

**RÉPUBLIQUE  
TUNISIENNE**



**كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس**  
FACULTÉ DES SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES DE TUNIS  
FACULTY OF HUMANITIES AT TUNIS  
1958

**UNIVERSITÉ DE TUNIS**

**Thèse pour l'obtention du diplôme de docteur**

**Discipline : Langue, littérature et civilisation françaises**

**Le délire dans l'œuvre de Réjean Ducharme : *L'hiver de force, Va Savoir et Gros Mots***

**Thèse présentée et soutenue publiquement le, 28-02-2020**

**Jury :**

**Monsieur le professeur : Ali Abassi, Université de La Manouba**

**Madame le professeur : Farah Zaïem, Université de La Manouba**

**Monsieur le professeur : Abderrzak Sayadi, Université de La Manouba**

**Monsieur Le professeur : Mohamed Chagraoui, Université de Tunis**

**Madame le professeur : Samai Kassab Charfi**

**ANNÉE UNIVERSITAIRE : 2019-2020.**

## Résumé

La reconstruction et la réorganisation savantes d'un délire, qui garde son aspect chaotique apparent, dans l'œuvre de Réjean Ducharme, font l'objet d'investigation de cette thèse. Paradoxalement, pour étudier le désordre langagier et comportemental des personnages, il faut vérifier et expliciter un certain ordre ! Allant du plus évident au plus ambigu, et voulant décrire, catégoriser et synthétiser, notre étude varie de méthode d'une partie à une autre, selon les besoins, les finalités et la variation des centres d'intérêt.

Les formules paradoxales, ironiques et ambiguës, disséminées dans l'œuvre, mettent en place une esthétique dont l'échec de toute quête est le noyau : quête de l'alter-ego, de l'identité, de l'origine... L'échec donne sur l'art de ne rien faire, et le roman ne serait que l'espace d'un langage qui se déploie pleinement pour combler le vide existentiel. Même si le Verbe est, à lui seul, une force créatrice, Ducharme pointe l'une des deux crises suivantes si ce n'est les deux à la fois : soit que la parole est incapable de rendre compte du monde, ou que le monde est tellement complexe qu'il faut un autre -ou d'autres- système de signes, pour le décrire.

**Mots-clés** : délire- ordre- chaos- Verbe- esthétique- art

Abstract

The skilful reconstruction and reorganisation of ravings, which preserve their apparent chaotic aspect, in Réjean Ducharme's work, are the subject under investigation of this thesis. Paradoxically, in order to study the language and behavioural disorder of the characters, it is necessary to verify and explicit a certain order! Moving from the most obvious to the most ambiguous, and wanting to describe, categorise and synthesise, our study varies in method from one part to another, according to the needs, aims and variation of the areas of interest.

The paradoxical formulae, ironic and ambiguous, disseminated throughout the work, put in place an aesthetics whose failure in every quest is the core: quest for the alter ego, the identity, the origin... Failure gives way to the art of doing nothing, and the novel will be but the space of a language that is fully utilised in order to fill the existential emptiness. Even if the Verb is, on its own, a creative power, Ducharme points to one or both of two crises: either that speech is unable to give account of the world, or that the world is so intricate that another / other system/s of signs is/are required to describe it.

**Keywords** : ravings- order- Verb- failure- art- aesthetics-

إن إعادة بناء الهذيان في آثار ريجان دوشارم وإحكام تنظيمه ليحافظ ، في الظاهر على الأقل ، على طابعه الفوضوي، يشكلان موضوع هذه الأطروحة. ومن المفارقة ، أنه ، لدراسة فوضى الخطاب وسلوك الشخصيات يجب أن نتناول هذه الآثار ونقف على نظام ما. ولقد اعتمدنا في محاولة للتوصيف والتصنيف والتأليف ، مناهج بحث مختلفة من قسم إلى آخر، حسب الحاجيات والغايات واختلاف محاور الاهتمام ، بدءاً بالظواهر الأكثر بداهة ومروراً إلى الظواهر الأكثر تعقيداً.

إن صيغ المفارقة والتهكم والصيغ الغامضة المتفشية في الأثر تؤسس لجمالية تبدو سمتها الأولى الفشل وبالتحديد : فشل في البحث عن بديل الأنا و فشل في البحث عن الهوية و فشل في البحث عن الذات ...

إن هذا الفشل يفرضي إلى فن الإمتناع عن الفعل ، فتكون الرواية بالتالي فضاء لخطاب متدرج ينتشر ليحل محل الفراغ الوجودي. ورغم أن الكلمة هي في حد ذاتها فعل خلاق ، فإن دوشارم يشير إلى إحدى أو كلتا الإشكاليتين التاليتين : إما أن اللغة غير قادرة على شرح ما يجري في العالم أو أن العالم هو على درجة من التعقيد بحيث يتعين لتوصيفه اللجوء إلى نظام دلالي أو بالأحرى إلى أنظمة دلالية أخرى.

# Remerciements

Je tiens à remercier monsieur le professeur Ali Abassi, mon actuel directeur de thèse et Madame le professeur Najat Tnanni, ma première directrice de thèse, partie à la retraite. Tous les deux m'ont permis de me former en tant que chercheur dans les meilleures conditions possibles, grâce aux encouragements et aux conseils qu'ils m'ont prodigués tout au long de cette thèse, ainsi qu'aux multiples projets auxquels ils m'ont associé. Les années de recherche, ayant abouti à ce travail, n'auraient pas été aussi agréables et sereines sans leur profonde humanité. Je les remercie chaleureusement pour leur disponibilité, leur confiance, et leur bienveillance, autant que pour leurs avis et conseils toujours très éclairants.

Je souhaiterais également exprimer ma reconnaissance à monsieur le professeur Jamil Chaker, doyen de la Faculté des Sciences Humaines et Sociales de Tunis, qui a tenu à ce que ce travail s'accomplît dans la continuité et la sérénité, monsieur le professeur Fraj Lahwar pour son aide précieuse, et monsieur l'inspecteur Mohamed Miled pour ses encouragements.

Mes remerciements vont aussi à tous les membres du jury qui n'ont épargné aucun effort pour évaluer ce travail à sa juste valeur et me recommander les conseils les plus précieux.

Toute ma gratitude va à ma famille pour son soutien indéfectible et sa patience infinie, ma femme, mes filles, mes frères, Ahmed et Abdellaziz, piliers du refuge familial. J'ai une pensée affectueuse pour ma sœur qui aurait pu soutenir une thèse, elle aussi, qui n'a jamais fréquenté l'école.

## **DÉDICACE**

A la mémoire de ma mère

## **Index des abréviations**

Afin de ne pas multiplier les notes en bas de page, nous avons opté pour les abréviations suivantes, entre parenthèses, suivies des numéros de pages pour renvoyer aux romans composant notre corpus. Nous respecterons l'orthographe, avec ou sans majuscule, selon les versions originales, parues aux éditions Gallimard :

1- *L'hiver de force* : (Hf)

2- *Va savoir* : (Vs)

3- *Gros Mots* : (GM)

## ***INTRODUCTION GÉNÉRALE***

---

Survolant les titres des œuvres d'un auteur inconnu, Réjean Ducharme, nous avons été frappé par leur singularité : l'un, *L'hiver de force*, dont l'absence de majuscule au premier mot du titre dérange, rappelle la camisole; l'autre, *Va savoir*, tout en impliquant le lecteur dès le titre, évoque l'inutilité de l'effort à fournir pour essayer de comprendre. Bien d'autres titres ne manquent pas d'étrangeté, d'énigmes, de néologismes et de provocation : *Les Enfantômes*, *L'Océantume*, *Le Nez qui voque* etc. Ces frontispices ont piqué tout de suite notre curiosité et nous ont donné l'envie d'en découvrir les mystères. Nous avons commencé par lire *Gros Mots*, dont le titre est aussi bien humoristique que transgressif, pour voir comment on écrit un roman à partir de « gros mots », sans articles de surcroît. Serions-nous en la présence d'un nouveau Sade ou d'une nouvelle poétique de l'écriture ?

Effectivement, le charme et le piège ont opéré d'autant plus que Réjean Ducharme n'est qu'un pseudonyme. *Gros Mots*, ce titre accrocheur tout comme les autres, n'est pas fait de gros mots comme nous nous y attendions naïvement. Certes, le souffle rabelaisien anime l'œuvre, mais la part donnée délibérément au lecteur est encore plus grande. Nous rappelant le prologue de Gargantua : « *Mais ce n'est pas avec une telle désinvolture qu'il convient de juger les œuvres des humains* » et les traiter de « *badinages et joyeux mensonges vu que le label (le titre) sans chercher plus loin, est habituellement compris dans le sens de la dérision ou de la plaisanterie* », nous avons conclu qu'il « *faut ouvrir le livre et peser soigneusement ce qui s'y trouve* » pour nous rendre compte que « *l'ingrédient qui s'y trouve contenu vaut bien mieux que ne le promettait la boîte.* »<sup>1</sup>

Dès lors, nous avons opté pour une relecture plus rationnelle, plus approfondie, plus objective. L'expression « *va savoir* », titre du deuxième roman, elle-même, figure dans *Gros Mots* (GM, 30). Les deux romans, seraient-ils du même élan? Devenu lecteur de Ducharme, nous savons désormais que les néologismes surprenants, les associations abracadabrantes, les expressions toutes faites prises au sens premier etc. ne vont pas manquer. Et si *Va Savoir* était de cette catégorie? Pourquoi ne pas prendre cette expression au pied de la lettre et aller lire pour chercher un certain savoir? L'impératif, du titre même, peut-il être moqueur pour signifier « allez lire vous n'allez rien trouver »?! « *Aller savoir* » serait-il une mission impossible? Au juste, il est de tendance socratique : moi auteur- ou

---

<sup>1</sup> RABELAIS, François, *Gargantua, Aux lecteurs*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5806585m>, p, 22.

sujet écrivain-, je ne sais pas pourquoi je vais raconter cette histoire; pouvez-vous, vous lecteur, me le dire?

Cette invitation à partager, ajoutée au sens réel de l'expression, nous a donné le désir « *d'aller savoir* », ou plutôt d'aller à la quête du Sens. La modernité du roman commence dès le titre : toi, lecteur, tu chercheras à ta façon la quintessence du texte. D'ailleurs, tous les narrateurs de tous les romans, n'ayant aucune idée de ce qu'ils disent, se présentent comme ignorants. Les expressions « *est-ce que je sais moi?* » (GM, 186) ou « *je n'ai jamais rien compris* » (GM, 14) reviennent souvent dans leurs bouches comme nous allons le voir plus loin. Toutefois, n'est-ce pas paradoxal que de bien vouloir déchiffrer ce que le narrateur lui-même prétend ne pas savoir?

A ce propos, Rabelais nous avertit : à l'exemple de la bête la plus philosophe, dit-il, « *il convient que vous soyez sagaces, pour humer, sentir et apprécier ces beaux livres de haute graisse, légers à la poursuite et hardis à l'attaque ; puis, il vous faut, par une lecture attentive et de fréquentes méditations, rompre l'os et sucer la substantifique moelle.* »<sup>2</sup> Une certitude est née : cette œuvre dérange, mais elle charme aussi. La minuscule au titre du premier roman, *L'hiver de force*, provoque et déstabilise le lecteur habitué à voir une majuscule au premier mot du titre, au moins. Mais, Érasme n'a-t-il pas dit : « *plus les arts contiennent de folie plus ils enchantent l'existence* »<sup>3</sup>?

Certes, il y a une grande part de déraison dans cette entreprise. « Et pourquoi ne pas faire de la folie dans cette œuvre un sujet de thèse? », nous sommes-nous demandé. Dès lors, a commencé la relecture des romans, mais allant du ludique au plus systématique. Quoique les deux attitudes soient opposées, des connexions entre elles ne sont pas impossibles. Au contraire, ce sont peut-être les plus adéquates pour un long travail; Érasme dit explicitement : « *rien n'est plus sot que de traiter avec sérieux de choses frivoles ; mais rien n'est plus spirituel que de faire servir les frivolités à des choses sérieuses.* »<sup>4</sup> Cette même opinion -être à mi-chemin entre la frivolité et le sérieux- nous a permis d'entrevoir que le thème du délire est plus pertinent et plus approprié à l'œuvre de Réjean Ducharme que celui de la folie.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> ÉRASME, *Éloge de la folie*, traduit du latin par Pierre de Nolhac, <http://classiques.uqac.ca/>, p. 9. Consulté, le 13-09-2014.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 14.

Relisant les romans encore une fois, on se rend à l'évidence : les personnages eux-mêmes usent d'une terminologie savante qui se rapporte au délire et nous introduit dans ses méandres. Partant, l'objet de la recherche se clarifie et se complique en même temps : est-il possible d'appliquer une terminologie de psychanalyse très savante à un domaine littéraire très subjectif et dont les contours ne sont ni précis, ni circonscrits? Pour nous en rassurer, il a fallu, dans un premier temps, faire appel aux œuvres les plus courantes sur le délire et la littérature. Érasme en est le premier. Il étend la notion de délire à toutes les catégories des hommes sans exception et affirme : « *Enfin, qui se ressemble s'assemble, et nous savons que la plupart des hommes sont éloignés de la sagesse et que tous, sans exception, extravaguent de quelque façon.* »<sup>5</sup>

L'usage de ce verbe, « *extravaguer* », au sens étymologique qui vient du latin, *extra* et *vagari* qui signifie : « *s'écarter de la voie* »<sup>6</sup>, nous rappelle le sens étymologique du délire, qui vient du latin aussi, (« *delirare* », au sens de « *sortir du sillon* »). À la même conclusion arrive Lacan en déclarant : « *tout le monde délire* ». Le père fondateur de la psychanalyse, Freud, a écrit « *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* », pour y identifier les thèmes communs entre littérature et psychanalyse. Par conséquent, les balises y sont et l'approche est plausible, sans penser en aucun cas faire une interprétation psychanalytique rigoureuse des pensées des personnages. Une étude plus appliquée du délire, dans les œuvres de Réjean Ducharme, peut apporter d'autres lumières à l'intelligence du texte et des réponses à de nombreuses questions que le lecteur ne peut manquer de se poser sur les formes et la place du délire dans l'œuvre, sur la philosophie qu'il consacre et la poésie qu'il introduit dans l'écriture.

Survient alors la difficulté de la délimitation du corpus. Pourquoi préférer tel texte à tel autre? Même si toutes les œuvres de Réjean Ducharme se prêtent à l'étude de la thématique du délire, nous avons vu que le roman lui convient beaucoup plus que les autres genres. En effet, nous avons procédé par élimination : par conviction que le théâtre est fait beaucoup plus pour être vu que pour être expliqué, nous avons d'abord écarté les pièces de théâtre et les scénarii de films pour la même raison. Ensuite, nous avons opté pour des œuvres écrites à des années différentes, *L'hiver de force* 1973, *Va Savoir* 1994 et *Gros Mots* 1999, pour prouver, en premier lieu, qu'en dépit de l'espacement des périodes de publication de ces romans, le sens et la forme sont restés fidèles à des constantes

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, 12.

<sup>6</sup> Dictionnaire Littré, <https://www.littre.org/> date de consultation, 14-11-2016.

signifiantes. A chaque fois, le secret est installé dès le titre; or « *le secret est le principe même du romanesque.* »<sup>7</sup>

Il nous a paru, enfin, qu'il y a un jeu d'échos et de résonances nombreuses entre ces trois romans. En effet, on peut repérer la reprise des mêmes noms de quelques personnages, le retour des mêmes expressions parfois, des allusions aux mêmes œuvres littéraires, la reprise des mêmes procédés d'écriture et d'autres techniques qui peuvent permettre de mieux saisir la poétique Ducharmienne et la place qu'y occupe le délire. D'ailleurs, dans les trois œuvres, il n'est pas dit qu'il s'agit d'un roman. Cet indice commun nous servira à l'étude de la question du genre, dans notre dernière partie. En outre, dans chaque roman, un récit enchâssé, qui élargit le cadre narratif initial, se greffe à la trame du récit premier : la lecture de *La Flore Laurentienne* dans *L'hiver de force*, les lettres de Mamie dans *Va savoir* et le cahier de Walter dans *Gros Mots* multiplient les niveaux de la diégèse et entravent la progression linéaire du récit. Toutefois, ces caractéristiques communes ne nous empêcheront pas d'étudier les particularités de chaque œuvre à part.

Il a fallu ensuite affiner notre questionnement pour pouvoir endiguer toutes les difficultés qui en découlent et délimiter notre champ d'investigation. La première étant celle d'entrevoir les nuances entre délire et folie car, généralement, le délire fait tout de suite songer à la folie parce qu'elle lui est souvent associée. Dans sa première acception, selon le *Littré* et le *Petit Robert*, la folie est un « *dérangement de l'esprit* ». Dans les deux dictionnaires, aucun lien n'est établi avec le délire, ni au sens médical, ni au sens figuré.

*Dans le langage médical, la folie est une lésion plus ou moins complète et ordinairement de longue durée des facultés intellectuelles et affectives, sans trouble notable dans les sensations et les mouvements volontaires, et sans désordre grave ou même apparent des fonctions nutritives et génératrices. (Littré)*

Le *Littré* distingue des « *folie circulaire, folie dépressive, folie héréditaire, lucide ou morale, dite aussi folie raisonnante, folie instinctive, folie pénitentiaire* etc. » Quant au délire, il est à deux reprises pris au sens d' « *égarement causé par maladie, fièvre ou boissons alcooliques.* »<sup>8</sup> Le *Petit Robert* le considère comme un « *égarement d'esprit momentané causé par la fièvre* ». C'est donc le degré du dérèglement et sa durée qui font la différence entre folie et délire, selon ces deux lexicographes.

---

<sup>7</sup> RABATÉ, Dominique, *Dire le secret*, « Avant-propos » des Actes du séminaire « *Écritures du secret* » à l'Université Michel de Montaigne, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998-2000, p. 4.

<sup>8</sup> <https://www.littré.org>, date de consultation, le 15-03-2014.

Pour Larousse, la folie, dans sa première portée, est un « *dérèglement mental, démente : Sombrier dans la folie* ». Quant au délire, c'est une « *perte du sens de la réalité se traduisant par un ensemble de convictions fausses, irrationnelles, auxquelles le sujet adhère de façon inébranlable* ». C'est cette façon de traduire ces « convictions fausses » et d'exprimer « l'irrationnel » qui nous intéressera en premier ordre. Dû d'après certains psychanalystes<sup>9</sup> à une atteinte physiologique du système nerveux central, et, pour la plupart, à une trop grande souffrance psychique, le délire se manifeste sous diverses formes : comportements et discours aberrants, vision perturbée de la réalité, hallucinations, idées fantasmatiques souvent obsessionnelles... Ces nuances et distinctions nous sont très précieuses, car leur expression romanesque constituera la matière de notre première partie. En outre, on classe les états délirants chroniques en trois grandes catégories : la psychose hallucinatoire, la paraphrénie et la paranoïa. Selon l'encyclopédie Universalis,

*Le mot paranoïa (du grec παρά, contre et de, et νόος, esprit) est synonyme de « folie » dans le langage populaire allemand depuis le XVIIIe. [...] « Paranoïa » prend la signification psychiatrique actuelle de « délire systématique progressif » soit, un état psychopathique fonctionnel, caractérisé par une déviation particulière des fonctions intellectuelles les plus élevées, n'impliquant ni une décadence profonde, ni un désordre général. (Universalis.fr/encyclopédie/paranoïa/ date de consultation : 04/ 02/ 2017)*

Comme « *le mécanisme du délire est essentiellement interprétatif* »<sup>10</sup>, nous essaierons de relever, au fur et à mesure de la progression de notre étude, l'organisation des occurrences itératives et les expressions littéraires des deux composantes de la paranoïa selon le même article : difficultés relationnelles et troubles du comportement.

Il est communément admis que le délire est un propos incohérent, une pensée sans fondement témoignant d'un trouble de la faculté mentale. De ce fait, le sujet délirant ne s'en rendrait pas compte. Freud pense que le délire est une « psychose », ce qui est plus grave qu'une « névrose ». Généralement, nous considérons les gens délirant comme des fous, même s'ils disent des sagesses, ou, expriment nos désirs les plus enfouis et les plus cachés! Or « *si l'on veut comprendre le délire, écrit Jaspers, il est indispensable de s'émanciper de ce préjugé selon lequel il y aurait une faiblesse intellectuelle [...] Dans les idées délirantes véritables, l'erreur réside dans le contenu, mais la pensée formelle reste tout à fait intacte.* »<sup>11</sup> Ainsi, nous n'allons pas prendre à la lettre les propos de nos personnages qui se réclament délirants, mais, nous allons voir comment ils affabulent et

---

<sup>9</sup> FREUD, LACAN, Mélanie KLEIN ...

<sup>10</sup> *Encyclopédie Universalis*, Gabriel DESHAIES, « Le délire paranoïaque et ses formes », 2008.

<sup>11</sup> JASPERS, Karl, *psychopathologie générale* (3ème édition 1922), Paris, Alcan, 1933, p, 86, cité par Jean Claude MALEVAL, *Logique du délire*, PUR, avril 2011, p, 10.

agencent subtilement ces "contenus délirants" et comment ils essaient de reconduire, dans le récit, les différentes nuances entre eux, comme dans la psychanalyse, pour faire émerger toutes les catégories du délire : délire de persécution, de mégalomanie, de mélancolie... Le choix du personnage délirant nous semble plus original et plus intéressant du point de vue romanesque que l'image du fou plus en vogue dans la littérature.

Selon les psychologues, le fil séparant folie et raison est imperceptible surtout que le paranoïaque reste un individu normal.

*Dès lors, il ne faut pas reculer à affirmer qu'il n'existe pas de critère pour caractériser une idée délirante. L'esprit critique de Leuret s'en était très tôt rendu compte, dès 1834, quand il écrivait : « il ne m'a pas été possible, quoi que j'aie fait, de distinguer par sa nature seule, une idée folle, d'une idée raisonnable. J'ai cherché, soit à Charenton, soit à Bicêtre, soit à la Salpêtrière, l'idée qui me paraîtrait la plus folle ; puis quand je la comparais à un bon nombre de celles qui ont cours dans le monde, j'étais tout surpris et presque honteux de n'y pas voir de différence. (MALEVAL, p, 18).*

Pourtant, Seurat y voit un trait distinctif fondamental,

*Le délire se distingue [...] de la folie. À la différence de cette dernière notion, qui qualifie un état (on est « fou ») et qui peut impliquer une coupure radicale du « fou » d'avec les autres personnages, le délire est un mode de perception et d'énonciation survenant par crises (on entre « en délire »), qui peuvent se disséminer collectivement. Les personnages concernés par ces crises sont plus nombreux et plus variés que les seuls « fous ». (Seurat, p, 14)*

Le délire serait alors un vaste champ pour l'extériorisation des sujets tabous et un moyen efficace pour briser les règles de la « bonne conduite » réelle ou romanesque. Perceptible dans la manière de parler ou d'écrire, le soliloque en tant que

*discours qu'une personne ou un personnage se tient à soi-même [...] référer(ant) à une situation où le personnage médite sur sa situation psychologique et morale [...], (ayant) comme particularité de s'inscrire dans une dimension intrapersonnelle accrue, impliquant une brisure de l'unité chez le locuteur, ( Garand, pp, 130-142),*

est son expression la plus appropriée. Par conséquent, le délire peut avoir une logique qui le structure, comme le suggèrent toutes ces études, et peut donc être lisible et exploitable littérairement, en particulier, dans le genre romanesque qui nous occupe ici.

