manière quasi onirique — « Puis je tombe sur une femme, qui me charge sans hésiter, ni conditions. La régularité de sa conduite et la qualité de son silence les font ressembler à une paix qu'on aurait enfin trouvée [...] le petit souvenir, d'avoir été bien reçu sur la terre » (*D*, 255) —, cette tournée s'explique encore mieux si on la met en rapport avec le désir, jamais réalisé de Rimbaud, d'appareiller vers « d'incroyables Florides¹³ ». C'est là d'ailleurs, dans le « grand cœur liquide [...] où le ciel se serait ensuite versé¹⁴... » (*D*, 255), que se réalise la *baignade* de Bottom, un peu à l'image de la purification qui termine habituellement le pèlerinage.

11. Il s'agit du titre inversé d'une des pièces de Shakespeare, *Tout est bien qui finit bien*.

12. Ce type d'opposition est fonctionnel à plusieurs endroits dans le roman, particulièrement à son début et à sa fin : comparez «...j'ai manqué de cigarette» (*D*, 9) de Bottom et «... ceux qui connaissent le tabac» (*D*, 257) de la patronne; Bottom, qui s'échappe en auto avec *personne à bord* et Bottom, qui se laisse conduire par une fée; «Bottom, tu as le feu sous les pieds» (*D*, 25) et «Je sens que je brûle» (*D*, 238) de Bottom; l'atmosphère d'hiver (soir et nuit) ainsi que «Après-demain, le solstice, chéri. Les jours vont déjà rallonger» (*D*, 97) et le soleil de la Floride (cf. *floridus*: fleuri et florus: lumineux); la prison de Bottom dans le passé, et sa libération dans le futur; etc.

13. Antoine Adam *et al.*, *op. cit.*, p. 202.

14. Le «chemin» vers ce grand «lac» constitue un motif important du récit entier : «débroussailler l'accès au lac» (*D*, 13), «j'ai creusé une tranchée jusqu'au lac» (*D*, 24).

Finalement, Bottom serait également soumis à la logique libératrice des sept pas. L'un des éléments les plus puissants de la symbolique des chiffres, «sept» représente la totalité de l'espace et du temps, la totalité de l'univers en mouvement. Ce chiffre possède aussi le sens d'un changement après un cycle accompli et d'un renouvellement positif. Le petit prince Bouddha avait mesuré l'univers en faisant sept pas dans chacune des quatre directions, quatre étapes essentielles de son expérience libératrice: *Débadé*, septième roman de Ducharme, s'enrichit subtilement de ce parcours mythique. Par ailleurs, l'histoire mythique du petit Bouddha («petit Bottom», *D*, 235) s'intègre parfaitement dans le début du texte, qui commence justement par la scène où la patronne dit à Bottom: «Tu reviendras un dimanche [le septième jour] qu'il fera beau... [plein de soleil/de lumière]» (*D*, 9)¹⁵. Nous lisons dans les premières lignes du roman des allusions directes aux origines primitives de Bouddha, à sa période d'avant la méditation et l'illumination et à son acte consistant à mesurer les quatre directions du monde: «Quand j'ai eu le feu vert aux *Quatre-Coins*, j'avais muté, j'étais l'homme que j'aime: le Mouvement perpétuel, le Fou fuyant, Monsieur *le Prince de Personne*» (*D*, 9. Nous soulignons.).

L'atmosphère de la fête dominicale règne à la fin du récit: elle annonce le grand moment de l'illumination où le *balancement d'un extrême à l'autre* prend fin: «Bottom, on ne bouge pas, ça vient!...» (*D*, 256) Lorsque la patronne tombe par terre «à plate face» (*D*, 256) — elle ne s'assoit pas sur ses derrières, dirait-on pour pasticher Le Clézio —, Bottom commente cette tentative par une «réplique», qui se termine par le «va» (*D*, 257), le dernier mot du roman, qu'il faudrait interpréter à la manière d'un mantra final du *sûtra* de la grande sagesse (Hannya Haramita) invitant à la transfiguration suprême du réel: «[...] aller, aller, aller, tous ensemble, aller au-delà du par-delà¹⁶». Cet impératif se résout en une dénudation de la représentation, telle que l'exprime justement le verbe «va», pris du titre *Débadé* (Dé - VA - Dé). Les deux particules syllabiques «Dé», initiale et finale, disparaissent dans cette marche vers l'essentiel comme s'éclipsent les deux extrêmes, opposés donc symétriques, du balancement identitaire. Il s'agit là non seulement de la transition de la forme nominale statique, passive et négative (*Débadé*) du discours en une forme verbale active, participante et positive (va), mais aussi de la dialectique entre les deux

15. Le «sept» s'impose en fait au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture: «six, sept tasses» (*D*, 232); «[...] a répondu au septième grelottement» (*D*, 232), «les gogo girls au 434» (*D*, 233) [4 et 3; 3 et 4], tandis que le «six» apparaît au début du texte: «Ma propre vie [...] a duré six mois» (*D*, 42), «chercher mes six bières» (*D*, 47), «Six, c'est trop, ça me fait perdre le contrôle» (*D*, 48).

16. Taisen Deshimaru, *Le sûtra de la grande sagesse*, Paris, Retz, 1980, p. 179. Rimbaud écrira aussi: «Par-delà le soleil, par-delà les étoiles, par-delà les sphères étoilées», Antoine Adam *et al.*, *op. cit.*, p. 152.

«termes» du fractionnement identitaire, survenu auparavant [Dé(V-A)dé]. Notons par ailleurs que le mot «va» sera repris par Ducharme dans le titre de son huitième roman, *Va savoir*¹⁷...

La transcendance donne ici le sens premier et dernier, définitif et insurpassable, de l'action et de la condition humaine. Chez Ducharme, elle est «surhumaine», dans la mesure où elle exprime un au-delà de l'humain expérimentable et vivable, où le réel n'est pas refoulé mais assumé. Là, toutes les frontières tombent, toutes les catégories et toutes les séparations entre le sujet et l'objet s'effacent. «Va» représente tout ce que Bottom retiendra de *Ji/va* tel qu'annoncé au début du texte: «Juba [...] La patronne n'en croira pas un mot, mais il en restera bien quelque chose.» (*D*, 10) Dans ce roman de magie réelle qu'est *Dévadé*, la conscience du héros se veut à la mesure de la complexité du monde où le paradoxe fait dis-paraitre continuellement le projet de l'être.

avril 1991

17. Réjean Ducharme, *Va savoir*, Paris, Gallimard, 1994.