Comme il est humain de délirer, tous les arts rendent compte, chacun à sa façon, du délire; ils peuvent même concevoir des images délirantes communes. Établissant à ce propos une comparaison judicieuse entre poésie et peinture, Myriam Marina Ondo, commentant les tableaux de Picasso, constate qu'« on retrouve dans les poèmes d'Éluard les images qui habitent, les thèmes qui traversent la peinture de Picasso. Fixer le délire

*des grandes toiles, telle était son ambition.* »<sup>12</sup> Dès lors, l'expression du délire, que nous étudierons dans la première partie, s'étendrait à tous les arts.

S'il est source de rire, c'est parce qu'on s'y moque de nos mécanismes de défense, s'il est source d'approbation, c'est parce qu'on ose y exprimer ce que nous taisons, si le sujet délirant est objet de compassion, c'est parce que nous risquons souvent le même sort, tellement les coercitions sont grandes et le passage de la « sagesse » à la « folie » est des plus faciles.

*Dans le langage médical le délire est une perversion de l'entendement, causée soit par la fièvre, soit par les boissons alcooliques, soit par une lésion idiopathique des fonctions cérébrales, et qui fait que le malade associe des idées incompatibles, et prend ces idées ainsi alliées pour des choses réelles ; c'est un désordre des facultés intellectuelles avec ou sans altération des facultés morales. (Universalis, 2004)*

Pourtant, nous n'irons pas jusqu'à classer, comme un clinicien qui veut administrer un traitement à son patient, les délires selon leurs causes, car, pour nous, le délire n'est, en fait, qu'un élément de l'intrigue, de la présence auctoriale et un motif de l'imaginaire romanesque. Flaubert écrivait à Taine,

*Du reste, n'assimilez pas la vision intérieure de l'artiste à celle de l'homme vraiment halluciné. Je connais parfaitement les deux états : il y a un abîme entre eux. Dans l'hallucination proprement dite, il y a toujours terreur, on sent que votre personnalité vous échappe, on croit qu'on va mourir. Dans la vision poétique, au contraire, il y a joie. C'est quelque chose qui entre en vous. Il n'en est pas moins vrai qu'on ne sait plus où l'on en est. (Flaubert, 562)*

Aussi, notre tâche serait-elle d'essayer de comprendre la relation entre délire et création littéraire.

Les délires ne nuisent pas au patient dans son mode de vie quotidien, ni n'affectent son comportement. Selon les spécialistes, ils évoluent en passant par quatre phases sur une échelle de zéro à quatre<sup>13</sup>. C'est grâce à cette évolution qu'ils peuvent être classés en deux grandes catégories : les délires paranoïdes et les délires paranoïaques.

La seconde catégorie, tout en développant d'autres formes du délire, est perçue par Freud comme une défense contre l'homosexualité<sup>14</sup>. On impute les états délirants aux

---

<sup>12</sup> ONDO, Myriam Marina, « La Peinture dans la poésie du XXème siècle », *Connaissances et Savoirs*, 2014, p, 170.

<sup>13</sup> Voir MALEVAL, *Logique du délire*, pp, 11-12.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp, 49-50. « Freud considère que le fantasme du délire homosexuel constitue le centre du conflit dans la paranoïa. Il trouve confirmation de cette hypothèse en parvenant à déduire à partir d'elle la genèse des principales formes de délires paranoïaques. Non seulement elles constitueraient toutes une défense contre les pulsions homosexuelles, mais elles produiraient une exhaustion des manières de nier la proposition : « je l'aime (lui, l'homme) »

échecs et déceptions alors que les moments sévères, dits « *épisodes dépressifs* », peuvent donner sur des risques suicidaires. Dans les romans de Ducharme, tous ces "thèmes", tout en s'entrecroisant, s'expriment à des degrés divers, comme nous le verrons plus tard dans la deuxième partie.

Le délire est un état d'esprit observable chez de nombreuses personnes sans qu'elles soient nécessairement atteintes mentalement. Généralement, les troubles délirants se développent chez des patients ayant une personnalité paranoïaque depuis l'enfance. Or, pour Lacan, « *la personnalité n'est pas seulement un constat ; elle oriente l'être vers un certain acte futur, compensation ou sacrifice, renoncement ou exercice de sa puissance, par lequel il se conformera à ce jugement porté sur lui-même.* »<sup>15</sup> Cette dernière caractéristique, l'extension sur tous les temps, nous serait d'une grande utilité dans l'étude de notre corpus. En effet, les enfants, comme nous allons le voir, sont voués au délire, dans l'œuvre de Ducharme, dès leur enfance comme s'ils l'héritaient de leurs parents, eux-mêmes, tous, bavards et désœuvrés. De plus, Lacan ajoute :

*Pour exprimer la conviction délirante, symptôme de son trouble, le malade ne peut se servir que du langage commun, qui n'est pas fait pour l'analyse des nuances morbides, mais seulement pour l'usage des relations humaines normales. Dès lors la conviction exprimée reste problématique. (Lacan, 105-106)*

De ce fait, les manifestations romanesques d'ordre verbal du délire nous intéresseront en premier ordre. Dans un deuxième temps, ce sont les gestes délirants dans le roman qui retiendront notre attention : gestes anodins et banals certes, mais en parler pour en faire l'objet d'un roman est une curiosité esthétique à explorer. Aller ça et là figure, dans l'œuvre de Réjean Ducharme, une matrice d'où semble dépendre la poétique du roman. Diderot écrit à ce propos :

---

a- Quand la négation porte sur le verbe, elle devient : « je ne **l'aime** pas, je le **hais**. » Or cette affirmation est inacceptable pour la conscience, de sorte qu'elle doit être remplacée par une perception venant de l'extérieur. Le mécanisme de la projection intervient alors pour transformer « je le hais » en « il me hait » (me persécute), ce qui justifie la haine du sujet. Telle serait la logique du délire de persécution.

b- Si la négation porte sur l'objet, elle devient : « ce n'est pas **lui** que j'aime- c'est **elle** que j'aime ». En vertu de la même nécessité de faire intervenir le mécanisme de la projection pour que la proposition devienne acceptable, une perception s'impose venant de l'extérieur : « elle m'aime ». Le délire érotomaniaque trouverait là sa genèse.

c- Il est encore possible de nier le sujet de la phrase : « ce n'est pas **moi** qui aime l'homme- **c'est elle qui l'aime**. » Le changement de qualité de la personne suffit à rejeter le processus hors du sujet, de sorte que le mécanisme de la projection n'est pas mis en jeu dans le délire de jalousie.

d- Il reste une dernière manière de contredire la proposition initiale : en faisant porter la négation, non plus sur l'un des éléments de celle-ci, mais en la repoussant globalement. « Je n'aime pas du tout- je n'aime personne » Or, commente Freud, comme il faut bien que la libido de chacun se porte quelque part, cette proposition semble psychologiquement équivaloir à : « je n'aime que moi. » Le délire des grandeurs prendrait sa source en cette surestimation sexuelle du moi. »

<sup>15</sup> Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Éditions du Seuil, Paris, 1932, p. 32.

*L'image d'un homme qui erre en se promenant, au gré des lieux et des objets qu'il rencontre, s'arrêtant ici, là précipitant sa marche, m'intéresse tout autrement que celle d'un voyageur courbé sous le poids de son bagage et qui s'achemine, en soupirant, après le terme de sa journée; ou si vous aimez mieux la comparaison de celui qui cause et celui qui disserte, vous pouvez vous en tenir à cette dernière. (Diderot, 658)*

Singulièrement, le délire a un rapport avec l'autocensure. Pour Maleval,

*Ce qui est forclos du symbolique fait retour dans le réel, or il est manifeste que rien ne fait plus rebours dans le délire que des figures paternelles- certaines pacifiantes, d'autres inquiétantes. Plus exactement, la forclusion est un « mécanisme psychique par lequel des représentations insupportables sont rejetées avant même d'être intégrées à l'inconscient du sujet (à la différence du refoulement). La forclusion serait à l'origine d'états psychotiques. (Maleval, 108)*

L'intensité du délire est soulignée par Roland Gori et Marcel Thaon pour qui « ne pas avoir à distinguer entre le réel et le fantasme, le subjectif et l'objectif permet la figuration libertaire de désirs qui seraient censurés dans le fantasme conscient, oubliés dans les rêves ou forclos dans les délires. »<sup>16</sup> Aussi, quelques "thèmes du délire", recensés dans notre corpus, traduiraient-ils les désirs libidinaux et l'usage qu'en fait l'auteur pour exprimer le caractère des personnages, comme nous le verrons plus loin. Rattacher le délire, en même temps au refoulement et au défolement, revient à dire qu'il est refoulement en ce qu'il est l'expression de l'individu, peu ou prou naturelle, et non une cure spirituelle qui dégagerait tous les soubassements enfouis dans l'inconscient, et qu'il est défolement en ce qu'il permet au sujet, même momentanément, de s'exprimer librement, sans s'en rendre compte le plus souvent. Comment l'auteur joue-t-il de ces nuances? Voilà ce qui retiendra notre attention, plus précisément.

L'égarement est le sens originel du délire.

*Si profane que soit l'étymologie en matière de psychopathologie moderne, elle n'en conserve pas moins un sens profond en ce qui concerne le délire : le latin delirium, de delirare, c'est proprement « sortir du sillon ». La terre évoque le réel et ses contraintes, le labour énonce le travail efficace et socialisé. S'en écarter, c'est délirer, vivre hors de la réalité, être excentrique. Égarement de l'esprit, le délire offre aussi l'acceptation de rêve, d'enthousiasme, d'exaltation. (Universalis, 2004)*

Délirer, c'est donc regimber contre la réalité et s'en éloigner. Aussi, l'aspect contestataire, poétique et rêveur est-il inhérent au délire réel ou fictionnel.

Le délire, tout comme le lapsus et le rêve, est l'espace où les frontières entre le Ça et le Surmoi s'abolissent ou du moins s'amenuisent. Il est une expression plus organisée, plus

---

<sup>16</sup> JOUVE, Vincent, *L'effèt-personnage dans le roman*, PUF, 1992, p-p, 155-156.

lisible, plus structurée que le rêve et le lapsus. S'il faut réactiver la mémoire pour réorganiser un rêve, ou surveiller un incident de parole pour repérer un lapsus, il ne faut qu'écouter pour enregistrer un délire. En littérature, il ne faut que lire : les personnages de Réjean Ducharme se reconnaissent délirants et s'en vantent. De ce fait, le contenu du délire se complexifie puisqu'il tient de ces deux rives, littéraire et psychique. Le délire serait alors plus révélateur que l'inconscient, car tous les sujets tabous s'y expriment pleinement. En rendre compte est synonyme de dire le non-dit; à la première personne cela revient à une présentation de l'être entier. « *Le récit se transforme en soliloque livrant les épanchements d'un Sujet énonçant* »<sup>17</sup>, délirant, dirions-nous. Aussi, le délire peut-il devenir aisément un moteur de création romanesque, que nous devons privilégier dans notre travail.

Être à mi-chemin entre onirisme et réalisme est la plus grande particularité du délire. En réactivant les connaissances qu'ils ont de leur quotidien, les sujets délirants puisent dans les deux champs, tout en les faisant interférer avec les appréhensions de leurs désirs. Souvent, les fantasmes exprimés au cours d'un délire sont en rapport avec l'Autre : ils témoignent d'un désir de l'Autre, ou d'une certaine peur de cet Autre, ou encore d'une anxiété qui peut se transformer en une phobie. Ce trouble des facultés mentales entretient, donc, avec la réalité ambiante, une forte relation de distorsion. Bizarrement, ce flottement va mieux rationaliser notre approche du délire, en particulier, dans notre deuxième partie<sup>18</sup>. C'est en fonction de la nature de cette relation, entre autres facteurs, que se classifient les délires en délire de persécution, d'érotomanie, de mégalomanie, de jalousie...

On peut d'ailleurs parler, sans encombre, de délire de l'esprit, de l'imagination, des passions, de l'art, voire de la science. Le personnage délirant serait alors un être excessif, extravagant, excité, inquiet, tourmenté, exalté, halluciné et intuitif. Le délire peut être sublime, furieux, poétique, inintelligible, limpide, brutal, décent, logique, illogique, sage, fou, romantique, grossier etc.

Nous revenons beaucoup à l'œuvre de J. C. Maleval, *Logique du délire*, pour deux raisons :

La première est l'évocation de ce titre par les personnages de Ducharme en le citant textuellement comme s'ils avaient une connaissance scientifique du délire. En effet,

---

<sup>17</sup> SAHNOUN, Mokhtar, *Samuel Beckett : une sémiotique des objets de valeur*, Tunis, ENS, 1998, p. 8.

<sup>18</sup> Nous n'entendons pas donner au délire une définition scientifique exacte, elle-même jamais définitive, car ce n'est pas notre domaine. Nous n'en retenons que ce qui nous intéresse dans la compréhension des textes littéraires.

Johnny, dans *Gros Mots*, pense ceci de Petite Tare : « *elle réfléchit un brin. Pas pour se rattraper dans son délire mais pour pousser plus loin sa logique* » (GM, 115). Or, reconnaître une logique au délire est en apparence une contradiction dans les termes. Pourtant, l'admission de cette expression par deux œuvres, l'une littéraire, l'autre scientifique, est une raison suffisante pour la rechercher dans notre corpus, en particulier. Pour la suite de l'analyse, nous présenterons des définitions plus détaillées du délire que nous voudrions étudier dans l'œuvre. De cette façon, nous nous astreindrons à plus de rigueur, surtout dans la précision des "contenus délirants" et leurs spécificités, nous en vérifierons, concomitamment, l'usage romanesque qu'en fait le romancier et nous permettrons au lecteur de garder une définition plus récente de la notion à étudier.

La seconde est l'extension du délire au domaine littéraire, laquelle extension, entreprise d'abord par l'auteur, légitimerait mieux notre approche. Lacan écrit ceci :

*Les productions discursives qui caractérisent le registre des paranoïas, s'épanouissent la plupart du temps en productions littéraires, au sens où « littéraires » veut dire simplement feuilles de papier couvertes avec de l'écriture. Ce fait milite, remarquez-le, en faveur du maintien d'une certaine unité entre les délires qu'on a peut-être prématurément isolés comme paranoïaques, et les formations dites, dans la nosologie classique, paraphréniques (Lacan 1956, p. 118)*

Maleval confirme,

*Le langage n'est pas pour l'homme un instrument, il est bien plus que cela : le ressort du parlêtre. Il déploie ses ramifications non seulement dans le corps de ce dernier, mais encore dans son environnement qu'il structure. Le développement du délire confirme que la jouissance est prise au langage, et que le sujet dispose de la possibilité de la traiter par un travail du signifiant. (Maleval, 241-242)*

Or, si la paranoïa, au sens étymologique, signifie ("contre" ou "à côté de", et νόσος, esprit) et qu'elle s'épanouisse dans la littérature, notre corpus ferait partie des textes littéraires les plus originaux. Cette importance accordée au langage au cours du délire est aussi signalée par Gaston Bachelard qui précise,

*On se trompe quand on imagine que l'alcool vient simplement exciter des possibilités spirituelles. Il crée vraiment ces possibilités. Il s'incorpore pour ainsi dire à ce qui fait effort pour s'exprimer. De toute évidence, l'alcool est un facteur de langage. Il enrichit le vocabulaire et libère la syntaxe (Bachelard, 1949, p. 96)*

De ce fait, on ne s'étonnera pas de rencontrer les néologismes les plus fantaisistes et les pataquès les plus saugrenus dans les trois romans. Cet intérêt commun accordé aux textes littéraires nous autorise à chercher les manifestations lexicales, syntaxiques, rhétoriques et pragmatiques du délire dans le roman.

La question du délire – longtemps assimilée à la folie- date de Socrate et Platon. Ce dernier, faisant parler son maître dans *Le Phèdre*, lui attribue cette assertion,

*Dans la folie divine, nous avons distingué quatre parties ; à Apollon l'inspiration mantique ; à Dionysos l'inspiration initiatique ; aux muses, l'inspiration poétique ; la quatrième enfin, la folie amoureuse, nous l'avons rapportée à Aphrodite et à Éros. Et nous avons déclaré que la folie amoureuse était la meilleure (Platon, 18)*

Il est clair pour Socrate, inspiration et folie riment ensemble. Passer d'un beau corps à une belle âme est la folie amoureuse dont il parle. Cette altération est une mutation du concret vers l'abstrait, de l'humain vers le divin. Comme les Muses, elles, président aux arts, toute création a pour origine une haute source d'inspiration, soit un pouvoir transcendant : Apollon, Dionysos, les Muses. « *L'histoire de Psyché –âme au sens étymologique- est liée à deux autres personnifications des pulsions de vie : Aphrodite (la Beauté) et Éros (la libido). Aphrodite c'est le mot. Psyché, le sens et Éros ce qui les unit.* »<sup>19</sup> Ce trio, fonctionnant comme les éléments du signe linguistique de Ferdinand de Saussure, est à son tour à l'origine des meilleures créations picturales et littéraires. Ailleurs, le père des philosophes fait l'apologie du délire :

*Au contraire, le délire est pour nous la source des plus grands biens, quand il nous est donné par divine faveur [...] Ceux des Anciens qui ont créé les noms, n'ont pas cru que le délire fût une chose honteuse, ou bien répréhensible. Auraient-ils, en effet, attaché ce nom même au plus beau de tous les arts, à l'art qui décide de l'avenir et qu'ils ont appelé, du nom même du délire? S'ils lui ont donné ce nom, c'est qu'ils pensaient que le délire est vraiment beau, quand il nous vient d'un don divin. (Platon, 46)*

Ducharme souscrirait-il à cette poétisation du délire et le mettrait-il en honneur comme centre d'intérêt et moteur de création littéraire en même temps?

Selon *Le Petit Robert, le Littré*, le dictionnaire étymologique de la langue française de Gilles Menage et l'encyclopédie Universalis, "folie" vient de l'adjectif « *fol* » qui date de 1080, lui-même provenant du latin « *follis* » désignant « *sac, ballon plein d'air.* »<sup>20</sup> L'analogie proviendrait de ce que les paroles des fous ne signifiaient pas grand-chose, par conséquent, elles sont vides. Ce sens étymologique ne coïnciderait avec la conception de Socrate qu'au niveau du flux de paroles, car le philosophe leur accorde un contenu sémantique consistant et surtout une valeur poétique certaine.

---

<sup>19</sup> MASSAT, Guy, « Psyché, Eros et Aphrodite », première séance du séminaire « *Psychanalyse et Mythologie* » au Cercle psychanalytique de Paris, le 30 octobre 2006.

<sup>20</sup> *Le Robert électronique*, version 2007.

En effet, la poésie, elle aussi, est assimilée, depuis l'Antiquité gréco-latine, à la folie. Persistant dans la même confusion entre délire et folie, Horace, saisi par l'inspiration dans son troisième livre, s'inquiète et se demande : « *suis-je le jouet d'un aimable délire* »<sup>21</sup> (III, 4, 5-8). Même passif, le poète se plaint à être emporté par un flot de paroles qu'il ne peut en apparence ni arrêter, ni orienter. Ainsi, le délire permet, parce qu'il est délire, de produire facilement des vers, de les organiser, ou de passer d'un sujet à un autre sans transition, car on ne peut reprocher à un fou l'absence de lien, ce serait en soi une folie. Ce « passage du coq à l'âne » deviendrait une technique qui permettrait à Ducharme d'apparenter son discours à un délire pur. Les Muses, si nous considérons la femme comme source d'inspiration littéraire, ne manquent pas : dans chaque roman, une femme aimable est à l'origine du texte ducharmien; elle est même coauteure de l'histoire autodiégétique racontée par le héros.

Si Érasme, à la Renaissance, fait dire à la Folie : « *A présent que j'ai réussi à m'attribuer les effets du courage et du labeur de l'humanité, ne vais-je pas revendiquer aussi les mérites du bon sens?* »<sup>22</sup>, Ducharme réplique, au vingtième siècle : « *Folie n'est pas déraison, mais foudroyante lucidité.* »<sup>23</sup> Que serait alors, pour lui, le délire?

D'autres critiques font un rapprochement judicieux entre Ducharme et Lautréamont, atteint selon Jean-Pierre Soulier, professeur à la faculté de médecine de Paris, de « *folie raisonnante* » ou « *schizophrénie* ». <sup>24</sup> Gilles Marcotte voit en Ducharme un grand lecteur de Lautréamont<sup>25</sup>. Quant à Maupassant, atteint lui-même de paranoïa, sorte de délire selon la psychiatrie, ayant tenté de se suicider en se tirant des coups de revolver dans la tête, il a, à maintes reprises, évoqué la question de la dépression, de la folie dans son œuvre. Pour lui, les gestes des personnages et des êtres humains ne s'expliquent pas tous, si on les considère d'un point de vue autre que celui de la raison justement, par la raison. La passion, par exemple, est la force motrice de beaucoup d'intrigues de contes : jalousie, érotisme et forces obscures travaillent les textes : *La Tombe, Confessions d'une femme, Fou ?, Un fou, Le Horla...* Ducharme va plus loin et ne trouve souvent à son personnage

---

<sup>21</sup> HORACE, Odes, III, 4, 5-8. « L'entendez-vous ? Ou suis-je le jouet d'un aimable délire ? Je crois l'entendre, je crois errer à travers les bois pieux sous lesquels passe la fraîcheur et des eaux et des brises". Auditis ? an me ludit amabilis insania ? audire et videor pias errare per lucas, amaenae quas et aquae subeunt et aerae ».

<sup>22</sup> Chapitre XXIX, p, 48.

<sup>23</sup> DUCHARME, Réjean, *L'Avalée des Avalées*, Collection Blanche, Gallimard, 1966, p, 85.

<sup>24</sup> RAYMOND, Jean, « Le cas de LAUTRÉAMONT, génie ou maladie mentale », *Le Monde*, 02 octobre 1965.

<sup>25</sup> MARCOTTE, Gilles, « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », *Études françaises*, n° 26, pp, 87-127.

aucune raison pour vivre, ni à son récit aucun fil conducteur qui le trame, à part le délire. La poétique de l'incertain caractériserait les deux œuvres : revisiter le texte maupassantien pour le comparer à l'œuvre de Ducharme serait aussi une autre piste toute intéressante, mais qui dépasse le cadre de notre objet d'étude dans cette thèse.

Depuis l'avènement de la psychanalyse, l'étude du délire a évolué dans les deux sens : clinique et littéraire qui s'enchevêtrent souvent. Les œuvres de Freud, en particulier, *Le délire et les rêves dans La Gradiva de W. Jensen* et *Le président Schreber, un cas de paranoïa*, ont incité le nouveau roman à faire plus d'honneur à la notion de délire. Lacan confirme : « pour exprimer la conviction délirante, symptôme de son trouble, le malade, ne peut se servir que du langage commun, qui n'est pas fait pour l'analyse des nuances morbides, mais seulement pour l'usage des relations humaines normales. »<sup>26</sup> Du reste, tout auteur ne se servirait pas d'autre chose à part le langage : cela a donné lieu à une nouvelle approche des textes littéraires, à savoir la psychocritique<sup>27</sup>.

Dans *Préface à une vie d'écrivain*, Alain Robbe-Grillet constate qu'Émile Henriot

*Écrivait dans son article du Monde qu'il avait l'impression d'avoir reçu un exemplaire défectueux. [...] À ses yeux, c'était toujours la même scène qui se déroulait avec quelques variantes et sans que l'intrigue avance. En réalité, elle avançait mais il ne s'en rendait pas compte. (Robbe-Grillet, p. 88)*

En fait, le délire de jalousie, explicite pourtant dans le titre même du roman éponyme, n'était pas encore profondément étudié, ni méthodiquement examiné dans les textes littéraires de l'époque.

Nous nous proposons, quant à nous, d'étudier le délire et son fonctionnement romanesque dans l'œuvre de Réjean Ducharme. Quoique ce thème soit explicite et prégnant dès la première lecture de Ducharme, son étude se limite encore à quelques articles parus, essentiellement, dans un numéro spécial de la revue *Voix et Images* consacré à cet auteur. Beaucoup de critiques y ont vu du délire sans le considérer comme un thème central de l'œuvre, ou un moyen de création littéraire. Bernard Dupriez voit, dans ce qu'il appelle « *charabia apparent seulement* », un « *délire de joie*. »<sup>28</sup> Ce délire consiste à répéter maintes fois, sous l'effet d'un sentiment intense, une même expression. Cette technique est une

---

<sup>26</sup> LACAN, Jacques, *Ibid.*, p, 143.

<sup>27</sup> MAURON, Charles, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Paris, Éditions Ophrys, 1957.

<sup>28</sup> DUPRIEZ, Bernard, « Ducharme et des ficelles », *Voix et images*, Numéro spécial « Réjean Ducharme en revue », 1<sup>er</sup> trimestre 2006, p, 15.

*Une figure que les anciens appelaient commoration<sup>29</sup> et que les rhéteurs français appellent demeure. Il s'agit, en somme, de demeurer longtemps sur le même sujet, d'y revenir, d'en allonger la sauce. [...] Charabia apparent seulement car, sous des dehors volontairement maladroits (on est philosophe mais on ne veut pas en avoir l'air) se pose ici tout le problème de la signification, qui est aussi phénomène psychique individuel, et pure contingence, par conséquent. (Dupriez, p. 16)*

Comme la dite figure soutient toute l'œuvre sous forme de répétition ou de refrain, d'après le même critique littéraire, elle y installe une ironie dont les sens restent à débusquer,

*Un autre genre de commoration est le refrain, ou retour d'un thème à intervalle régulier, [...] Le ton plutôt est ironique mais quelques règles d'orthographe viennent concrétiser l'assertion. Le même procédé s'étend d'un bout à l'autre du roman de façon plus typique encore : c'est le mot « hostie » comme façon de souligner. Cela donne une sorte de leitmotiv qu'on retrouve toutes les vingt pages. (Dupriez, pp. 15-17)*

Ce leitmotiv sans raison crée un délire qui devient lui-même le thème central du roman.

D'un point de vue sociologique, Jean François Chassay va plus loin et considère que tout l'objet du roman *L'hiver de force* consiste à parler pour ne rien dire.

*On a beaucoup glosé sur la négativité du discours tenu par André Ferron, mais cette négativité n'a jamais été directement envisagée du point de vue bavardage. Et pourtant, c'est bien essentiellement de cela qu'il est question. André Ferron parle mais ne dit rien, ne cherche à produire que du vide. Son discours, que certains, à la sortie du roman, ont considéré comme une pure représentation du narcissisme petit-bourgeois, ne produit que l'insensé, le bavardage sans fin de celui qui ne fait rien et qui commente ce « rien » indéfiniment. (Chassay, p. 143)*

À ses yeux, « le bavardage est le symptôme de la crise sociale (québécoise mais aussi occidentale) que *L'hiver de force* met en scène. »<sup>30</sup> Quant à nous, nous comptons étudier davantage ce bavardage pour en voir l'ampleur et le fonctionnement romanesque dans un premier temps, distinguer tous les "thèmes" que la psychanalyse attribue au délire pour relayer l'analyse par l'interprétation, dans un deuxième moment et essayer enfin d'élucider l'arrière-fond philosophique en déchiffrant les aspects poétiques qui soutiennent cette écriture.

Cependant, Anouk Mahiout rectifie le tir en inversant ces deux mots : « ne rien dire » et affirmant que

---

<sup>29</sup> En italique dans le texte

<sup>30</sup> CHASSAY, Jean François: « *La tension vers l'absolu total* » <https://books.google.fr/books?isbn=2760514013>, p, 144.

*Par l'évocation récurrente de l'indicible, de l'intraduisible condition des narrateurs ducharmiens, s'énonce un absolu, une vérité selon laquelle il ne s'agit pas tant de parler pour ne rien dire que de parler pour dire le rien. Cette logique du néant pris comme valeur, absolu qui fait force, abîme qui happe la voix narratrice et l'oblige à se situer dans le paradoxe même du langage, entre le refus et l'injonction, Ducharme la partage avec les mystiques. (Mahiout, p. 189)*

Dans le même article, Mahiout propose l'expression « *délire parodique* » pour qualifier la parole ducharmienne. « *Ainsi, souligne-t-il, cette fiction qu'élaborent Iode, Bérénice et Mille Milles s'entend d'abord comme une négation de l'écriture, sorte de délire parodique où s'abolissent les repères et les certitudes.* »<sup>31</sup> Bizarrement, tous les efforts des personnages lui semblent stériles. « *Maux de tête, évanouissements, maladies impossibles, états de presque mort sont autant de manières de subir le devoir de faire naître une parole, là justement où elle est inutile.* »<sup>32</sup> De ce fait, « *l'énonciation s'emploie tout entière à restituer les blancs de la parole en une manière de dire le rien.* »<sup>33</sup> Néanmoins, si écrire ou parler pour ne rien dire riment ensemble, il nous semble que cette poétique mérite une analyse qui dépasse le cadre d'un article puisqu'elle occupe l'espace de toute une œuvre. D'ailleurs aucune thèse, ni mémoire de master, comme le prouve notre bibliographie, n'a été consacré à l'étude du délire ni à sa poétique dans l'œuvre de Réjean Ducharme.

Pour Claude Filteau, l'écriture ducharmienne, en tant que « *jeu* », ne favorise aucune lecture systématique. « *Le narrateur de L'hiver de force déjoue d'avance toute interprétation possible de son récit, qu'elle soit psychanalytique ou marxiste... C'est un jeu qui miserait encore sur la représentation d'une parole pleine, vierge de toute référence théorique.* »<sup>34</sup> Cependant, ce refus de « *toute référence théorique* » a lui aussi ses raisons.

*En brisant le moule de la langue, en affolant le sens, en désorientant les attentes, l'auteur attaque le sérieux des discours tenus habituellement et menace d'un ébranlement similaires (sic) les structures économiques et politiques correspondantes. Ces deux motivations divergentes, une d'évasion, l'autre d'agression, d'une pratique quasi similaire ont des antécédents historiques. (Vaillancourt 1979, p. 28)*

Jeu ou agression de la langue, les deux articles se font écho sans qualifier le héros de délirant. Nous essaierons, de notre part, d'établir des liens entre plaisanterie et sérieux pour voir comment ils s'agent littérairement dans le même roman.

---

<sup>31</sup> MAHIUOT, Anouk, « Dire le rien, Ducharme et l'énonciation mystique », *Réjean Ducharme en revue*, PUQ, 2006, p. 189.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p-p, 192-193.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p, 198.

<sup>34</sup> FILTEAU, Claude, « L'hiver de force de Réjean Ducharme et la politique du désir », *Voix et Images*, vol. I, n°3, 1976, p. 373.

Pour les deux critiques, ni les « autres », ni le « je » ne semblent avoir plus de chance dans l'œuvre ducharmienne non plus.

*« Les autres » ne sont présents dans l'œuvre que pour être vilipendés, ridiculisés, dénigrés, et pour servir de repoussoir à cette figure fantasmatique que l'auteur projette de lui-même en filigrane de son texte, détruisant le « Je » de la confession et de l'autobiographie pour en garder le contentement à soi, la complaisance narcissique et compensatrice d'un « Moi » de l'auteur déjà tributaire d'un anonymat jalousement entretenu. (Filteau, 1976, p. 373)*

Pire, d'après Susanna Finnell,

*Thématiquement, toutes les valeurs de « vie » auxquelles le mythe littéraire fait allusion sont niées dans Les Enfantômes. Ce récit présente un récit déformant des valeurs chrétiennes, du progrès, du nationalisme et du savoir. Vincent, l'auteur fictif, refuse de travailler. (Finnell 1985, p.55)*

Le refus du travail, dont nous étudierons le motif et la portée, et l'hilarité sont communs aux personnages des trois romans de notre corpus. Mais, l'allégresse provient, selon Alain Piette, d'une autre contradiction. « *L'effet hilarant* », dans l'usage de l'expression « Petit Pois », *provient précisément du choc de ces trois connotations, différentes, voire opposées* » en tant que « *formule protocolaire de la correspondance* » en signant un télégramme « *Votre tout Petit Pois* », évoquant « *Votre tout dévoué* » tout en rappelant « *le connotateur d'intimité « tout petit » et « du même coup l'isotopie alimentaire du "Petit pois" »!*

*On dérègle le code de la langue pour signifier avec le sourire qu'on en maîtrise le fonctionnement. »<sup>35</sup>*

Nous y verrons une vision du monde et de la littérature qui célèbre d'autres secrets romanesques et d'autres mythes profanes.

Dans *Va savoir*, où le héros, tel Sisyphé repoussant le rocher au sommet de la montagne, s'attelle à la tâche impossible de se construire tout seul un « *petit* » chez-soi « *à la campagne* » (Vs,10) à partir « *d'une fourgonnette* », le dérèglement est total ; il est à la fois mental, physique et cosmique. Ni l'espace n'est précis, ni le temps n'est circonscrit, ni les relations ne sont définies ! Cette volonté « *d'aller voir ailleurs* » a, d'après J.F. Chassay, *quelque chose de rimbaldien qui se confirmera lorsqu'on connaîtra le parcours de Mamie, rappelant ainsi de manière diffuse, d'entrée de jeu, la présence constante de la*

---

<sup>35</sup> PIETTE, Alain « Pour Une lecture élargie du signifié en littérature : *L'hiver de force* », *Réjean Ducharme en revue*, PUQ, 2006, p, 69.

poésie dans l'œuvre ducharmienne. »<sup>36</sup> Benoît Auger taxe toute la pièce *Ha ha!...* de Réjean Ducharme de pure délire – où délire signifie discours incohérent des personnages – et ce en intitulant son article, paru dans *Liberté* de février 2010, « *Ha ha!... de Réjean Ducharme, un flagrant délire?* ». Ainsi conclut-il que les « *HA ha !...* » virtuels se sont métamorphosés en « *Ah ah !* » sur la scène. Les dialogues sont parsemés de ces interjections que l'on pousse lorsqu'un des protagonistes est pris en flagrant délire. »<sup>37</sup> En lisant Ducharme, la prégnance du délire est flagrante. Nous comptons, par cette modeste contribution, approfondir cette idée de délire brièvement étudiée par les uns et seulement signalée par les autres.

Entreprendre une lecture méthodique d'un texte si opaque nous forcera, d'abord, à adopter « *une référence théorique* ». Étant donné que le terme "délire" fait partie de la terminologie psychanalytique, son étude dans une œuvre littéraire appelle automatiquement un recours à la psychocritique. Cette méthode peut nous renseigner sur les véritables ressorts psychologiques qui animent les personnages et déterminent les relations entre eux. En effet, les personnages des trois romans recourent à une terminologie savante dans ce domaine tout en tenant à préciser leurs sens contextuels. Les mots suivants : « *Paranoïa, psychédélique, hystérie, délire de persécution, érotomanie, mégalomanie...* » nous autorisent à parler de l'exactitude de leurs connaissances scientifiques. Notre recours à la psychocritique ne retiendra que les concepts que nous pourrions appliquer, sans encombre, aux personnages et non à l'auteur, "le mythe personnel" et "les métaphores obsédantes", en particulier. Nous nous fonderons aussi sur l'approche freudienne de l'art en général et les prolongements que lui ont donnés Mélanie Klein en Angleterre et Jacques Lacan en France.

Reconnaissant qu'il y a des facteurs sociaux qui déterminent la création d'une œuvre et séparant la psychocritique de la psychiatrie médicale, celle de la clinique, Charles Mauron constate que la psychocritique « *va du matériel au matériel en passant par l'homme.* »<sup>38</sup> Il entend par matériel « *l'œuvre de l'auteur* » et il en fait « l'objet central » car

---

<sup>36</sup> CHASSAY, Jean-François, *Amours contrariées*, p, 140.

<sup>37</sup> AUGER, Benoît, « *Ha ha!... de Réjean Ducharme, un flagrant délire?* » *Liberté*, 51(3), 2010, p-p, 50-51.

<sup>38</sup> MAURON, Charles, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Champion-Slatkine, Paris-Genève, 1986, p, 17.

*L'inconscient est certainement, en tant que système des pulsions refoulées (Freud) ou en tant que structure où parle la langue (Lacan), une source féconde de l'inspiration créatrice. Cette source reste cachée, mais elle a dû féconder peu ou prou les structures du texte. (Laplanche et Pontalis, 2016, p. 71)*

C'est justement cette « *structure psychique, largement inconsciente et analysable qui se reflète dans l'œuvre* »<sup>39</sup> qui nous intéresse. Comme tous les récits sont assurés par un narrateur autodiégétique, nous essaierons d'appliquer ces concepts aux personnages, car d'après Mauron lui-même, on reconnaît les :

*productions inconscientes (dans) la fatalité, les répétitions obsédantes, les présences ou absences trop marquées, les étrangetés, les bizarreries, les doubles sens, les ambivalences, les mécanismes primitifs, la pensée magique, les symboles oniriques, etc.*

dans le texte. « *Pour parvenir* » à déchiffrer « *ce champ des forces sous-jacent* », Mauron prône « *une sorte d'analyse musicale de l'œuvre.* »<sup>40</sup> Analyse qui conviendrait à l'ensemble des œuvres de Réjean Ducharme dont les titres sont non seulement provocateurs mais minutieusement recherchés musicalement. Pour nous, « *Les métaphores obsédantes* » relèveront la part cachée, intime de la libido du héros. Nous ne pourrions les attribuer à l'auteur surtout que la critique moderne, qui s'inspire de la psychanalyse, parle de l'inconscient du texte<sup>41</sup> et non celui de l'auteur et que Ducharme lui-même affirme, à propos du choix de son pseudonyme et de « *sa volonté de rester anonyme* » :

*Ma famille dit déjà que je suis un écrivain, qu'il y a un écrivain dans la famille et que je vais être publié à Paris et je n'aime pas ça. Je ne veux pas que ma face soit connue, je ne veux pas qu'on fasse le lien entre moi et mon roman. Je ne veux pas être connu. [...] Je ne veux pas être pris pour un écrivain. (Pavlovic 2006, p. 38)*

Aussi tiendrons-nous compte, en premier lieu, des « *réseaux d'associations* » pour déceler, par la suite, les images obsédantes et parvenir à étudier le « *mythe personnel* » du personnage ducharmien. Pour le même critique littéraire, le mythe personnel est schizophrénique puisqu'il est constitué par un "*moi social*" et un "*moi créateur*". Ces moi partiels s'expriment différemment dans le texte aussi : le premier à travers la logique, la syntaxe, les figures poétiques et les ordonnances phonétiques, le second par le biais des réseaux d'associations d'images obsédantes. En fait, il s'agit de deux groupes de fonctions qui se partagent une personnalité : les angoisses du héros et ses préoccupations constituent

---

<sup>39</sup> MAURON, *Op ; Cit.*, p, 17.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p, 17.

<sup>41</sup> Voir BELLEMIN-NOEL, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, P.U.F, 1996.

ces dits groupes, « *création et imaginaire d'une part et les relations humaines d'autre part.* »<sup>42</sup>

Les emprunts que nous faisons à la psychocritique et les glissements que nous opérons nous permettraient de penser que la personnalité inconsciente du personnage renvoie à son mythe personnel de héros, avec ses structures et ses dynamismes. Elle renvoie aussi à une « *situation dramatique interne, sans cesse modifiée par des éléments externes, mais toujours reconnaissable et persistante.* »<sup>43</sup> La méthode propose donc un « *système de langage conscient et de langage inconscient, le langage combine plusieurs logiques à la fois, comme le critique, qui passe lui-même du freudisme à la littérature.* »<sup>44</sup>

Plus avancée, plus adéquate avec notre approche et plus appropriée à un auteur dont les éléments biographiques sont quasi nuls est la méthode textanalytique prônée par Jean Bellemin-Noël. Dépassant la psychocritique et ne tenant plus compte des éléments biographiques de l'auteur, la textanalyse convoque le concept de "l'inconscient du texte"<sup>45</sup>. Pour Bellemin-Noël,

*La mise en récit littéraire d'une production inconsciente comporte [...] les éléments nécessaires à son interprétation, à la reconstitution d'un discours de désir, sans référence ni à ce que l'on sait par ailleurs de l'auteur, ni à ce que racontent ses autres œuvres, ni à l'idiosyncrasie débridée d'un lecteur (Bellemin-Noël 1979, p. 190)*

L'autonomie du texte signe l'immanence de ses éléments et accorde, par la même, une grande part à sa réception

*Ce que Bellemin-Noël semble refuser principalement dans l'enquête « psychobiographique », c'est la relation d'antériorité et d'identité qu'elle postule entre l'inconscient de l'auteur et l'inconscient du texte : « Pourquoi veut-on à toute force qu'un texte renvoie à un homme avant lui ? [...] Le texte est ce par quoi l'homme diffère. (Callot 1985, pp, 75-90)*

L'anonymat sous lequel écrit l'auteur – soit le nom (ou la marque) Réjean Ducharme- s'accorde parfaitement avec cette approche textanalytique. Il serait inutile de chercher des correspondances ou des explications dans la vie de l'auteur pour interpréter une scène ou un discours de personnage dans la fiction.

*L'inconscient du sujet écrivant informe le texte mais il est aussi déformé par lui; il n'y est mobilisé que pour y être remodelé. Bellemin-Noël a donc raison de ne pas vouloir réduire l'inconscient du texte à celui de l'écrivain [...] Le recours à la biographie doit rester second, comme le voulait par exemple Mauron; il peut*

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p, 154.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p, 155.

<sup>44</sup> *Ibid.*; p, 156

<sup>45</sup> BELLEMIN-NOËL, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, PUF, 1996.

fournir un point de comparaison par rapport auquel situer l'« inconscient du texte », sans que cela implique une identité nécessaire, par exemple entre un scénario fantasmatique et la structure familiale dans laquelle a vécu l'auteur. (Callot 1985, pp, 75-90)

Ainsi, le manque des éléments autobiographiques de Ducharme qui « *fuit littéralement les journalistes, changeant de domicile à tous les deux ou trois jours*<sup>46</sup> » ne nous empêcherait pas d'attribuer nos interprétations à ses héros et personnages.

Du point de vue de la réception, le livre et sa lecture sont déterminants pour Bellemin-Noël qui pense que

*D'un livre le lecteur effectue la moitié [...] Lire n'est pas emmagasiner, c'est introduire une métamorphose [...] L'autre moitié étant produite bien sûr non par l'écrivain, mais par les structures du livre, dont le jeu laisse une place suffisante à la libre initiative du lecteur. « Mon inconscient ne s'impose pas, il se prête aux possibles du texte » ; mais « c'est moi qui suis le maître du relief des intensités [...] je suis metteur en scène du sens, et dès lors, c'est mon sens (Bellemin-Noël 1988, p. 135)*

Indépendante de tout facteur extérieur, la notion d'« *inconscient du texte* » se déduit avant tout d'une pratique que Bellemin-Noël nomme « *textanalyse* », elle « *visé à ressaisir la signification inconsciente de l'œuvre étudiée à l'intérieur de sa clôture, sans recours à aucune instance extérieure*<sup>47</sup> ».

Cette lecture est individualisée,

*« Il faut dire « je » parce qu'un analogon de la situation transférentielle est indispensable à la remontée de l'énonciation inconsciente du texte. Il faut encore dire « je » parce que je tente de relancer cette force d'énonciation chez mon lecteur pour qu'il travaille, conscient et inconscient mêlés, sur le-texte-et-ma-lecture. Il faut dire « je », enfin, parce que je produis du « psychanalytique », conformément au statut d'une pratique qui ne sépare pas théorie et fiction, qui parle la chose sexuelle en en parlant. (Bellemin-Noël 1988, p. 136)*

Dès lors, tout texte et tout lecteur se tissent des liens particuliers. Même si notre choix du thème du délire, dans l'œuvre de Ducharme, peut paraître épineux et risqué, il nous semble qu'il émane d'une lecture toute personnelle de cette œuvre.

Mais, un corpus aussi opaque que le nôtre appelle une diversité d'approches pour mieux déchiffrer la notion de délire. Ainsi va-t-il de quelques notions de stylistique, pragmatique, narratologie et linguistique. Aussi déroutante que soit l'œuvre ducharmienne, nous tenterons d'y voir, grâce à une terminologie genettienne, une certaine organisation

---

<sup>46</sup> PAVLOVIC, Myrienne, *Op ; Cit.*, p, 38.

<sup>47</sup> CALLOT, Michel, « La textanalyse de Jean Bellemin-Noël », *Littérature*, Volume 58 Numéro 2. 1985, p, 75-90

obéissant à quelques récurrences pertinentes. Les notions suivantes : ordre, durée, fréquence, mode, voix et leurs dérivés devenus incontournables pour cerner les difficultés du roman moderne, nous aideront à mieux éclaircir la structure du roman et en étudier quelques secrets, car le secret de ce

*Personnage théorique continue heureusement de fuir, de s'échapper. Il relance le désir de savoir, notre avidité de lire, notre besoin de lui donner un nom, une forme, un contenu. Du secret révélé ou de l'absence de secret, quel est l'impossible dernier mot de l'enquête (herméneutique, policière, romanesque) ? Présent par son absence, le secret nous passionne. Il est cette limite dont ne cesse de jouer la littérature. (Rabaté, 1998, p.5)*

Pour essayer de voir encore plus clair dans l'œuvre, nous recourrons, dans notre dernière partie surtout, à des concepts linguistiques encore plus précis pour tenter d'interpréter quelques ambiguïtés d'un texte en apparence déraisonnable, mais qui parvient à construire une unité indéfectible entre forme et sens, poéticité et badinage. La notion d'illisibilité, par exemple, ne sera, elle, compréhensible que si on étudie le fonctionnement de cette équivocité! Les différentes nuances de l'anaphore et de la cataphore, tous les concepts de la pragmatique et bien d'autres notions de rhétorique, l'ironie en particulier, nous serviront à dégager d'autres sens possibles à nos premiers commentaires, car délire, comme nous allons le conclure, ne signifie pas désordre. Au contraire, au-delà de cette ambiguïté apparente se cache une organisation encore plus recherchée, sans plus. Pour ne pas exposer en vrac les notions théoriques, nous avons opté pour le rappel de ces concepts quand ils nous semblent pertinents pour l'analyse : cette démarche nous permettra d'établir des articulations plus flexibles et plus appropriées au texte. Quoique nous fassions, nous ne prétendons pas pouvoir résoudre toutes les difficultés d'un texte mettant en scène un délire presque familier, lui-même objet principal et foyer de la narration à la fois.

Pour rester fidèle à la thématique étudiée et à ses composantes, nous avons adopté un plan qui vise à déceler les méandres du délire tout en respectant son fonctionnement. Comme il consiste, dans l'ensemble, en des troubles langagiers et comportementaux, nous avons réservé la première partie, intitulée "Langage du délire", à leur énumération et leur explicitation. Nous entendons par "langage" toute expression verbale ou non verbale signifiant le délire. Dans un premier chapitre, nous détaillerons les expressions verbales orales, écrites et picturales du délire, et dans un deuxième chapitre, nous examinerons les troubles comportementaux des personnages qui donnent lieu à des actions fantaisistes, parfois volontaires, d'autres fois instinctives. Cette méthode, tout en mettant en évidence notre thématique et permettant d'affirmer que le délire est l'objet fondamental de l'œuvre

de Réjean Ducharme, ne doit pas nous conduire à la confusion de ces personnages –êtres fictifs de surcroît- avec des cas cliniques. Bien au contraire, héros sans généalogie, comme nous allons le signaler, ils auront l'avantage de transposer le quotidien dans la sphère du littéraire, car ces récits, sans événement remarquable, ni trame narrative consistante, ne manquent pas d'enjeux littéraires et poétiques contemporains.

La matière de la deuxième partie, "Cohérence romanesque", nous a été suggérée par la plus élémentaire classification des délires. En effet, n'importe quelle référence se rapportant à la psychanalyse, aussi fondamentale soit-elle, rappelle la même taxinomie des délires que la plus savante. Ces derniers sont répartis en délire de persécution, délire d'interprétation, délire de mélancolie, délire de mégalomanie, délire de jalousie, délire d'érotomanie. Cette classification nous permet, d'abord, de marquer la différence entre un discours délirant classifiable selon son "contenu" et un discours d'un fou sans orientation, n'ayant aucun rapport avec ces thèmes, et ensuite, de dévoiler la part inconsciente du délire, les obsessions du narrateur, pour aboutir, enfin, à entrevoir le mythe personnel du héros. D'ailleurs, romancer la vie d'un personnage paranoïaque, caractérisé par des difficultés relationnelles variant selon le type de son délire, sera l'objet des rubriques correspondantes à ces "thèmes".

Ce constat pourra mieux justifier l'utilité de notre étude : reconnaître ces "thèmes" avec leurs particularités, dans notre corpus, revient à dire que Ducharme a non seulement une connaissance profonde de cette taxinomie, mais qu'il la met constamment au service de la composition du roman et de l'expression de son univers : c'est pourquoi nous l'avons intitulée "Cohérence romanesque". Toutefois, il serait maladroit de classer les "thèmes du délire" selon deux grandes catégories : les délires paranoïdes et les délires paranoïaques pour deux raisons au moins. La première étant qu'on est dans l'analyse du texte romanesque et non celui de la psychiatrie clinique, la seconde étant qu'il n'y a pas de frontières étanches entre les deux catégories, ni dans le contenu du thème qui peut basculer d'un type de délire à un autre, ni dans le traitement médical prescrit par les spécialistes eux-mêmes pour en délivrer les patients.

Notre dernière partie portera logiquement sur les "Subversions", soit sur les techniques qui font de ce délire apparent, ce texte décousu, une œuvre d'art originale. Le mérite de Ducharme tient à cette difficulté de reconstituer un texte dont la version originale a été « *jeté(e) dans la broussaille* », dans *Gros Mots*, de « *retracer l'itinéraire* » fictif d'un voyage virtuel dans *Va savoir*, ou encore de doter le narrateur de la capacité de reprendre

un discours plurivoque dans *L'hiver de force*. En fait, ce discours décousu n'est pas en désharmonie avec ce que pensent les critiques de cette œuvre considérée par les uns comme une « *poétique du débris* »<sup>48</sup>, par les autres comme une tentative de « *dire le rien* »<sup>49</sup>, ou encore comme virtuosité d'un « *ludisme verbal* » où l'auteur se plait à cultiver « *l'équivoque* » « *envisagée, en tant que figure de rhétorique, dans son rapport aux systèmes de référence du lecteur.* »<sup>50</sup>

Ces études font généralement des allusions à la flagrante présence du délire dans l'œuvre sans en faire une des thématiques les plus déterminantes pour son intelligence. Pour toutes ces raisons, nous avons intitulé notre troisième partie « *Subversions* » pour y étudier tous les moyens mis au service de ces grandes techniques : l'aporie, la poétique de la trivialité et l'illisibilité.

Pour rester fidèle à l'alternance de la théorie et de la pratique, nous passons souvent, dans la même partie, de l'étude de l'écriture du délire à celle du délire de l'écriture parce qu'on ne peut dissocier l'étude du signifiant et du signifié : bien qu'il soit un thème littéraire, un signifié, le délire est aussi une manière d'écrire et, par conséquent, un signifiant. Pour cette raison, nous nous sommes retrouvé, bien souvent, en train de déchiffrer constamment les correspondances et les connexions entre la technique de l'écriture et le sens qu'elle véhicule. Lacan l'a bien souligné, le langage du délire

*Est une signification qui ne renvoie foncièrement à rien qu'elle-même, qui reste irréductible. Le malade souligne lui-même que le mot fait poids en lui-même. Avant d'être réductible à une autre signification, il signifie en lui-même quelque chose d'ineffable, c'est une signification qui renvoie avant tout à la signification en tant que telle. (Lacan1981, p. 43)*

Pour saisir ce « quelque chose d'ineffable », le lecteur doit s'attarder sur chaque page, sur chaque mot et essayer d'en démêler les renvois.

---

<sup>48</sup> NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Op., Cit.*, Éditions Fides, janvier 2001.

<sup>49</sup> MAHIUOT, Anouk, « Dire le rien : Ducharme et l'énonciation mystique », *Voix et Images*, vol, 29, n° 3, (87) 2004, p-p, 131-146.

<sup>50</sup> VALENTI, Jean, « L'épreuve du nez qui voque. Des savoirs partagés au ludisme verbal », *Voix et Images*. Volume 20, numéro 2 (59), hiver 1995, p, 401.

*Première partie*

***Langage du délire***

---

*« Ceux qui ont créé les mots croyaient au délire »*

Platon, cité par Shoshana Felman dans « *La Folie et la Chose Littéraire* », Éditions du Seuil, 1978, p. 9.

## Introduction

Notre corpus ne comporte pas seulement des explications lexicographiques du délire, mais il recourt aussi aux véritables définitions de sujets délirants au sens clinique du terme. Dès l'incipit, chaque roman définit sa situation d'énonciation en l'inscrivant dans l'ici et maintenant d'une scène de théâtre. Si le couple André et Nicole déclare : « *c'est le début de notre vie enregistrée* » (Hf, 17), Johnny réplique : « *C'est mon histoire. On est ici chez moi. On ne va pas me déloger comme ça. Se débarrasser du héros en trois coups de cuiller à mots* » (GM, 16). Dès l'ouverture, le héros s'approprie la parole pour soliloquer à son aise. Le soliloque serait sa forme préférée de communication. Preuve d'un déchirement intérieur devant être résolu par le discours, le soliloque condamnera les personnages à parler sans communiquer : crise de communication de l'homme moderne dont la parole se noie et se perd dans le flot des discours résonnant de toute part. Qu'il s'agisse de monologue ou de soliloque, le héros est dans une recherche vaine de l'identité du *je* avant d'être dans la recherche de celle de *l'Autre*. Reproduisant les mêmes paroles de l'incipit à la clausule, le protagoniste, dans les trois romans, se replie sur soi-même et quitte son lecteur, sans donner l'air qu'un véritable échange s'est produit, ni qu'une histoire a été racontée.

Pourquoi alors toute cette mise en scène? Pourquoi toute cette terminologie savante dans une œuvre romanesque? Même si la figure du personnage délirant n'est pas aussi courante que celle du fou, plus facile à mettre en scène, elle compose la figure principale de toute l'œuvre de Réjean Ducharme. Dans la vie, le fou est mis en marge de la société alors que le sujet délirant accomplit normalement ses fonctions. C'est ce faux-semblant de raison, imperceptible au commun des mortels, que Ducharme veut détecter comme nous allons le voir. Dans ce projet, notre contribution serait celle de chercher à savoir comment le délire interroge les moyens et les pouvoirs de la fiction ducharmienne pour s'imposer en tant que centre de gravité de l'intrigue.

Le recours au personnage délirant est en soi une singularité, car le délire est la partie la plus dominante de notre activité langagière quotidienne. Si le slogan dit « *n'est pas fou qui veut* », « *tout le monde délire* », réplique Lacan. Par conséquent, personne ne peut se soustraire à cette activité quels que soient son sexe, sa fonction et ses croyances. Dès lors, par le subterfuge du délire, le narrateur pourra s'attaquer à toutes les catégories sociales et politiques et s'exprimer au même degré par le verbal, le paraverbal et le non verbal.

Autre trait distinctif du délire : la nouveauté. La figure du fou étant presque consommée, Réjean Ducharme met en scène une figure voisine : celle du personnage délirant. « *Les fous réels qui ne ressemblent pas aux fous sympathiques de la contre-culture ont cessé d'intéresser qui que ce soit* »<sup>51</sup>, déclare Marcel Gauchet. Aussi, cette figure serait-elle une nouvelle force de subversion et un nouveau ferment fertile de réinvention littéraire. Pour le montrer, nous allons recenser, dans cette première partie, les expressions du délire et les classer selon la forme de leur manifestation qu'elle soit verbale, gestuelle, ou picturale..., préciser leur récurrence dans le texte et essayer de sonder l'état d'âme du personnage au moment où il délire. Même si cette étape semble évidente dans ce genre de recherche, elle n'en demeure pas moins nécessaire pour justifier la légitimité de notre postulat.

---

<sup>51</sup> « “La folie est une énigme”. Entretien avec Marcel Gauchet », « Depuis quand a-t-on peur des fous ? », *Histoire de la folie*, n° 51, avril-juin 2011, p. 14.

## Chapitre premier. Troubles langagiers

Les expressions dénotant la notion de délire au sens clinique foisonnent dans l'œuvre de Réjean Ducharme. Mary, dans *Va savoir*, est non seulement dite érotomane, d'après Rémi, elle est même, par allusion à sa mère, « *conçue, élevée dans l'érotomanie* » (Vs, 101). Dans *L'hiver de force*, c'est André, en fin connaisseur, qui taxe Lainou tantôt de « *folie de grandeur* », tantôt de « *délire d'interprétation* » (Hf, 130); mais il trouve aussi que « *Lainou se psychanalyse elle-même tout le temps* » (Hf, 133) et que « *privée de (leur) support moral, elle se serait sentie complètement persécutée* » (Hf, 199).

André et Nicole, le couple narrateur, distinguent ainsi toutes les différences et les nuances entre les divers "thèmes du délire" et se disent, dans le même roman, « *paranoïaques* ». Ils ont une prédisposition à contracter facilement n'importe quel trouble psychique et prennent des mesures pour l'enrayer,

*Tout ce qui nous reste à faire jusqu'à sept heures, c'est prendre une gorgée de temps en temps pour maintenir l'équilibre des contraires, garder le degré d'intoxication qui donne que ça va bien. Après il va faire noir dehors aussi, on va pouvoir rentrer chez nous sans risquer d'attraper une paranoïa galopante montante et de tomber en panne quelque part au-dessus du monde parmi les gaz rares.* (Hf, 55)

Catherine trouve Nicole « *tourmentée* » même si « *elle le cache* » (Hf, 223). Ces délires aboutissent, souvent, à des crises de nerfs où la camisole de force devient une nécessité. Si cette camisole est métaphorique dans *L'hiver de force*, comme l'exprime le titre du roman faisant de l'hiver une camisole, elle est évoquée au sens propre dans *Va savoir* où Rémi constate ceci :

*On a trouvé Hubert tordu par terre, il tremblait encore. J'ai aidé Mary à lui dégager la langue. Il s'est arqué, souillé, puis il ne donnait plus signe de vie. Jina pâlisait, disparaissait, et j'étais chargé d'évacuer Fanie. Elle s'était tapie sous la galerie, je l'ai sortie de force, elle était paniquée, elle gueulait, mordait, me haïssait. J'ai rempli ma mission, je l'ai menée chez Milie mais on s'est arraché le cœur. Elle a un orgueil de fauve, elle ne me le pardonnera jamais de l'avoir violentée. Quand les ambulanciers ont ranimé Hubert il s'est agité. Ils lui ont passé une camisole.* (VS, 101-102)

La notion de paranoïa, qui s'exprime systématiquement par le délire, est explicitement reprise dans les trois romans dans des sens divers : la mégalomanie, la persécution... A la page 128 de *Gros Mots*, il est question d'un « *effet paranoïaque et suspect* » du regard. Exa veut être regardée et adorée par Johnny au point que ce désir devient, pour elle, une inquiétude permanente. Sous l'effet de l'alcool, Johnny, exulté, se considère lui-même comme paranoïaque.

*Dans l'état d'ébriété où je me suis remis en avalant ces coups, je suis ravi que tout ce que je suis est sous moi, en position inférieure. [...] Sous l'effet de ma paranoïa, je passe tout droit devant la maison dont la figure, aveugle encore une fois, ne me reconnaît pas. (GM, 170-171)*

En réalité, ce sentiment de supériorité n'est qu'un délire de mégalomanie dont Exa et sa maison, par métonymie et par personnification (la maison à laquelle Johnny attribue un regard étant celle d'Exa), sont les faire-valoir. Cette même fièvre monte sous l'effet de la drogue. « *Je traîne encore un peu (au bar), raconte Johnny, mais j'ai décidément rendu Hellhenn hostile, et la paranoïa commence à monter avec les petits sachets qui circulent aux tables animées par une journée de paie* » (GM, 319). Dans un cas comme dans l'autre, l'effet inhibitif de l'alcool ou de la drogue ne donne que sur le délire. Dans les trois romans également, les personnages varient incessamment les produits antidépresseurs : « *LSD, caps d'acide, hash, pilules, valiums...* » (Hf, 189-190-200). Dans *Gros Mots*, lisant une scène racontant une rixe écrite par Alter – l'auteur du récit enchâssé –, Johnny ne sait plus à quel personne des trois s'identifier à cause ou grâce à son « *flou éthylique* », alors il dit :

*J'étais là!... Mais je ne sais plus qui j'étais dans le tas, si ce n'est d'avoir été « amoureux soûl » de cette serveuse et qu'elle a disparu là-dessus. Dans ce qui remonte à ma mémoire et qui ne va pas se cristalliser, je me vois pourtant m'interposer plutôt qu'attaquer, qui n'est d'aucune façon dans mes dispositions. Mais si je me refonds assez dans mon flou éthylique, je peux entrer dans la peau des deux autres et me reconnaître aussi exactement. Il est possible aussi qu'Alter ait préféré mon rôle à celui de matamore et qu'il se le soit attribué. (GM, 75).*

Cette analyse psychologique détaillée n'est pas à mettre sur le compte de l'alcool nous semble-t-il, au contraire, il faut y voir une allusion au problème de l'identité et de l'altérité que nous étudierons plus loin.

Dans *Va savoir*, les personnages semblent obsédés jusqu'à la paranoïa par des soucis quotidiens beaucoup plus que par des peurs réelles. Lucie, la sœur de Mamie, est hantée par l'hypothèque à payer par le couple dissout. C'est pourquoi, lors d'une visite éclair de toute la famille, elle « *a plongé dans le vif du sujet qui avait hanté ses nuits et nourri sa paranoïa hystérique* » pour dire : « *l'hypothèque est assurée* » (Vs, 220). Rémi, de son côté, reconnaît qu'« *il déraile un peu* », sans savoir si c'est la « *paranoïa ou non* » qui lui fait « *manquer d'air* » (Vs, 275). Cette fausse hésitation sur la nature du trouble, tout en introduisant un secret romanesque à déceler, veut en réalité associer le lecteur à la véracité de l'hypothèse du personnage narrateur.

Le regard est, lui aussi, vers la fin de *Gros Mots*, générateur de paranoïa. « *Je le projette et elle me le renvoie ?* », se demande Johnny en fixant des yeux Hellhenn.

« *Paranoïa ?... Ça ne me surprendrait pas. Maladie des rats, toujours chassés, menacés* », précise-t-il (GM, 330). Cette définition nous assure que les personnages ont une idée scientifique claire de cette névrose : la déprime et le sentiment d'être persécuté en tant que victime en sont les notions fondamentales. En appliquant cette même définition, Johnny trouve que Petite Tare est bien portante car « *si elle était le moins parano, elle se demanderait qui a bien essayé de l'empoisonner* » (GM, 232). Autrement dit, les personnages ne sont pas seulement paranoïaques, mais ils en ont conscience même si c'était virtuel. Dans ce jeu où ces mêmes personnages se psychanalysent les uns les autres, Petite Tare va jusqu'à taxer Walter de « *schizophrénie* » (GM, 203-204) à cause de ses coups de tête : rencontrer la Too Much à la poubelle, faire l'amour au parking<sup>52</sup> ou sur l'autoroute<sup>53</sup> dans une voiture garée. Mais « *(en fouillant) plus profond, elle a trouvé qu'il était un soldat « réformé pour désordres mentaux, surtout ceux consécutifs à des chocs subis au combat...* » (GM, 283). Tel un psychiatre, la Too Much remonte à l'origine de la maladie.

Dans *Va savoir*, Rémi pressent que le projet de départ de Mamie est hystérique, alors, il le dit en ces termes : « *Mais ce n'était qu'un indice de ce que tu me cachais, et qui était hystérique* » (Vs, 54). En fin psychologue, rejoignant le principe lacanien selon lequel tout le monde délire, André Ferron affirme : « *mon idée c'est que c'est ceux qui ne deviennent pas paranoïaques qui sont malades* » (Hf, 185). Ainsi, être paranoïaque devient un critère de bonne santé, alors que ne pas être schizophrène est maladif. Le couple ose constater, en offrant à Catherine une fleur dont la forme évoque le phallus, « *un phénomène d'identification schizophrénique doublé d'un transfert d'affection* » (Hf, 201). Ce constat, digne d'un psychiatre, dit la grande connaissance qu'ont les personnages de la psychanalyse. En effet, ils ne se contentent pas d'agir et d'apprécier les autres, mais ils commentent aussi la valeur de leur action et veulent que leur cadeau soit interprété au sens qu'ils ont voulu exprimer pour qu'il n'y ait pas de contre-sens.

Outre l'usage scientifique, le terme *paranoïa* est aussi utilisé au sens courant de tous les jours pour dire déception, désappointement. « *On était dans un mood paranoïaque effrayant* », note André pour expliquer son refus de répondre à l'appel du bonhomme Bolduc (Hf, 109). De même, il voit en « *la grève rotative des techniciens du canal 2* » l'occasion de ne pas regarder « *les affaires déprimantes comme Marcus Welby, Quelle*

---

<sup>52</sup> *Gros Mots*, p, 55.

<sup>53</sup> *Gros Mots*, p, 203-204.

*Famille, Hawaii 5-0* » (Hf, 116). Plus frappante est encore la prise de conscience de la nature de la maladie; les personnages, en fins psychiatres, évoquent la voie de la guérison et de la résistance à la paranoïa. « *PAS NOUS! [...] PAS NOUS!* », s'écrient Nicole et André. C'est dans cet esprit qu'ils décident de ne pas « *dormir dans cet état; nous avons trop peur que notre hyde-a-bed se referme sur nos corps comme un cercueil. [...] Faut qu'on réagisse. On va se lever puis on va faire une grosse orgie* » (Hf, 28). Le délire est-il un véritable remède contre le désespoir? « *Pour l'être parlant, affirme Julia Kristeva, la vie est une vie qui a du sens : la vie constitue même l'apogée du sens.* »<sup>54</sup>

Le couple ne résiste pas seulement aux contraintes de la vie, mais même à l'infinie répétition de la série *Comment qu'elle est!* André rétorque catégoriquement

*Non! Je dis non! Non, on se laissera pas réabattre comme ça! Ils ne prévaudront pas! On va tenir tête! On va faire le contraire de ce qu'ils croient! On va regarder encore Comment qu'elle est! Jusqu'au bout! Pas d'un seul œil! Pas par-dessus la jambe! Non! On va s'appliquer! Ils auront jamais vu ça! Loin de fuir l'abîme, descendons dedans! La tête droite! Jusqu'au fond! Puis si c'est pas assez creux pour eux, on va creuser. Puis si le film recommence tout de suite après, on va se le retaper! On va les toffer! C'est pas eux qui vont avoir le dernier rot, c'est nous!* (Hf, 34).

Avec le ton péremptoire, qui n'empêche pas, malgré tout, le jeu de mots dans l'expression « *le dernier rot* », André affirme ici, en tout premier lieu, une fonction cathartique de la parole. La cocasserie brise la monotonie et dissipe l'idée de la soumission à la loi du train-train de la vie. Dans d'autres cas, un acte délirant est un refuge contre la mélancolie : André se rase les cheveux comme pour voir plus clair. « *J'halluciniais, comme dirait la Toune. Je cherchais les ciseaux pour me couper les cheveux; dans ce cas-là c'est ma seule thérapie* » (Hf, 110), note-t-il. Mais, l'acte répétitif de la Toune, qui a « *les lunettes qu'il faut passer son temps à remonter* », devient un cauchemar; « *ça la fait halluciner* », ajoute-t-il (Hf, 220). Comme André et Nicole savent les symptômes de l'hallucination, toute répétition, ne serait-ce que le contact permanent avec les fleurs, peut évoquer l'idée du trouble psychique, selon eux, « *Les fleurs, ça nous émeut. Si le monde nous avait vus faire, il aurait pensé qu'on hallucinait* » (Hf, 201).

Ainsi, les personnages ont-ils une grande connaissance de la vie psychique et ce sont les petits détails de la vie quotidienne qui comptent pour eux, détails qui imprègnent et poignent l'âme de quiconque, quand ils sont négatifs. Contre une petite escroquerie (un

---

<sup>54</sup> KRISTEVA, Julia, *Le soleil noir. Dépression et mélancolie*, Éditions Gallimard, 1987, p. 14.

prix exorbitant d'un hot dog), ils érigent toute une lettre faite d'injonctions dont ils sont le destinataire,

*Nous voulons changer du tout au doux, nous rebâtir sereins. Alors mettons-nous à tout aimer, à ne plus choisir du tout, à accueillir tout, même les poissons fabriqués en série, à embrasser tout d'un cœur égal, même les additions multipliées par pure voracité. Nos horreurs et nos dégoûts ne font qu'empirer le mal qui nous est fait et améliorer le plaisir de ceux qui nous le font. Alors n'en éprouvons plus ; ouvrons-nous ; brûlons nos venins, nos boucliers, nos vêtements ; offrons-nous, tendons-nous, donnons-nous, faisons-nous fourrer. (Hf, 37)*

Cette parole est performative : ce que dit André deviendra, par la suite, une réalité, car le personnage fait ce qu'il dit et modifie son réel au moins grâce à la parole.

André et Nicole vont même jusqu'à adopter un slogan emprunté à une chanson de Charles Gill, « *je suis un désespéré mais je ne découragerai jamais* » (Hf, 37). Soliloque certes, mais pris dans sa totalité, ce texte est une tentative de mobilisation : le personnage se positionne clairement du côté de la résistance contre l'escroquerie et la médiocrité du quotidien. Le *nous* peut facilement impliquer le lecteur dans cet appel à la ténacité. Cette œuvre, toujours actuelle, toujours en gestation, est ouverte à toutes les lectures possibles.

Pour signifier l'appartenance des personnages à la marge de la société, la poubelle prend, dans tous ces récits, une place particulière. Dans *Gros Mots*, Too Much et Alter - héros du récit enchâssé- se sont rencontrés aux Etats-Unis, quand chacun était dans une poubelle; le trésor – journal intime d'Alter - est retrouvé jeté « *entre les quenouilles et les roseaux panachés dans le fossé* » (GM, 19). À la page 137, Johnny trouve les projets que lui cache Exa à la poubelle. En effet, Alter, alter ego de Johnny, raconte dans un récit second « *sa rencontre avec la Too Much aux États-Unis* » et constate, qu'en se cherchant, c'est elle qui l'a trouvé, lui, qui l'attendait intuitivement.

*Je m'étais rendu que je me cherchais dans les poubelles. Et ce n'est pas moi qui m'a trouvé, c'est elle. « Qu'est-ce que tu fais dans les poubelles ? – Je fais que si tu te jetais dans les poubelles, comme tu devrais peut-être, je te ramasserais peut-être. (GM, 71)*

Dialogue, ou un semblant de dialogue quand chaque locuteur ne sait ni ce qu'il fait, ni ce qu'il veut! Les personnages se projettent à l'infini les uns dans les autres dans des portraits kaléidoscopiques qui ne reflètent aucune identité sûre et rassurante. Paradoxalement, c'est l'altérité qui les définit.

Dans *Va savoir*, Rémi construit, à l'intention de sa femme, « *son petit coin à la campagne* » à partir d'une « *fourgonnette abandonnée par le plombier* », et qui « *a servi* »

d'abord « *d'entrepôt aux matériaux récupérés* » par le père Mousseau, « *puis carrément de dépotoir pour un bric-à-brac infect* » (Vs, 10). Un tel habitat, tout comme le mode de vie quotidien, tels les actes futiles et insensés : l'essayage de vêtements arrogants, sont traités à raison de « *délire de mascarade* » (Hf, 256). En outre, si nous apprenons que Johnny se prend, lui aussi, pour « *une espèce de taré* » (GM, 13), lui l'alter ego d'Alter, nous pouvons avoir une idée de l'auteur du manuscrit et de son écriture. Personne n'échappe au délire, ni le présumé véritable auteur du récit enchâssé, ni le narrateur qui le rapporte.

« *Raturé, malpropre, encombré de mauvais jeux de mots et d'idiosyncrasies, le cahier de Walter ressemble comme deux gouttes d'eau aux cahiers de Ducharme qu'on connaît* »<sup>55</sup>, insiste Michel Biron. Plus grave encore est la dépression dans le second récit emboîté dans *Gros Mots*, Walter « *s'estime en plein processus de collapsus* » : « *un état pathologique caractérisé par un malaise soudain, intense, une baisse de la tension, un pouls rapide, des sueurs froides* »<sup>56</sup>, selon le Petit Robert. C'est que cet état fébrile est un facteur générateur du délire, tout comme celui de la fièvre dont Too Much est souvent atteinte. En effet, à la page 218, « *elle est malade. (Walter) a pris sa température et lui a défendu de se lever. Il la dorlote. Il la soigne au jus d'orange et à l'aspirine, trois aux quatre heures* ». Sept pages plus loin, « *la Too Much passe une mauvaise nuit encore, à trembler, glacée par sa fièvre* ». Dès lors, on comprend les raisons pour lesquelles le flot de paroles gagne tous les personnages.

Le même mal ronge le couple André et Nicole dans *L'hiver de force*. Ils pensent qu'ils sont sérieusement « *devenus paranoïaques* », au sens clinique du terme. « *Pas de paranoïa de fantaisie ! ajoutent-ils. De paranoïa de quand tu souffres ! De paranoïa malade ! De paranoïa de quand tu as peur que les ambulances s'en aperçoivent, qu'elles se mettent à courir après toi* » (Hf, 16). Ils risquent, par conséquent, l'internement, eux qui se sont déjà confinés dans un appartement. Souvent, ils parlent sérieusement de la possibilité d'une rechute certaine dans les crises de nerfs, comme si le lecteur avait connaissance de leur fébrilité, « *nos visions apocalyptiques nous reprennent* » (Hf, 28) ou encore, « *on croit qu'on va faire une autre dépression carabinée* », disent-ils (Hf, 32).

Puis, ils constatent ceci : « *le besoin et la peur, attelés ensemble, nous emportent, nous descendent, comme ils veulent ; jusqu'à l'échéance nous dévalons à tombeau ouvert*

---

<sup>55</sup> BIRON, Michel, « La grammaire amoureuse de Ducharme », *Voix et Images*, Volume 25, Numéro 2, hiver, 2000, p-p, 377-383.

<sup>56</sup> © Robert électronique 2008.

*une pente qui s'incline de plus en plus, pour devenir flanc d'abîme » (Hf, 46). Alors, ils se rattrapent et décident de « (ne pas se laisser) réabattre (Hf, 34). Entre autres moyens de résistance, le couple reconnaît l'effet inhibitif de l'alcool qui les aide à « rentrer chez (eux) sans risquer d'attraper une paranoïa galopante montante et de tomber en panne quelque part au-dessus du monde parmi les gaz rares » (Hf, 54). Les personnages ne se contentent pas du simple diagnostic mais vont jusqu'à la prescription du remède! Lequel remède aide à délirer davantage! De ce fait, tout personnage ne pourra sortir du cercle vicieux du délire qui devient une fatalité.*

Notons aussi que même les animaux domestiques sont gagnés par cette activité délirante et réagissent, par conséquent, à leur manière. Dans *Gros Mots*, Pacha, le chat d'Exa, emmené par sa maîtresse pour une nuit chez son ami Simon, change de caractère et « *ne veut pas sortir de sous la banquette, il se cramponne* ». En y repensant, Johnny trouve « *qu'il est monté dans l'auto, ce qu'il n'avait jamais fait en parano hypervigilant qu'il est* » (GM, 265). Curieusement, il se trouve que le chat est plus atteint de paranoïa que ses maîtres ! Quand l'animal revient de cette fugue, Johnny constate, « *c'est le chat qui s'y est jeté et moi qui ai manqué avoir la gueule cassée. Il est complètement déconnecté, il ne me reconnaît plus, il ne se rappelle plus qu'il ne m'aime pas, il se frôlait, se lamentait, il ne me lâchait pas* » (GM, 287). On dirait que Pacha est atteint d'alzheimer, autre cause suffisante pour déclencher le délire.

Comme par ricochet, le délire gagne les animaux de compagnie. Dali, le chien de Rémi dans *Va savoir*, n'est pas moins atteint de délire. En le décrivant à Mamie, Rémi n'insiste que sur l'étourderie de l'animal ; le diable serait la figure à laquelle il s'apparente le plus. « *Tiens-toi bien, je l'ai tout craché. Noir comme un démon et tout dégingandé, avec un museau de colley et la queue en balayette. Un pauvre diable* ». C'est aussi un chien errant, tout comme ses maîtres, Rémi et Mamie.

*Dans ton jardin, tu voyais courir un chien, un genre grand fou qui fait fête à tout et que tu appellerais Dali... Un itinérant que ma voisine exaspérée, craignant pour son bébé, chassait à grands coups de pied. Je lui ai crié son nom à coucher dehors et il l'a reconnu. En tout cas, il est venu. Et ça continue. (Vs, 10-11)*

C'est un chien qui fait et interprète les gestes de son maître n'importe comment.

*Il rapplique aussitôt, sur les chapeaux de roue, se jetant ventre à terre à mes pieds pour me supplier de lui pardonner les crimes qu'il se figure avoir commis pour mériter les mauvais traitements qu'il essuie depuis... On connaît ça. Il n'a pas besoin de faire un dessin... Moi non plus pour qu'il voie que la chevy-Van est pleine et qu'on repart en transport clandestin. (Vs, 11)*

Paradoxalement, ce chien peut même se comporter comme un homme ivre. « *Il a déjà sauté sur le capot du moteur entre les deux sièges. Impatient, tendu pour se souler les yeux s'en laisser jeter plein le pare-brise, il m'étire en bâillant son fameux gémissement de satisfactions appréhendées...* ». Le comble du délire est de confondre véhicule et urinoir. « *Tôle ondulée, plomberie urinée squelettes en ressorts extraits par le feu du mobilier rembourré, et autres abominations de la désolation, on s'en va balancer, dieu sait où qui voit tout...* » (Vs, 11-12). La complémentarité et la complicité entre l'homme et l'animal sont parfaites, même dans le délire. Les deux êtres se partagent le véhicule comme moyen de transport et comme toilette, sans souffrir l'un de l'autre. Cette description va-t-elle plaire à Mamie ? Est-ce de ce chien « *tout craché* » qu'elle rêvait ? Le personnage ducharmien a un penchant pour le badinage et la plaisanterie comme nous allons le voir plus loin pour nous demander si « *plaisanter n'est pas prendre les choses au sérieux.* »<sup>57</sup>

Toutefois, les personnages continuent à délirer tout en sachant qu'ils délirent et que leurs propos peuvent causer du mal à leur destinataire. Ainsi, Rémi se remet en question en avouant à sa femme : « *à quoi est bon le délire d'un frustré, d'un carencé crapuleux, à part t'asphyxier encore plus ?* » (Vs, 248). Pourquoi Rémi écrirait-il alors ? Puis, il continue à se traiter de fou à l'égard de Fanie. Alors, il veut savoir, en l'absence de Fanie justement, pour qui il accomplit la besogne quotidienne, celle de vendre des bouteilles ramassées pour lui acheter « *sa gomme* » ; « *mais j'ai l'air de quoi tout seul avec mon chien sous la pluie à fouiller dans le fossé pour dénicher des bouteilles et remplir mon sac pour elle ?...* » (Vs, 250), se demande-t-il.

Dans trois pages successives, la folie est louée, surtout en amour. « *Plus on est de fous moins on baise en missionnaires...* » (Vs, 247), conclut Rémi. Autrement dit, plus on est nombreux, plus on change de position sexuelle alors qu'être sage c'est faire l'amour pour la procréation. En effet, cette expression est formulée sur le modèle du proverbe « *plus on est de fous, plus on rit* ». Rémi fera l'éloge du ménage à trois comme on va le voir plus loin. Puis, il ajoute que sa Mamie se « *débat le plus fort entre la folie et la mort* » (Vs, 247), alors, il lui chante « *I'm a fool to want you...* » (Vs, 249-250) de Billie Holiday. On dirait que la communication entre fous va très bien d'autant plus que ce journal intime semble l'œuvre épistolaire commune à ces deux personnages délirants.

---

<sup>57</sup> DUVAL, Maurice, « Quand plaisanter, c'est prendre les choses au sérieux », *Paroles à rire*, sous la direction d'Eliane Daphy et Diana Rey-Hulman, avec la collaboration de Micheline Lebarbier, Collection Colloques Langues'O, Inalco, pp, 193-201, 1999.

L'usage du terme *énergumène* n'est pas péjoratif non plus : dans *Va savoir*, c'est Rémi qui se traite ainsi et qui colle le même sobriquet à son voisin, sans savoir « *même pas ce que c'est un énergumène* » (VS, 95, 98)! Dans *L'hiver de force*, la désignation « *mon hostie d'énergumène* » (Hf, 61), lancée contre la secrétaire Marcella, souligne la révolte du couple contre les pratiques de Marcella dont le caractère leur semble surprenant. Dans les deux cas, ce terme est pris au sens familier et non au sens propre. Cette écriture peut avoir, selon l'expression d'Anaëlle Touboul, l'intention de « *faire partager le vécu de l'étrangeté psychique.* »<sup>58</sup>

Autre caractère des personnages : la bonne connaissance des méandres des tourments qui résultent de l'auto-psychanalyse. En effet, le couple constate que Lainou déprime à cause d'un conflit avec son « *beau sauvage* » et que « *la meilleure médecine dans un cas de dépression, c'est la marche* » (Hf, 79, 80). Ils vont jusqu'à choisir pour leur hôte la chanson (*Hé Jude, Les Beatles, P. 82*) qui convient pour remonter le moral et surmonter une telle situation. « *Les quintes de rires* » (Hf, 63) et les « *spasmes d'hilarité* » (Hf, 240) sont aussi considérés comme une cure contre toute forme de dépression, bien qu'ils soient, en même temps, symptômes de perte de raison! Le couple est même capable de l'autoévaluation, alors, il déclare : « *En réalité, on a fait moins d'extravagances que de méditation profonde* » (Hf, 56). La comparaison entre « *extravagances* » et « *méditation profonde* » pose la difficulté de savoir si le délire, comme le pensent certains psychanalystes<sup>59</sup>, peut être considéré, aussi, comme une méditation sur son propre état d'âme.

Comme les personnages traitent indifféremment la « *méditation* » et « *l'extravagance* », étudions, alors, les manifestations verbales du délire, leur importance dans la vie du personnage et dans le roman.

### **1. Délire de parole :**

Parler à propos de tout et de rien est la grande caractéristique des protagonistes. André et Nicole avouent : « *nous passons notre temps à dire du mal* » (Hf, 15). Aussi, leur cogito se réduit-il à l'acte de parler : je délire donc je suis. La médisance, quand on en est conscient, devient non seulement délire mais délire inutile ! L'indicatif ne laisse aucun doute que cet acte, volontaire ou involontaire, est un état de fait. Bien qu'il soit délirant, ce

---

<sup>58</sup> TOUBOUL, Anaëlle, "Histoires de fous". *Approche de la folie dans le roman français du XXe siècle*, Littératures, Université Sorbonne Paris Cité, 2016, p. 711.

<sup>59</sup> Voir MALEVAL, p. 12.

discours, comme toute autre causerie, passe par toutes les circonstances possibles des situations de communication : l'absence et la présence de l'interlocuteur, la discrétion et l'indiscrétion, la sérénité et la colère, la solitude et la société, l'euphorie et la dysphorie etc.

Toutefois, ces extravagances sont glorifiées dans les trois romans ; dans *Va savoir*, Hubert traite Rémi de bavard qui plaît aux femmes. « *Tu parles à tort et à travers* », lui dit-il. Outre les vertus cathartiques pour l'individu, il semble que le délire en a d'autres qui solidifient les liens dans une communauté, et même les liens virtuels ! En effet, Fanie, la petite fille de cinq ans, « *parle tout le temps, toute seule la plupart du temps, comme un oiseau gazouille. Ou elle s'adresse à Julie, sa petite amie, imaginaire* » (Vs, 131).

Les deux titres, *Va savoir* et surtout *Gros Mots*, sont emblématiques du délire de la parole. Si le premier est une périphrase verbale qui signifie d'habitude le doute, l'incertitude, le délire, le second n'est pas plus sage ni plus logique que l'autre ; il signifie toutes les vulgarités et les obscénités de la parole. L'absence de l'article n'en précise ni la nature, ni la quantité. De surcroît, le narrateur du second roman renvoie au titre du premier : la même expression est employée par Johnny pour signifier la difficulté de vérifier les causes des délires de la Petite Tare. Il se contente de dire que « *c'est un symptôme, c'est sûr. Mais va savoir à quoi c'est lié* » (GM, 30). Cet emploi respecte l'ordre chronologique de la parution des deux romans : c'est celui qui a paru le plus récemment qui reprend le titre du premier.

En outre, l'autre formule, « *perdre le fil* », revient dans les deux romans à la page 10 et 207, dans *Gros Mots*, et à la page 27, 222 et 228, dans *Va savoir*. Dans le deuxième roman, Rémi tient à préciser : « *Je ne sais plus ce que je dis. J'ai perdu le fil. Même celui du discours ne tient plus, ne nous tient plus* ». Il s'avère que le délire a une fonction : celle d'entretenir la relation Rémi-Mamie. D'ailleurs, l'épistolier se contredit : tout en destinant tout le roman sous forme d'une lettre à Mamie, il lui rappelle à maintes reprises qu'il lui interdit de lui écrire. D'abord, il lui a défendu même « *de lui télégraphier, sauf en cas de nécessité* » (VS, 27). Il le lui « *a défendu pour que l'arrachement soit radical, l'écart parfait et que les mots tous faits ne piègent pas les nouveaux sens* » (Vs, 43). « *Pourquoi ce mouvement sans espoir? se demande Blanchot, vers ce qui est sans importance?*»<sup>60</sup>

Tentation par les expériences limites ? Nous y reviendrons plus loin.

---

<sup>60</sup> BANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955, p, 228.

Mieux encore, pour Rémi, Mamie est l'emblème du délire, soit l'équivalent d'« *un flot de paroles après trop de bière* » (Vs, 136). Qu'importe, sous l'effet de la maladie, de l'alcool ou d'un autre remontant, tous ces procédés rappellent que le délire n'est qu'une toile de fond, soit une mise en scène de l'intrigue du roman pour qu'elle se forme ou conduise le lecteur à la recherche du nouveau sens aux mots, selon l'expression de Rémi lui-même, car, celui qui se plaint que le « *fil du discours ne tient plus* » est en train de construire, de détruire et de reconstruire en même temps le fil du discours. Et le texte de se mirer à l'infini.

Dans les trois romans, la transmission en direct du discours du narrateur favorise également le délire. Grâce au style familier et à la « *grammaire amoureuse* »<sup>61</sup> de Ducharme adoptés dans les trois œuvres, l'écriture donne l'impression de l'instantanéité de la situation de communication : l'énonciation semble concomitante à l'écriture. En effet, c'est le héros lui-même qui annonce dès les premières lignes de *Gros Mots* : « *C'est mon histoire. On est ici chez moi. On ne va pas me déloger comme ça. Se débarrasser du héros en trois coups de cuiller à mots* ». "Être chez-soi", tout comme écrire une lettre à sa femme dans *Va savoir*, permet une familiarité évidente et une invitation au lecteur à accéder à la vérité et à l'intimité du personnage.

A force de répéter que sa lettre ne parviendra pas, Rémi donne l'impression qu'il écrit plutôt à lui-même beaucoup plus qu'à Mamie, permettant ainsi au lecteur un accès direct aux tourments du héros. De même, *L'hiver de force* installe-t-il une sorte de transmission en direct de la vie du couple, André et Nicole, puisqu'ils décident d'une commune voix, tout au début du roman, ceci : « *En tout cas, c'est le début de notre vie enregistrée* ». Même si cette prise de conscience des personnages de leur situation coïncide avec l'incipit du roman, elle ne cache pas une volonté d'établir, selon la terminologie genettienne, une « *espèce d'égalité entre le segment narratif et le segment fictif* »<sup>62</sup> qui retiendra notre attention à la dernière partie de ce travail.

Dans *Va savoir*, comme dans les deux autres romans, le délire est aussi l'occasion d'étaler sa vie privée et de partager ses secrets avec son entourage et son lecteur surtout. « *Le roman du secret retrace ainsi certaines étapes capitales de cette diction toujours incomplètes, ouverte sur l'activité passionnée et ludique du lecteur... ou de la lectrice [...]*

---

<sup>61</sup> BIRON, Michel, « La grammaire amoureuse de Ducharme », *Voix et Images*, Volume 25, Numéro 2, hiver, 2000, p, 377–383.

<sup>62</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, Cérès Editions, Tunis, 1996, p, 181.

*dire sans tout dire.* »<sup>63</sup> A la page 35, Rémi se rend compte qu'il a trop parlé en racontant son passé dès l'enfance jusqu'à la connaissance de Mamie, alors il se rétracte et dit : « *je me suis assez déboutonné, si j'ouvre la bouche encore un coup on va voir mon derrière...* » (Vs, 36).

La relation entre parole et extériorisation est tellement intense que Rémi devient son propre aliéniste. Dans la même soirée, Mommie Milie ose « *célébrer ses propres amours* », elle aussi, devant son fils et sa fille. Un peu plus loin, Mary exprime l'intention de tuer son mari s'il ne résiste plus devant son cancer<sup>64</sup>. Grâce au délire, hommes et femmes, jeunes et adultes succombent au plaisir de transgresser toutes les règles et tous les tabous au profit d'une parole outrageuse, choquante et libre surtout.

Dès lors, évoquer le délire, avec tous ses aspects et le métadiscours qui s'y rapporte, fait partie intégrante des préoccupations de l'auteur, si ce n'est le centre d'intérêt principal de l'œuvre ducharmienne. Il occupe l'espace et le temps de l'intrigue, c'est le verbe qui compte dans cette œuvre réduite, en général, au monologue. Dans *Va savoir*, Rémi espère « *renouer le fil qu'on a perdu, qui s'est cassé sous le poids des enclumes ou en tirer un autre, un neuf, à la source...* » (Vs, 105). Cette source est Jérusalem, terre du Verbe sacré justement. Même si Rémi refuse de paraître sous l'image d'un fou, il l'est par préterition. « *Je n'en dirai rien à Jina, dit-il de son bouquet de fleurs, je ne veux pas passer ce que je suis un carencé qui délire en couleurs* » (Vs, 186). Dans le cas où personne ne s'occupe de lui, ne l'écoute, il peut se « *mettre à entendre des voix* » (Vs, 179). On dirait que des fantômes rôdent. S'il n'est pas l'émetteur du délire, Rémi devient son destinataire ! Autrement dit, il est toujours dans le cercle du délire.

« Monologue intérieur », ou, « discours immédiat », voici ce que pense Gérard Genette :

*La forme la plus « mimétique » du discours est celle que rejette Platon, où le narrateur feint de céder littéralement la parole à son personnage. Curieusement, l'une des plus grandes voies d'émancipation du roman moderne aura consisté à pousser à l'extrême, ou plutôt à la limite, cette mimésis du discours, en effaçant les dernières marques de l'instance narrative et en donnant d'emblée la parole au personnage. [...] C'est la définition la plus juste de ce que l'on a malencontreusement baptisé le « monologue intérieur », et qu'il vaudrait mieux nommer discours immédiat. (Genette, 292-295)*

---

<sup>63</sup> RABATÉ, Dominique, *Op ; Cit.*, p, 3.

<sup>64</sup> *Va savoir*, p, 104.

Le discours immédiat, adopté dans les trois œuvres, semble ainsi convenir le mieux à l'expression des délires et de leurs détours.

Plus nette est la concomitance de l'énonciation et de l'écriture dans *Va savoir*. Toute l'œuvre se présente sous forme d'une lettre qui se construit hic et nunc. Si le lecteur est gracieusement invité "chez Johnny" (*GM*) et vivement sollicité à regarder "la vie du couple enregistrée" (*Hf*), il est malicieusement confondu avec le narrataire qu'est Mamie (*Vs*). Ce destinataire est parfois lui-même l'expéditeur : Rémi n'écrit plus pour « sa Mamie », mais pour lui-même, sinon comment comprendre l'emploi pronominal suivant : « *Je me couche en me reprochant d'avoir lâché Fanie, de ne pas m'être ému quand elle a pleuré, pas m'être aperçu de son départ, d'avoir trop bu, trop parlé, ri trop fort* » (*Vs*, 60). Par conséquent, les trois romans instaurent avec le lecteur un contrat de confiance qui donne l'apparence d'être authentique et fiable, car la relation du narrateur avec son texte semble la même que celle du lecteur avec le même texte.

Par le truchement de Petite Tare, ce contrat de vérité devient plus explicite dans *Gros Mots* ; le destinataire du discours suivant, dissimulé sous le pronom « tu », peut être pareillement Johnny (lui-même lecteur du journal intime d'Alter), ou le lecteur que nous sommes, que Petite Tare veut inviter à prendre part au récit et en faire plus qu'un lecteur :

*Le sais-tu que tu es mon témoin, que je te fais regarder tout le temps par-dessus mon épaule, que devant tout ce qui me tombe sous les yeux, qui me vient à l'esprit, je me dis je vais lui dire, et je cherche des mots pour mieux le dire ?... On a beau se rapprocher des autres, être intimement lié à l'un ou l'autre, on ne se confond jamais, on ne se laisse pas absorber, on y tient pas, on aime mieux se ramasser tout seul à combiner ses petits trucs, et moi c'est avec toi que j'aime le mieux me ramasser toute seule... (GM, 221)*

L'indétermination de l'instance du narrataire – et celle du narrateur recourant souvent à *on*- intègre le lecteur non seulement à la situation de communication, mais, encore au « *système du personnel* » du roman, en faisant de lui un personnage ! Ce dernier extrait met en évidence la difficulté de l'authenticité dans l'art, dans la littérature en particulier.

Pour que le faux contrat de vérité soit rempli, le cahier de Walter, traité de « *mémoire* » (*GM*, 288) lui aussi, est présenté comme le journal intime d'une personne authentique. Les doutes de Johnny sur la vie de Walter, même s'ils sont dissipés, dévoilent les véritables intentions de l'auteur et les explicitent par la question indirecte suivante que se pose Johnny lui-même : « *et si ce n'était qu'un roman...* » (*GM*, 316). D'ailleurs, l'auteur lui-même s'expose à la traque des journalistes tout comme son personnage ; on

dirait qu'il est en train de se mettre en scène. Roman ou journal intime par le truchement d'un personnage ?

La question est légitime, surtout que ce genre littéraire est lui-même désigné par différents termes : « *journal, carnets, cahiers, feuillets, notes, réflexions, etc.* »<sup>65</sup> Les incertitudes sur la personne de Petite Tare, « *oui, assure-moi que je ne rêve pas, que tu n'es pas une idée que je me suis faite tout ce temps-là, une petite lumière fossile, un dernier éclat lancé par un monde éteint ?...* » (GM, 322) confirment la même intention : le tout est d'écrire un roman pas plus; est-ce un « *roman autoréflexif* »<sup>66</sup>, comme le pense Michel Biron? Rien n'empêche de le penser. Les pièces du puzzle commencent à s'assembler et Petite Tare authentifie : « *tu as eu du flair, réplique-t-elle, Walter, (héros du récit enchâssé), est vivant, il est ton voisin, sur l'autre île* ».

De surcroît, Johnny et Walter se sont rencontrés par personne interposée, « *cette Sainte-Hélène, qui est restée la consolation de son Napoléon, note Johnny, qui le visite et qui remue ses ennuis de mauvaise fille avec lui, ne fait qu'une en effet avec mon Hellhenn* » (GM, 323). Johnny tient à faire parler ce témoin oculaire pour confirmer sa perception du cahier et l'authenticité de son auteur. Lors d'une orgie, où le mensonge est banni sous l'effet de la drogue et de la bière, seuls dans un coin, Johnny la prend à part et lui demande de « *(lui) parler du vieux* » et de son cahier surtout. Hellhenn réplique,

*Je connais, il m'en a lu des bouts. J'ai failli en hériter. Il était venu me prendre en taxi pour me faire ses derniers adieux, parce que c'est toujours ses derniers adieux... Je n'en ai pas voulu. Il pouvait les garder, ses cadeaux, ça l'exempterait de me les reprendre... Il s'est enragé, il a baissé la vitre, il l'a jeté dans le décor. (GM, 346)*

Et ce décor fut la broussaille où Johnny a trouvé le cahier : voilà toutes les pièces du puzzle.

Les exégèses de l'énigme Hellhenn et celle du couple Johnny-Petite Tare, reconnaissent le mode sur lequel est écrit le texte : le délire. « *Il ne dit jamais la même chose. Il fabule. Il radote* » (GM, 346), assure la source la plus fidèle et la plus intime à Walter. Johnny a raison de veiller jusqu'au petit matin :

*Je ne dormais pas, je cherchais à rassembler mes morceaux qui partaient dans tous les sens, qui ne savaient plus où se jeter avec tous ces murs qui se dressaient en même temps, qui me bloquaient jusqu'aux*

---

<sup>65</sup> WESTERHOFF, Dominique Kunz, *Le journal intime*, <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal>, © 2005.

<sup>66</sup> BIRON, Michel, « La grammaire amoureuse de Ducharme », *Voix et Images*, Volume 25, Numéro 2, hiver, 2000, p-p, 377–383.

*moindres repères : les yeux d'une serveuse où je ne serais plus reconnu avec mon masque arraché. (GM, 350)*

Curieusement, la fonction testimoniale de ces éléments délirants continue. Pour Johnny, la Too Much est aussi une personne réelle qui l'a contacté au téléphone ; alors les acronymes se dévoilent,

*Le couple O. S. F.-S. F. A. est bien connu dans les entours, sous les noms de Sef et Sweet. La Too Much est une assez forte et encore assez belle personne usée par les travaux domestiques où elle s'est fait la meilleure réputation. Elle impose le respect, on la salue comme une dame. On ne comprend pas ce qui la fait crever pour ce « vieux snoro » (du yiddish shnoerer, bourdon, parasite enjôleur, précise-t-elle). On a répondu que c'est une espèce de frère un peu sonné par la guerre et dont elle s'est chargée, par grandeur d'âme... Si elle allait se marier et si elle se cherchait une couturière, ce serait complet...*

*Elle se disait vieille, avec un drôle d'accent. Elle tient à se faire habiller par Exa, et en grand secret, je crois, puisqu'elle m'a donné un nom d'artiste... » (GM, 323-324)*

Comme Alter est une « espèce de frère » et que Too Much, qui « se disait vieille », est sa copine – ou sa femme -, la relation est un peu incestueuse. L'inceste est-il rejeté sur le compte de la folie ? Effectivement, elle ne lui a donné comme renseignement que le pseudonyme d'Alice que Johnny a trouvé convenable à « une diseuse de bonne aventure... Elle en a tout le ton. L'autorité et la froide ironie » (GM, 268). Pourquoi semer le doute chez le lecteur ? Va-t-on le croire ?

Ce même contrat de lecture fonctionne de la même manière dans *L'hiver de force* : le héros déclare tout au début la véracité et l'authenticité de ce qu'il va raconter en laissant déduire en même temps que ce n'est en réalité que de la fiction. Cette contradiction est décelable dès les premières pages. Puisque tout le récit de « *la vie enregistrée* » est pris en charge par des paranoïaques dont l'appréciation de la réalité reste douteuse, le lecteur peut remettre en question le bien fondé de ce contrat : nous y reviendrons pour y voir un vice de forme tout autant qu'un vice de fond (troisième partie, 3.1.2).

D'ailleurs, dans le même roman, le couple opte pour un procédé de reprise équivoque à la clause de *L'hiver de force*. « *Puis c'est tout. Puis qu'est-ce que tu veux comprendre dans un ramassis de calembours pareils ?* » (Hf, 273). A première vue, « *un ramassis de calembours pareil* » désigne la très récente lettre de la Toune, mais rien n'empêche de le prendre pour une désignation de tout le roman, d'autant plus qu'il n'y a aucun calembour dans la lettre ! L'ambiguïté ne porte pas seulement sur ce détail, mais, et surtout, sur le destinataire de cette interrogation : si « *ramassis de calembour* » indiquait la lettre, le couple aurait utilisé le pronom *nous*. Aux dires du narrateur de *L'hiver de force*, le

lendemain du jour de la narration serait le 21 juin 1971 où « *l'hiver va commencer, une dernière fois, une fois pour toutes, l'hiver de force (comme la camisole)* » (Hf, 273-274). Cette déclaration contradictoire, ironique dans son ensemble (commencement de l'hiver au solstice de l'été!), bouleverse de fond en comble l'authenticité de ce contrat. Cette aporie réduit le temps du roman à une seule saison, une saison elle-même fictive : l'hiver de force. Très probablement, le temps réel du roman serait celui de sa lecture.

Cette camisole, dont il n'est question qu'aux deux dernières pages de l'œuvre, met fin aux divagations du couple, André et Nicole. La fin de l'acte d'écrire, coïnciderait-elle alors avec l'enfermement des personnages délirants ? Le roman serait-il, par conséquent, le cadre qui doit envelopper les afflux intellectuels de personnages déréglés ? L'absence des majuscules au titre nous en semble un signe avant-coureur. Le roman, comme nous l'avons souligné plus haut, est l'espace privilégié du délire. L'intrigue ne le dit pas moins : Rémi qualifie tout ce que lui « *cachait* » Raïa, et qui fait l'objet du roman *Va savoir, d'« hystérique »* (Vs, 54).

Les trois œuvres, sans relever du genre journal intime, font de l'introspection l'activité principale des personnages : *Va savoir* est, en l'occurrence, une lettre où Rémi informe Mamie de ce qui se passe au quotidien. Aussi l'intrigue évolue-t-elle, depuis l'incipit jusqu'à la fin, sur le mode conversationnel, soit celui de

*La parole qui se manifeste quand un petit nombre de participants se rassemblent et s'installent dans ce qu'ils perçoivent comme une courte période coupée des tâches matérielles; un moment de loisir ressenti comme une fin en soi » « la conversation étant une activité aussi banale que complexe. (Vincent, 2001, p-p. 177-198)*

La difficulté de lire Ducharme, sur laquelle nous reviendrons plus loin, oscille, justement, entre la banalité et la complexité. De par leurs titres seulement, les trois œuvres se classent volontiers sous le signe de l'égarement. Comme l'activité psychanalytique est commune à tous les personnages et que tous les narrateurs commentent les discours de leurs interlocuteurs, pour les trouver délirants généralement, le texte s'obscurcit davantage, car on n'arrive plus à distinguer qui est fou qui est sage, comme on l'a précédemment évoqué. À la page 30 de *Gros Mots*, Johnny trouve que la Petite Tare, sa belle-sœur, qui « *se prend à avoir trop bu, déparle* »; paradoxalement, le même reproche lui est renvoyé, plus loin, par Poppée. Elle lui rappelle son étrange façon de parler quand il a bu : « *sais-tu comment tu m'appelais cette nuit quand tu déparlais ?... Mon amour !...* ». S'étonnant de

son propre discours et comme pour surenchérir, il ne lui trouve aucune raison, alors il avoue : « *je ne peux, en tout cas, m'expliquer autrement que j'aie déliré* » (GM, 185-186).

Parler à tort et à travers devient un acte en soi, et un acte louable de surcroît. Johnny le souligne quand il interpelle Exa en train de boire du cognac : « *Eh, oh, beauté fatale, qu'est-ce que tu fais ? Tu parles ? ... Es-tu dans ton état normal ?...* » (GM, 156). Puis il constate ce paradoxe : « *elle ne parle pas ou elle parle trop* » (GM, 166). Il s'ensuit que le personnage ducharmien n'a jamais le sens de la parole juste.

Pour situer ses propos dans le cadre du délire, André, héros de *L'hiver de force*, se rétracte et déclare, en recourant à l'épanorthose : « *C'est pas ça qu'on a dit. Délire d'interprétation* » (Hf, 130). Dans *Gros Mots*, dans le récit second précisément, celui d'Alter, Bri trouve le fait qu'« *(il) lui promet de verser du Rémy Martin sur son ventre et le lécher comme s' (il) était James Bond* » « *promesses d'ivrogne* » (GM, 145). Autrement dit, promesse non tenue et sur laquelle il ne faut pas compter, discours qui n'aura pas de suite à l'instar de celui de Catherine de *L'hiver de force*, la « *grande parleuse petite faiseuse, comme on dit* » (Hf, 237). La même expression revient dans *Va savoir*, à la page 45, pour qualifier, cette fois-ci, Raïa du même caractère.

Ainsi, les trois titres choisis renvoient d'une façon ou d'une autre à la notion de folie. Les personnages, eux-mêmes, se mettent réellement en question. « *Qu'est-ce que tu fais, es-tu devenu fou ?...* », s'interroge Mary. Rémi le constate : « *elle se l'est sérieusement demandé ces derniers jours* » (Vs, 266). Les aberrations verbales et gestuelles y abondent. Toutes les classes grammaticales, tous les registres de langue sont mis au profit de l'expression du délire. Si Johnny avoue : « *j'ai trop vasé, bavé* » (GM, 59), « *je vergibère* » (GM, 93), réplique la Petite Tare pour surenchérir. Le second récit n'échappe pas à la règle. Walter écrit dans son manuscrit lors d'une ébriété : « *je rabâchais mes vieux malheurs* » (GM, 167). Dans *Va savoir*, Rémi s'emporte et constate : « *je me charrie* » (Vs, 62). La réponse de sa Mamie, « *je ris trop* » (Vs, 84), lui fait écho comme s'ils se partageaient les mêmes émotions malgré l'énormité des distances qui les séparent.

Le tableau ci-dessous n'est pas exhaustif, ni à tendance statistique mécanique, mais il nous semble suffisant pour rendre compte de l'ampleur du thème du délire dans le corpus ; nous y indiquerons la page et les deux initiales de chaque roman entre parenthèses :

	Verbe (ou locution verbale)	Nom	Adjectif
Registre littéraire	Dire du mal (Hf, 16) faire la conversation (GM, 335)	Marotte (Hf, 222) Elle parle au figuré (GM, 10) une hystérique (GM, 165). Flot de paroles (GM, 311)	Hystérique (GM, 154)
Registre standard	On a un peu perdu le fil (GM, 10). Rabâchais (GM, 167). Papoter (Vs, 123)	Une folle (GM, 47) Echappée de l'autel (GM, 48) Des folies (GM 87) Papotage (GM, 102) hilarité (GM, 191.)	Paranoïaques, dépossédés, fous (Hf, 16) Folle (Hf, 162) hilare (GM, 58) bavarde (GM, 89)
Registre familial	Parler dans le vague (Hf, 84). trop bavé (GM, 69). Déparler (GM, 30) jazer (GM, 311) perdre sa salive	La givrée (GM14, 193)	Con (Hf, 222) fou (GM, 27) gagas (Hf, 206)
Registre Vulgaire	Jazzer (GM, 311) (jaser) Ragoter (GM, 197) Redéchaîner (GM, 31) Bavasser (Vs, 111)		Fuckée (Hf227) stone (Hf, 227). Bavasseux (Hf, 255).

Ainsi peut-on dire que tout ce qui illustre le délire est mis en œuvre : les personnages radotent, dans tous les registres de langue en balayant toutes les classes grammaticales. Le délire devient consubstantiel au personnage : le besoin de divaguer se fait sentir naturellement sans organisation systématique. Suite à un léger malaise, Rémi trouve une seule échappatoire. « *Il faut que je parle à quelqu'un, je vais exploser* » (Vs, 108), pense-t-il. Même si Rémi ne veut pas passer pour un personnage délirant, soit « *un carencé qui délire en couleurs* » (Vs, 186), il veut trouver, à tout prix, une oreille attentive qui partage ses verbiages. Selon le principe de « *saturation sémantique* », « *dans un cas comme "délirer", il y a production de paroles sans qu'il y ait l'intention de communiquer.* »<sup>67</sup> La

<sup>67</sup> LAMIROY, Béatrice et CHAROLLES, Michel, « Les verbes de parole et la question de l'(in)transitivité », *Discours* [En ligne], 2 | 2008, octobre 2017, consulté le 1<sup>er</sup> novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/discours/3232> « Par ailleurs, la production de paroles est en général - sauf exception, dans des cas comme *délirer* - une activité contrôlée par un sujet agentif, qui renvoie à un processus téléique, puisqu'elle a la production langagière pour objet [...] Plus le sémantisme d'un verbe serait spécifié, plus le verbe serait saturé lexicalement et plus il serait intransitif. Ainsi, plus le verbe spécifie par exemple la manière de parler, plus il aurait tendance à ne pas profiler l'objet »

littérature devient alors l'espace privilégié du délire et de son épanouissement même : il se dissémine partout dans le texte ducharmien, de la dédicace jusqu'à la dernière ligne. Dès lors, l'inintelligibilité devient le grand obstacle à la première lecture. Cependant, une certaine poésie de la trivialité, que nous étudierons dans la dernière partie, transforme cette longue kyrielle de mots insensés en un moyen original pour transposer la banalité dans la sphère du littéraire.

Mieux encore, dans *L'hiver de force*, les personnages se veulent explicitement de « *grands parleurs et peu faiseurs* ». Le même couple, qui pense que Catherine, leur Toune, « *dit monts et merveilles du travail manuel et violent, mais ça ne va pas loin, c'est plutôt une vue de l'esprit. Grande parleuse petite faiseuse, comme on dit* » (GM, 237), avoue dès l'incipit qu'il « *passé (son) temps à dire du mal* » (Hf, 16).

Dans *Gros Mots*, Petite Tare est « *si volontiers bavarde* » (GM, 89). Johnny voit en elle la seule personne avec qui il puisse parler du cahier d'Alter ; pour cette raison, il « *en cause à l'envers et à l'endroit* » (GM, 214). Elle, sous l'emprise de l'alcool, va jusqu'à se qualifier d'« *hystérique* » (GM, 154). Cette dernière caractérisation s'étend facilement à Exa qui change rapidement d'attitude, favorisant le commentaire suivant de Johnny : « *je parle encore d'une hystérique qui n'existe apparemment plus, une tête brûlée qui a repris tous ses sens, qui ne les anesthésie plus mais qui les assume* » (GM, 165).

On dirait qu'Exa passe volontairement de l'état du délire à celui du bon sens ! En réalité, la distinction entre une idée folle et une autre des plus raisonnables est quasi impossible. Dans *Va savoir*, le délire de l'enfant Fanie peut avoir un sens. C'est Rémi qui se charge de le dégager, « *je me soumetts à ses ordres, note-t-il, attentif à trouver une logique au bavardage où elle noie l'événement* » (Vs, 193). Bref, les personnages s'autoprésentent comme des bavards, des délirants à bon escient. C'est cette distance brechtienne des personnages par rapport à leur discours qui nous invite à remettre en question tous ces délires dans notre troisième partie.

Ce qui est valable pour l'oral peut s'étendre sans aucune difficulté à l'écrit ; Petite Tare, dans *Gros Mots*, est perplexe devant « *tous ces blancs que les problèmes irrésolus lui feraient laisser en attendant : elle perdrait le fil...* » (GM, 207). Ne plus savoir ce qu'on vient de dire est le symptôme fondamental du délire. À force de perdre le fil, le personnage se pose souvent cette question : « *qu'est-ce que je dis là ?* » (GM, 274) pour reprendre

justement le bout du fil de son discours. Parfois, Johnny n'arrive plus à retrouver le fil de son raisonnement et se demande : « *dans quoi était-ce que je m'étais embarqué !...* » (GM, 278).

Dans *Va savoir*, Raïa est, tout comme Exa dans *Gros Mots*, non seulement « *trop folle* », mais elle est « *le genre de folle que plus on la trouve folle plus elle fait la folle* » (Vs, 120). Comme elle gère sa folie et l'adapte aux racontars, elle n'est plus folle. Elle serait plutôt mythomane, délirante. Évoquant sa mère, Raïa ne sait plus que dire chaque fois. D'après Mamie, « *elle a raconté à Mûla qu'elle avait beaucoup aimé sa mère, qui s'était pendue. Moi, elle m'a fait accroire en fanfaronnant que sa mère était sortie acheter des cigarettes et qu'on ne l'avait plus revue. A l'école, elle parlait d'un divorce...* ». Le charme de Raïa, qui opère d'ailleurs sur Mamie et Rémi, est celui de cumuler les délires. Effectivement, ce petit grain de folie est à l'origine de toute l'intrigue de *Va savoir*.

La complaisance dans le délire devient à la fois un droit à en bénéficier et un devoir à rendre en partage. Évoquant une nuit blanche, André note

*Nous avons parlé pour ne rien dire. Rien n'est meilleur que la vivacité de l'attention que Nicole porte aux niaiseries que je dis ; et l'obligation de la reconnaissance fait que Nicole peut dire ensuite toutes les siennes sans être interrompue. (Hf, 30)*

Cette détente, qui témoigne d'une admission de la monotonie de la vie par le couple, qui se réconcilie avec son sort, s'oppose complètement au désarroi des mêmes personnages. Le délire devient un refuge, un remède contre les contraintes sociales dont souffre le personnage. Au bar, par exemple, André constate que « *la pression des injures qui se bousculent derrière mes lèvres serrées grandit, pousse, pèse* » (Hf, 37). On dirait un volcan qui attend l'éruption. Le délire éclaire, apaise et régénère.

Dans le même roman, cette même « *pression* » est ressentie dès la page liminaire qui présente le délire telle une damnation céleste contre laquelle personne ne peut lutter. « *Comme malgré nous, insiste la double instance narrative, nous passons notre temps à dire du mal. Nous disons du mal des bons livres, lus pas lus, des bons films, vus pas vus* ». La médisance est aveugle, elle ne distingue ni objet, ni situation. D'autres fois, même si toutes les modalités de la parole semblent bonnes pour faire parvenir le message, le délire, pour le personnage ducharmien, en est la meilleure. En effet, pour apprendre à Laïnou qu'ils acceptent la tâche de chauffeur, André et Nicole la mettent au courant en « *Marmonnant, bégayant, soupirant* » (Hf, 130). Dans *Va savoir*, Rémi éprouve, à un certain moment, l'inévitable besoin de bavarder, « *qu'est-ce que j'avais besoin de bavasser*

», s'exclame-t-il après coup ! Pourtant aucun personnage ne semble regretter ces moments de délire ; au contraire ils s'y délectent, s'y épanouissent et y excellent ! Le délire soulage, délivre, guérit.

D'après Rémi lui-même, narrateur de *Va savoir*, le délire est à l'origine de toute l'intrigue du roman. « *C'est moi qui t'ai poussée à l'aventure, envoyée savoir avec Raïa* » écrit-il à sa femme, tout en sachant qu'il l'a « *confiée à la vitalité, la perversité* » (Vs, 43) de Raïa. Sur ce premier délire se greffent d'autres ; un délire verbal d'abord, celui de Raïa, dont la parole est intarissable. « *Je m'endors en tombant, au beau milieu du discours de ma philosophe. Elle ne la ferme à peu près jamais* » (Vs, 44), écrit Mamie à Rémi. Plus loin, il est également question de délire gestuel et libidinal que nous étudierons dans la deuxième partie.

Dans d'autres situations, le trouble est aussi grave que seul un désordre de parole puisse en rendre compte. En effet, ni le lecteur, dans une première lecture, ni l'interlocutrice Laïnou, « *estomaquée* », n'arrivent à déchiffrer le contenu suivant :

*Ça y est : on a plus le téléphone. La Cie Bell nous l'a coupé, cette hostie de chienne sale-là ! [...] On peut-u donner ton numéro de téléphone à Petit Pois ? [...] Comme ça, quand elle voudra nous atteindre, elle pourra téléphoner ici. Alors toi tu réponds puis tu prends le message. Il y a un téléphone public au coin de Rachel puis Saint-Urbain ; alors nous on t'appelle régulièrement de là puis on te demande si tu as un message. (Hf, 170-171)*

Le désordre mental provoque un délire grammatical ! Le roman assure sous la plume de Réjean Ducharme la transmission en direct du délire. Si Boileau affirme : «

*Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement*

*Et les mots pour le dire arrivent aisément*<sup>68</sup> » nous pouvons déclarer : ce qui trouble l'esprit perturbe la syntaxe au sens étymologique du terme. Dans cet effort de théâtralisation, Ducharme tente le *showing*, selon l'expression de Genette. Néanmoins, d'après le même critique, « *contrairement à la représentation dramatique, aucun récit ne peut « montrer » ou « imiter » l'histoire qu'il raconte*<sup>69</sup> ». D'où la nécessité d'expliciter toute cette mise en scène dans notre dernière partie.

Dans *Gros Mots*, le texte peut se transformer en un miroir qui reflète exactement la pléthore des mots produits par les personnages pour exprimer un seul fait. Johnny évoque,

---

<sup>68</sup> BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas, *L'Art poétique*, 1674.

<sup>69</sup> GENETTE, Gérard, *Op ; Cit.*, p-p, 292-295.

dans son discours tout comme dans celui de son interlocutrice, une surproduction ou une surabondance de termes. A la question « *Tu comprends ?* », il répond pour lui-même :

*Pas tellement, trop occupé à retraiter dans ma cage afin d'échapper aux propres serpents d'Exa. Assez pourtant pour trouver qu'elle s'est égarée en cherchant à m'expliquer des choses qu'elle ne comprend pas, ou autrement des choses qu'elle comprend trop. Qu'elle est complètement sortie du sujet, qui se résume en deux ou trois mots. Les plus beaux... Je laisse un peu ça se perdre. (GM, 67)*

Dans les deux cas, l'insuffisance ou l'excès de la parole, le personnage divague sans se faire comprendre. Et c'est le propre du délire. Mais, du moment que Johnny favorise consciemment le délire et laisse le discours « se perdre », ce même délire n'est plus délire, mais il est un discours savant sur le langage dont nous étudierons plus loin l'ampleur et la portée. Puis, par contamination ou jubilation dans le délire, Johnny s'immisce dans le jeu de la Petite Tare et y prend goût, alors il se laisse aller dans son style et répond à la demande : « *ne nous mettons plus au régime, appelle-moi beaucoup beaucoup* ». « *Quand quand* », interroge-t-il, « *tout le temps tout le temps* », réplique-t-elle. Elle, elle se met elle-même à analyser son état d'âme et commenter son analyse ensuite. Alors, elle trouve ceci : « *je suis toute à toi, toute à toi, tu sais ça ?... C'est des folies, c'est de la poésie, on ne peut pas répondre à ça...* » (GM, 87). Le parallèle entre la poésie et la folie ne laisse aucun doute que toute littérature, consciemment ou inconsciemment, est quelque part une folie, un délire.

L'onomastique ducharmienne repose, elle aussi, essentiellement sur le délire. En effet, si Johnny a pour nom de famille « Sorry » c'est parce que « *Sorry !* » est « *le mot qu' (il) opposait comme refus à Julien* » (GM, 166), son frère adoptif. De ce fait, il ne voit pas d'inconvénient à ce qu'Exa l'appelle Johnny Tropépais en raison d'une autre motivation. C'est lui qui la lui propose, suite à cet échange :

*« Eh, oh, tu en mets trop épais*

*- Tu aurais pu le dire plus tôt.*

*- Je le dis quand ça me le dit.*

*- Trop tard, j'ai pris le pli. Call me Johnny Tropépais...» (GM, 158).*

Aussi le nom propre a-t-il pour origine une conversation. Tout comme dans *Gargantua* de Rabelais, c'est la conversation qui fait le personnage tout en étant sa propre production, renforçant l'idée que cette créature n'est qu'« un être de papier ». Contrairement à son fonctionnement dans la vie, le nom propre se trouve souvent altéré en

raison d'une discussion, d'une circonstance. Autre forme du délire : ce nom évolue dans l'écriture de Ducharme et varie de sens, tel un nom commun.

Ici, le segment « tropépais », extrait de l'expression « en mettre trop épais », fonctionnerait comme un adjectif qui devient un sobriquet, ayant la même valeur qu'un nom propre. Mieux encore, il est plus justifié et pour le lecteur et pour les autres personnages. Petite Tare se mêle au jeu plus explicitement et avoue : « *moi aussi, quand je ne sais pas ce que je dis, je te donne des noms que j'aime mieux garder pour moi* » (GM, 189). Le délire devient le moment de l'inspiration en soi : un moment de création puisque nommer c'est créer. « *Comme au temps des plus anciens, nommer c'est reconnaître, c'est faire exister, c'est rendre éternel.* »<sup>70</sup>

Pourtant, Johnny ne sait plus comment appeler Poppée lors de ses délires sous l'effet d' « *(une drogue), un sérum de vérité, un plus puissant soyersi ?... Trop dangereux.* » « *Je lui donnerai un des noms de la neige ou je les lui donnerai tous à la fois* » (GM, 186), décide-t-il. Le délire agit sur le nom commun à tel point qu'il le transforme en nom propre et vice versa. Tel est le cas des titres de quelques romans de Réjean Ducharme, *Milles Milles* et *Le Nez Qui Voque*. L'antonomase en est la figure principale : dans une interaction parfaite entre conversation et « *êtres de papier et d'encre* », le personnage ducharmien endosse le nom que lui propose son propre discours !

En tout cas, le délire est bien apprécié par André et Nicole. Aussi déclarent-ils fièrement : « *Eux c'est des hommes d'action, nous on est des petits calembourgeois* » (Hf, 63). "Eux" : ce sont les syndicalistes et les politiciens mis au même pied d'égalité avec les deux correcteurs. Mieux encore, les seconds se moquent des premiers car ce néologisme dit toute la diversion à laquelle s'adonne le couple : les jeux d'esprit. Cette distraction est conçue comme étant en soi une bourgeoisie, une richesse à l'instar de celle des petits bourgeois ! Ils évoquent explicitement le célèbre adage de Victor Hugo : « *le calembour est la fiente de l'esprit qui vole* ». Même si, dans *Gros Mots*, « *Petite Tare réfléchit un brin* », ce n'est « *pas pour se rattraper dans son délire mais pour pousser plus loin sa logique* » (GM, 115). Quelle logique peut avoir le délire ? C'est ce que nous tenterons d'explicitier dans notre deuxième partie.

En effet, dans l'œuvre ducharmienne, le mot se crée, prend sens et se mire dans sa signification même pour prendre de nouveaux sens. Le divertissement devient lui aussi une

---

<sup>70</sup> ATTALI, Jacques, *Verbatim III, 1988-1991*, Fayard, 1995, p. 48.

action, le verbe agit tout comme la main : le contexte favorise la performativité de l'énoncé délirant. Certes, ce double emploi participe à la créativité sémantique, mais il cultive du coup l'opacité du texte. Même si les personnages constatent maintes fois qu'ils ont « *parlé pour ne rien dire* » (Hf, 30), ils jouissent du bonheur et trouvent de la désinvolture grâce à ces jeux gratuits. Examinons cette scène : « *A Milton, un parc à Montréal, on tourne (je dis : « Silence, on tourne ! » Nicole trouve ça drôle : « Tu me fais rire quand tu fais des farces* ») (Hf, 123). La transposition d'une action anodine d'un promeneur dans le domaine du cinéma par le seul moyen du calembour est ludique, créatrice et humoristique.

Cet esprit enfantin et imaginaire développe volontairement le délire tout en en faisant une activité ludique. Il est tellement distrayant, divertissant que le couple s'y adonne sans réserve. André observe que c'est dans ces futilités qu'il s'oublie. « *Bien entendu c'est de notre Toune qu'on a parlé le plus. On a commencé vers quatre heures ; vers onze heures on n'avait pas vidé la moitié de nos cœurs* » (Hf, 75), constate-t-il. Soit sept heures de papotage sans venir au bout de leur tâche, ni s'ennuyer non plus tellement le délire est excitant. Est-ce qu'on parle pour le plaisir de parler? L'expression hyperbolique « *ne pas vider la moitié de nos cœurs* » légitime, à notre sens, la dissémination du délire dans tout le roman, et plus largement dans l'œuvre ducharmienne.

Ce bonheur est réciproque, l'interlocuteur y consent volontairement et y trouve plaisir. D'ailleurs, le couple le constate, « *là, on raconte nos malheurs à Lainou. On vase... On n'a pas besoin d'avoir peur avec elle, de se demander à tout bout de champ si on vase trop* » (Hf, 158). C'est peut-être le summum du partage et son efficacité : écouter avec attention un discours vide de sens. Quelles en sont les portées littéraire et philosophique? Ducharme fait-il l'éloge de la paresse? Est-il vrai que « *flâner, ce n'est pas suspendre le temps mais s'en accommoder sans qu'il nous bouscule* »<sup>71</sup>, comme l'affirme Pierre Sansot? Ducharme s'inspirerait-il de Breton, Céline, Blanchot, Alain Robbe-Grillet, Beckett, Duras, Butor et autres? Certes, tout texte réfère à d'autres textes et nous traiterons plus loin de cette question.

D'autre part, ce plaisir n'est pas vécu comme une délectation solitaire de fous, ni comme un état euphorique de l'esprit illuminé de deux intellectuels coupés du monde. Au contraire, il favorise l'échange d'un ensemble indéfini de réactions aux gestes les plus triviaux de la vie. L'écoute attentive du couple accordée à « *leur Toune* » en est la meilleure preuve ; même « *étourdis* », André et Nicole l'écoutent. « *Elle nous a parlé toute*

---

<sup>71</sup> Sansot, Pierre, *Du bon usage de la lenteur*, Payot et Rivages poche, 2000, p. 34.

*la nuit de bout en bout de la province. Elle nous fait l'amitié. Ça fait déjà trois jours. [...] On l'a laissée parler dans le vague, où sans doute, puisqu'elle l'avait choisi, elle se reposait le mieux* ». Durant cet échange, c'est le confort du locuteur qui est recherché. Si ce dernier s'y plaît et s'y épanouit, ses interlocuteurs l'y encouragent; c'est pourquoi le temps semble s'arrêter. Puis ils précisent,

*C'était des mots, mais il faut en verser dans les petits trous du téléphone pour avoir l'impression qu'il fonctionne. C'était des lambeaux de phrases toutes faites ; ça ne voulait rien dire sinon que c'est bête de souffrir, que c'est bien décourageant que la vie soit si méchante, que deux bras c'est fait pour pourrir tout ce que ça peut êtreindre afin qu'on pourrisse soi-même sur le plus gros tas de pourritures possible. (Hf, 158)*

La fonction phatique du délire n'est pas des moindres : il s'agit seulement d'écouter pour vérifier si le contact y est. Mais, le partage d'un délire est aussi un devoir entre amis. Accepter le délire de l'autre est paradoxalement un véritable gage d'amitié, si ce n'est le meilleur, car accepter l'autre, c'est aussi, et surtout, accepter sa part de délire. Cette écoute attentive au téléphone se poursuit dans un face à face nocturne. « *Elle ne termine pas ses phrases, remarque le couple à propos de La Toune. Elle passe les derniers mots sous un silence oppressé puis elle en commence une autre. On ne comprend pas trop. Ça ne nous dérange pas. On n'est pas catégoriquement intéressés* » (Hf, 189). On dirait que c'est celui qui écoute qui délire non celui qui parle : ce semblant de conversation n'intéresse ni l'émetteur ni le récepteur ; on parle pour parler et on écoute pour écouter, rien d'autre ! La magie du verbe opère sur tout le monde et le bonheur se généralise.

Pour pousser le partage du délire à l'extrême, le couple entre en transe en mimant La Toune et sa mère. Ces deux dernières mêlent anglais et français dans leurs discours quotidiens. André et Nicole s'en éloignent, « *dehors, (loin du château), on se défruste en déblatérant dans les deux langues officielles* » (Hf, 244), comme si les seconds faisaient la pantomime des premiers, et comme si le français à lui seul ne suffisait pas pour contenir le flot de paroles. Le niveau de langue employé s'apparente beaucoup plus à l'oral qu'à l'écrit, une caractéristique qui a permis l'adaptation de ce roman au théâtre.

Mais encore, par connivence avec le lecteur, le destinataire familial accepte et favorise toute forme de délire qui grandit pour devenir cosmique. « *On parle au ciel, bonhomme ! On tutoye les éléments avec arrogance* » (Hf, 264), écrit André. C'est qu'on est dans un monde fou où personne n'a raison et personne n'a tort non plus. C'est ce véritable discours incohérent qui rend compte du délire qui ne doit pas s'exprimer par le discours de la raison.

Pourtant, quelques fois on peut percevoir une raison dont la raison reste à évaluer : dans *Va savoir*, après la rechute d'Hubert à cause du cancer, sa femme Mary « *était d'humeur à vadrouiller* » à « *causer, c'était dans l'air...* » comme pour essuyer les retombées de la scène. Cette inoccupation la conduit à accompagner Rémi « *au fond des bois* » où elle lui avoue qu'elle « *a sous clé, une surdose de morphine, qu'elle est prête à administrer (à Hubert) quand il ne pourra plus* » (Vs, 104). Vadrouiller, causer sont le synonyme de se confier ici : le délire n'est pas inutile. Comme il est spontané et instantané, il favorise les confessions.

Cependant, l'oral n'enlève rien à l'écrit et les personnages ne trouvent pas plaisir seulement à la divagation, mais ils s'adonnent volontairement à l'écriture en tant que mode de délire.

## 2. Écriture délirante

Le délire est aussi l'occasion pour tous les personnages d'écrire et de se libérer des carcans du genre, du registre, du niveau, du style et même de la syntaxe. « *Rédigé par une machine anglaise, c'est-à-dire sans accents, sans ponctuation, sans orthographe, le télégramme a des airs suspects lui aussi* » (Hf, 153), note André à propos du télégramme de Lainou que voici :

*JE PENSE AU AVIONS QUE J'AI RENCONTRES DANS LE CIEL POURQUOI ALLAIENTILS SI VIT SI LOIN POURQUOI POURQUOI DANS LES RUES TANT DAUTOS CRIAIENTELLES ET PRESAIENT-ELLES NOTE TAXI POURQUOI POURQUOI POURQUOI TOUS CES COURIR CONCOURIR DICOUVRIR QUAN LES GENS SON TOUT A COTE ET QUILS SONT LE PLUS LOIN QUON PEUT ALLER POURQUOI IL NY A PAS DE DISTANCE DE VOUS A MOI VOUS LE VERRIE SI VOUS VOUS ARRETIEZ IL NY A PAS DOBSTACLES VOUS LE VERIEZ SI VOUS NE ME FRAPPIZ PLUS*

En réalité, la machine anglaise n'est qu'un subterfuge pour donner une légitimité à une autre conception de la communication écrite dans toutes ses dimensions. Ce télégramme est une remise en question de l'orthographe de quelques lettres qui s'écrivent sans être prononcées, de l'utilité de l'accent pour la prononciation, des signes auxiliaires, etc. Dès lors, cette écriture plurivoque remet en question le réemploi conforme à l'emploi métropolitain de la langue française au Québec, mettant en scène l'affirmation de Bakhtine

*Le roman c'est l'expression de la conscience galiléenne du langage qui, rejetant l'absolutisme d'une langue seule et unique, n'acceptant plus de la considérer comme seul centre verbal et sémantique, reconnaît la multiplicité des langages nationaux et, surtout, sociaux. Du discours romanesque [...] Le roman présuppose la décentralisation verbale et sémantique du monde idéologique, une conscience littéraire qui*

*n'a plus de place fixe, qui a perdu le milieu unique et indiscutable de sa pensée idéologique... (Bakhtine, 1978, p. 186)*

Dans *Gros Mots*, Johnny rapporte en bribes, dans le récit enchâssé -soit le journal de Walter-, tour à tour les lettres qu'adresse Alter à Too Much et à Capricia. Cette technique du morcellement, de la fragmentation dote le texte d'un plurivocalisme certain qui exige du lecteur un double effort de reconstitution et d'interprétation. A la page 25, il écrit à cette dernière, « *non tu ne t'en repentiras pas, non je ne vais pas te tourmenter : je ne te ferai pas payer ce que tu m'as donné... Allez, petite vache à moi tout seul, va ton chemin* ». L'autre morceau d'une autre lettre, où il demande pardon, figure à la page 56. En voici un extrait : « *je me mets à genoux dans la neige et elle ne fondra plus jamais sous moi, même en été...* ». A la page 42, il écrit ce poème à Too Much :

*Ne reviens pas toujours*

*Reviens juste une fois*

*La fois dansé collés*

*Souffle court dans le cou*

*Tu t'es laissée aller*

*Une perle a roulé*

*Tu vas au petit coin*

*Regarder d'où ça vient.*

D'après ce poème, la nostalgie est sélective : elle ne retient que les meilleurs moments où les larmes, devenues « *perle* », ont coulé.

Puis survient cette note de Capricia, sans suite, ni destinataire précis, « *mon enfant sortie toute nue du droit chemin, ma trop petite sœur* » (GM, 56). Comme Johnny n'a rien compris à ce « *fond du gâchis, des pattes de mouche et de cancrelat enchevêtrées, où ça se complique encore, bourré de fautes corrigées par des plus grosses ou des plus belles* » (GM, 42), il commente, « *ça ne m'apprend rien [...] on est ramené dans sa petite case départ* » (GM, 53) et tranquillise son lecteur en lui demandant : « *attends que je montre un peu ces délires à la Petite Tare* » (GM, 56). Aussi, l'écriture délirante se fait-elle opaque, et le texte, en apparence rapporté pour authentifier le récit, n'est-il en réalité que le texte définitif du sujet écrivain.

S'il désigne ce deuxième texte par le mot « *délires* », c'est qu'il reconnaît que son propre récit, lui aussi, n'est que délire, car il repose justement sur la lecture et l'analyse de

ce présupposé journal intime ! Ce qui n'est qu'un manuscrit en apparence, une copie zéro perfectible, n'est en réalité que la version finale de l'imbrication d'un texte dans un autre. « *Le postulat de la véritable prose romanesque, c'est la stratification interne du langage, la diversité des langages sociaux et la diversité des voix individuelles qui y résonnent* »<sup>72</sup>, déclare Bakhtine. En effet, les deux récits progressent en parallèle et de la même façon pour n'être qu'un seul à la fin. Par conséquent, il n'y a aucune contradiction entre eux, au contraire c'est le délire qui en fait l'unité. Johnny semble inviter le lecteur à ne pas aller très loin pour chercher le sens de ce texte car il n'est fait justement que de « *délires* » !

Dans *L'hiver de force*, Roger Degrandpré dirige une revue : *La bombe Q* ! (Hf, 50) « Q » comme « Québec » ou comme « cul » ! En tout cas, le nom Degrandpré se dégonfle doublement par la bombe et par la trivialité du cul. Le texte de la revue est malicieusement amplifié de façon qu'il se vide de tout contenu sérieux. D'après Roger Degrandpré lui-même,

*C'est une analyse historique hégélienne marxiste-léniniste. C'est publié par La bombe Q. On prend un petit virage vers le centre... On s'est mis ensemble pour écrire un petit bouquin pour faire comprendre au peuple comment c'était devenu inévitable. On a fait ça vite ; ça fait que ça nous prend des bons correcteurs. Combien ça va me coûter ?* (Hf, 64)

Première contradiction : « *Un petit bouquin* » de « *400 pages* » (Hf, 68) !

Deuxième monstruosité : « *analyse historique hégélienne marxiste-léniniste* » « *de centre* » ! Troisième incompatibilité, *Faire comprendre au peuple* » tout ce jargon à la va « vite » ! Ces « *transitions du langage courant à la parodisation des langages des genres et autres, et au discours direct de l'auteur, peuvent être plus ou moins progressives ou, au contraire, brusques. Tel est le système du langage dans le roman humoristique.* »<sup>73</sup>

Le ton grave de Roger, la valeur onomastique de son nom « Degrandpré » sont démentis par son insouciance dénoncée par « *on a fait ça vite* » et son irresponsabilité, puisqu'il compte sur de « *bons correcteurs* » pour tout réécrire. C'est ce qui fait dire à Laïnou : « *qu'est-ce que c'est que cette histoire de travailler, de bombe je-sais-plus-cul-con-quoi ?* » (Hf, 65-66). En réalité, elle sait parfaitement ce : « *je-sais-plus-cul-con-quoi* ». Elle le tourne en dérision même, en faisant de ce travail une peine perdue puisqu'on peut comprendre ceci – « cul : trivial », - « con : tout le temps (quand) » - « quoi : ou le contenu (il s'agit de réécrire tout) ». Le recours au registre vulgaire est, en même temps,

---

<sup>72</sup> BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, p. 90.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 123.

une violente diatribe contre le discours officiel pompeux et une révolte contre toute forme d'exploitation. Mais, l'usage d'un langage pareil élargit la critique à d'autres domaines aussi.

*Il faudra bien, un jour, étudier ce domaine des interdits du langage dans son autonomie, [...] en reconnaître d'abord, à la limite de l'interdit et de l'impossibilité, les lois qui concernent le code linguistique (ce qu'on appelle, si clairement, les fautes de langue) ; puis, à l'intérieur du code et parmi les mots ou expressions existants, ceux qui sont frappés d'un interdit d'articulation (toute la série religieuse, sexuelle, magique des mots blasphématoires), puis les énoncés qui seraient autorisés par le code, permis par l'acte de parole, mais dont la signification est intolérable, pour la culture en question, à un moment donné : ici, le détour métaphorique n'est plus possible car c'est le sens lui-même qui est objet de censure. ( T. Shimizu et M. Watanabe, La table ronde, n° 196)*

Par cette poétique de la violence, Ducharme peut entendre, tout comme Céline : « retrouver l'émotion du "parlé" à travers l'écrit. »<sup>74</sup> Mais cette écriture agressive permet à l'agresseur de dominer et de garder une position de force. Fautes, blasphèmes et ésotérismes sont monnaie courante dans le texte de Ducharme, ne serait-ce que dans les lettres, télégrammes et répliques des personnages. Le délire cumule les procédés et les discours.

Une telle transgression permet de dénoncer les actes de ces mêmes politiciens en dévoilant leurs intentions véritables et décelant leurs hypocrisies. Le même Roger qui « a trouvé l'analyse historique hégélienne assez urgente [...] n'était pas assez pressé pour nous les envoyer par taxi. » Le même personnage, qui se veut socialiste, proche du peuple, est classé par le couple parmi,

*« ces gens-là » qui « ne savent pas ce que c'est marcher en plein soleil jusqu'à la rue Berri, descendre les trois escaliers automatiques du métro, les remonter parce qu'on a oublié de prendre des correspondances, manquer la trame d'un poil à cause de ça, se rendre compte que les Petites Éditions sont à deux pâtés de maisons de la station Frontenac, qui fait qu'on n'a pas du tout besoin de correspondances. Ça ne connaît rien. Ça passe son temps à seriner que ça lutte contre la misère de l'homme québécois puis ça agit comme si la quhébetude (oui oui, c'est bien comme ça qu'ils appellent ça) était leur club select, le salon précieux de Madame Bufferine. (Hf, 68)*

Ce dernier néologisme, par sa paronymie avec le mot « hébétude » - dont il fonctionne comme un dérivé par un préfixe qui évoque le Québec- fait de cette fausse lutte la stratégie de l'abrutissement du peuple québécois, manigancée par la classe politique. Le jargon pompeux et creux résume la duplicité des politiciens et repère leur tartufferie

---

<sup>74</sup> CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 23.

verbale. Le couple n'y adhère pas, s'en détache et exige que ces politiciens « *montrent un peu qu'ils sont pris dans la même qu'hébétude* » (Hf, 69). L'invective est à la fois un cri d'alarme et une dénonciation de la soumission du commun des mortels.

La pseudo-honnêteté de ce Roger Degrandpré, en apparence engagé politiquement, est très rapidement discréditée. Dès le premier contact avec « *les trois chemises* » qui renferment 426 pages (*c'est loin de 400*) » (Hf, 68), Roger manque à son contrat : c'est un fourbe. En outre, le couple de correcteurs trouve que l'écriture de cet « *ensemble* » manque de sincérité et de crédibilité, soit un bouche-trou du discours politique authentique qui manque dans le pays, ou un non-sens. Une des fonctions du délire serait la divulgation des secrets.

Contre ce simplisme vulgarisateur de Roger Degrandpré, s'érige l'érudition savante du couple qui remonte aux sources et se met à lire la « *Flore laurentienne* ». André et Nicole en « (*savourent*) à pleines bouches les âpres notions. *Onomastique, physiographie, bouclier précambrien, on trouve tout bon. On lit à haute voix, en modulant avec de l'âme la fin des phrases, dans le genre des curés quand ils prononçaient l'épître, l'introït* » (Hf, 69). Soit une vénération, une sacralisation d'un livre profane. Rare délectation d'un jargon rébarbatif : cette œuvre fonctionne, par son discours scientifique sérieux, comme un démenti du discours politique creux et déclamatoire. Par le truchement de Johnny et d'Alter, Ducharme propose une autre écriture qui peut servir, par sa sincérité, de règle d'art à mettre à l'ouvrage, « *ce sont des pages où l'auteur, pour une fois, ne se regardait pas écrire et c'est ce qui fait leur intérêt malgré tous leurs défauts* » (GM, 213-214). L'écriture automatique sauverait ces écrivains amateurs, s'ils tiennent à écrire quand bien même ils devraient y renoncer en réalité. Ainsi, par un procédé métadiscursif, le délire commente la poétique du délire.

Toutefois, à force de lire et de relire la lettre de Raïa, Rémi pense tomber dans le délire de l'explication non de l'écriture,

*Elle m'a posé deux trois questions. Elle attend bien donc une réponse, elle qui ne m'a depuis si longtemps rien demandé. Ou est-ce que je délire et qu'elle n'a pas plutôt fait exprès, pour mieux te garder pour elle... Mais n'est-ce pas du délire encore et plus exaltant ?... (VS, 206).*

Qu'importe, Rémi, tout comme le lecteur, balance entre les délires.

Aussi, le délire d'écrire entraîne-t-il logiquement celui de lire, et tout lecteur, comme nous le verrons à la troisième partie, interprètera son texte dans divers sens sans avoir tort.

Puis, le délire se généralise, et tout le roman n'est plus autre chose que sa plus belle expression. Locuteur et allocutaire font bon ménage malgré la distance : tout discours est produit et reçu dans les élucubrations. « *J'ai décidé de ne pas télégraphier un sou, écrit Rémi à sa femme, et d'ignorer complètement la lettre, une réaction qui a toujours eu sur tes délires un effet salutaire* » (Vs, 234). Par conséquent, l'acte d'écrire n'est plus opératoire, et le délire devient le principal objet et moyen de communication entre les personnages.

Pour cette raison, d'autres fonctions et expressions s'expriment dans le délire de la peinture, car plus on varie de modalité, plus on découvre d'autres facettes du délire.

### 3- Délire de peintres

La peinture n'est pas un langage moins délirant; au contraire, quand les uns barbouillent, les autres en usent pour laisser s'exprimer une vision du monde. Au chalet Sam-Su-Fi, propriété de Poulette et sa fille Catherine, le radiateur du chauffage persécute le couple lors d'un court séjour en leur rappelant, à la proustienne, le leur à Maskinongé. « *Le réservoir d'huile à chauffage réveille dans nos mémoires celui de chez nous, à Maskinongé. On va le regarder comme il faut puis on va le peindre psychédélique...* » (Hf, 230). Ce regard « *comme il faut* » fixe l'image et en fait un tourment. L'autre « *radiateur* », sur lequel « *méditent* » aussi André et Nicole,

*Existe depuis longtemps qu'on dirait qu'il a vécu. Les couches superposées de peinture blanche, comme une croissance, ont élargi ses vermiculures, arrondi les angles de ses côtés, incorporé les vis, changé en grosses verrues les gros écrous. Dans le tunnel d'entre les tubulures poussent des mousses noires qui fructifient en mites, mouches, blattes.* (Hf, 34)

On dirait un croquemitaine, mais l'expression « *il a vécu* » le porte, par le fait de l'intertextualité, au rang des êtres sublimes, telle Myrto, la jeune Tarentine. Le retrouver dans un chalet pousse les personnages à un délire pictural qui doit gommer une fois pour toute cette persécution sans se préoccuper de l'aspect sur lequel il réapparaîtra. C'est une peinture psychédélique comme le dit André, car elle « *évoque les visions de l'état psychédélique* », selon le Robert électronique de 2008, c'est-à-dire des hallucinations, « *un débordement délirant des idées et une distorsion des faits et des images réels* »<sup>75</sup> dont la dévalorisation du château et la critique de Proust forment les intentions.

L'art du peintre Laïnou, amie du couple, n'est pas plus développé. A son sujet, André écrit :

---

<sup>75</sup> [www.cnrtl.fr/definition/psychédélique](http://www.cnrtl.fr/definition/psychédélique), date de consultation : 29-11- 2016.

*Lainou est peintre-spécialiste. Spécialiste de deux sortes de taches : les bleues et les jaunes. Le jaune symbolise la joie ; le bleu c'est le contraire. Plus ça ne va pas, plus le nombre et la grosseur de ses bleus excèdent ceux de ses jaunes. Et plus elle peint plus ça ne va pas : c'est la tension vers l'absolu total. (Hf, 19)*

Contrairement aux autres peintres, son état d'âme, à l'image de son tableau, se détériore au fur et à mesure qu'elle peint car, elle est en train de tordre le cou à cet art ! « *Pour le Concours, ajoute le couple, elle est allée presque jusqu'au bout, elle a donné presque son apothéose : cent pieds carrés de flaques bleues dégoulinant de tous côtés vers un point jaune ; elle a appelé ça Le comble du malheur* » (Hf, 19).

Mais ce titre nous semble attribué par le couple et non par Lainou. En effet, André et Nicole, jouant sur l'usage de l'anglais et du français pour s'exprimer, classent Lainou dans « *l'an-art* », autrement dit, grâce au privatif "a", elle peut être tout, sauf artiste. C'est le sens contextuel qui le laisse entendre, « *on a été les premiers à apprécier l'aphasie apostasiaque de l'an-art de Lainou. Nous croyions naïvement qu'elle avait trouvé quelque chose qui ne finirait pas par prendre... et nous lui prodiguions tous les soins pour qu'elle ne finisse pas par dégonfler* » (Hf, 20). Seulement, Lainou n'a pas saisi l'euphémisme ni l'ironie du couple et a pris leur discours pour un encouragement sincère.

Ce mauvais goût n'est pas partagé par le couple, alors, André rapporte à quel point il est écœuré, lui et Nicole. « *On se promène pour digérer. C'est le triomphe de Lainou qui nous est resté sur l'estomac* » (Hf, 21). L'hyperbole et la démesure caractérisent aussi l'autre « *dessinatrice exécutrice* » (GM, 61) dans *Gros Mots* : Exa. Quand Johnny rentre après l'heure fixée, « *elle fignolait les croquis de La Femme qui aimait trop, si absorbée qu'elle n'a pas tourné la tête* » (GM, 41), comme si la peinture la coupait du monde, à l'image des grands artistes. En fait, Johnny sait qu'elle n'en fait que la pantomime. Pour la remettre à sa place, son nom de métier se voit réduit à « *modiste* » (GM, 78), puis, à l'Opéra, elle réduira encore ses fausses tendances pour la peinture à des raisons purement financières. En effet, elle accepte d'être embauchée en tant que simple couturière chez « *Madame Kotzky sa patronne* » (GM, 123). Dans le reste du roman, il ne sera plus question de tableau, ni de peinture.

Anciens étudiants de l'institut Beaux-Arts, tous les personnages de *L'hiver de force* se reconnaissent dans le cinéma, la chanson et la peinture. Même le moment de l'inspiration est vécu en partage.

*C'est tranquille dans le parc Lyndon-Johnson [...] Comme c'est bon, tout à coup, après si longtemps, dessiner, copier, ou imaginer des invraisemblances et trouver les lignes qui les font voir...Nicole fait passer*

*des voiliers sales et déchirés entre les lampadaires de la rue Dunlop, si chic. Je fais tournoyer flammes et fumées dans le bassin de Cupidon, juché sur une vasque, se fait arroser par cent canards. (Hf, 174)*

L'inspiration est soudaine, inattendue et le couple est dans un état léthargique, coupé du monde, détendu. C'est l'éloge de la paresse créatrice : tout tourne au ralenti, le temps prend son temps. On se figure les « *cent canards* » battant des ailes pour répandre l'amour partout et porter la flèche de Cupidon très loin. Ces croquis, quoique liminaires, sont une riposte aux travaux lapidaires, déraisonnés de Lainou, d'une part, et trop prétentieux d'Exa, d'autre part. André et Nicole semblent avoir un objet clair, des références mythologiques et bibliques. Contrairement à ceux de la peintre-spécialiste conçus pour l'exposition et la vente, ces tableaux sont le fruit de l'instant d'inspiration même et s'accordent parfaitement avec des gorgées de bière qui portent le plaisir à son paroxysme. Et c'est la fonction poétique du délire : il se déploie, pour lui-même, en tant que signe au sens saussurien du terme.

André constate, dans la même page, que

*Nicole se dépêche de terminer ses croquis pour me les montrer. Je me hâte de compléter les miens pour qu'elle me dise comment qu'elle les trouve. On se complimente : c'est beau, magnifique, superbe, (à quoi ça nous avancerait de nous déprécier, dénigrer, désenthousiasmer). Pour avaler mieux toutes nos louanges, on débouche deux autres canettes en tirant la languette.*

Le recul est indispensable à l'appréciation, et l'évaluation externe, plus objective, est assurée. La peinture authentique est un don, semble dire André, car elle est spontanée, instantanée, donc plus crédible que la peinture réfléchie et tenant sciemment d'un courant artistique. Tout simplement, la peinture ne s'enseigne pas dans les écoles, ni ne se vend dans des salles d'exposition. Par une telle vision de l'art, André remet en question et l'efficacité de passer par une institution pour devenir peintre et l'obligation de peindre pour vendre, par conséquent, l'institution en soi. Cette prise de position pose la question suivante : la peinture, tout comme la musique, est-elle un don ou un apprentissage? L'artiste se distingue-t-il des autres hommes par une spontanéité créatrice innée, signe de son élection? Ou bien, devons-nous les œuvres d'art, comme les grands chefs-d'œuvre, à l'acharnement et à la passion du travail artistique? L'ensemble de l'œuvre ducharmienne semble croire au génie et à l'inventivité plutôt qu'au dur labeur, d'ailleurs, un paresseux est, pour Ducharme, un artiste potentiel, en latence.

Cependant, peut-on créer à partir de rien ? Le comportement des personnages est-il aussi délirant que leur langage? Quel serait le sens du faire dans ce corpus ? C'est à cette question que nous allons essayer de répondre dans le chapitre qui suit.

## Deuxième chapitre- Troubles comportementaux

Dans ces trois œuvres, il est des gestes insensés, des attitudes isolées, sans écho, et dont le sens reste énigmatique. Sinon comment comprendre ce que font André et Nicole

*On s'est acheté cinq boîtes de panatelas Garcia y Vega. On les a éparpillés sur la table. Ça fait beau. Hé ! Chaque cigare est enfermé dans un genre de petit cercueil en papier aluminium, doré par-dessus le marché. On s'est acheté deux gros médaillons de filet de bœuf ? (Hf, 18)*

Le stress peut en être une raison. Selon Universalis,

*Le stress est défini comme « une transaction particulière entre un individu et une situation, évaluée comme taxant ou excédant ses ressources et pouvant menacer son bien-être ». Le stress dépend de la perception de la situation et de ses ressources pour y faire face. Il existe des échelles générales et spécifiques pour l'évaluer (stress médical, scolaire, familial, professionnel). Les effets du stress sur la santé, le bien-être et la qualité de vie sont plutôt défavorables chez des sujets tout-venant (plus d'états anxieux, dépressifs, de comportements à risque) comme chez des patients (moindre qualité de vie). (Universalis, 2016)*

A-t-il alors une relation directe avec les gestes délirants des personnages tout comme la drogue et l'alcool ?

D'après ces données, les gestes du couple seraient des réponses délirantes, car, sans raison apparente. On peut penser, dans ce cas, qu'ils voulaient faire jouir de tous leurs sens des cigares prisés pour leur couleur, leur odeur, la qualité de leur papier, et ce en créant une cénesthésie extravagante. Cette attitude se retrouve ailleurs avec une variation de l'objet du désir. « Nous avons éteint la TV ; ça ne nous empêche pas de la regarder » (Hf, 25), dit André. Dans les deux cas, l'objet du désir est perçu et consommé autrement : le plaisir buccal que procurent les cigares devient visuel et le plaisir visuel devient mental. S'agirait-il alors d'une attitude répétitive qui repense autrement les cinq sens? Ou d'un coup de tête instantané sans suite ?

Contentons-nous, dans une première étape, de repérer ces scènes avant d'étudier leur fréquence et leur mode, quoique nous leur fassions allusion, selon l'approche genettienne dans une deuxième étape.

### 1. Non-sens

Souvent, les comportements des personnages sont de simples coups de tête. Pour les distinguer, nous allons essayer de les classer selon le concept genettien de fréquence : ainsi nous commencerons par les singulatifs pour arriver aux plus répétitifs. On entend par un

récit singulatif la relation d'un acte sans réplique. Dans sa conception comme dans sa réalisation, il n'a aucune explication raisonnable possible. Nous allons le qualifier d'insensé. Dans le récit, « *ce qui s'est passé une seule fois est raconté une seule fois.* »<sup>76</sup>

Mais, nous allons aussi tenter de prendre en considération la définition de Paul Sérieux et Jean Capgras du délire, selon laquelle

*Il existe des conceptions qui ne se déduisent pas de la réalité, même déformée ou travestie. Ce sont des réactions de l'imagination, des contes chimériques, quelquefois des inventions mensongères. Quand ces récits purement romanesques s'amplifient, la psychose prend un aspect particulier ; c'est le délire de fabulation, simple variété du délire d'interprétation. Dans certains cas, le délire est constitué, non par des interprétations fausses, mais uniquement par des constructions imaginatives (délire d'imagination de Dupré). (Capgras et Sérieux 1909, p. 255)*

Quel rapport ont ces conceptions avec le texte ?

### **1. 1. Grain de folie**

Le texte littéraire, lui-même pure imagination par définition, serait alors un vaste champ où se déploie ce genre de délire : celui de la fabulation. Ainsi, on peut s'expliquer le triomphe de Lainou au concours où « *elle a donné presque son apothéose : cent pieds carrés de flaquas bleues dégoulinant de tous côtés vers un point jaune : elle a appelé ça le comble du malheur* ». C'est Lainou qui peint, qui imagine et qui rapporte le récit de son triomphe. Ce même récit est aussi fabuleux que son tableau.

Pierre Dogan, un de ses fans, « *l'a poussée dans les toilettes des femmes du hall de l'exposition, il l'a déculottée, il lui a fait son affaire, ça a été le cul de foudre* » (Hf, 20). Le parallèle avec le véritable coup de foudre vient de l'unicité du geste et de son instantanéité. La sodomisation dans les toilettes va bien avec « *l'an-art de Lainou* », synonyme de mauvais goût. La parodie et la dévalorisation du « coup de foudre » discréditent le personnage de Lainou et son art. Toute cette mise en scène railleuse du personnage de Lainou et de son prétendu courant artistique vise la remise en question de tout un système de valeurs que nous détaillerons plus loin (cf. 2<sup>ème</sup> partie, chap.2)

Le partage évoqué à cette occasion est lui aussi très sarcastique en ce qu'il participe à la disqualification du personnage de Lainou. Une telle sorte de récompense après le triomphe tourne en dérision ce prétendu exploit et le remet à sa juste valeur. Néanmoins, tout partage n'est pas tourné en dérision. A la page 41, on peut lire ceci :

---

<sup>76</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, Cérès Éditions, 1996, p. 218.

*Une pluie battante chassait les gens des trottoirs et on n'avait plus mal au ventre ; rien ne nous gênait pour faire les fous. Embrassés par la taille, nous donnions, moi sifflant, Nicole chantant, tous dansant, toutes sortes d'interprétations de Monsieur le président je vous fais une lettre que vous lirez peut-être si vous avez le temps.*

Avant Ducharme, Rousseau a évoqué cette « *délicieuse indolence* »<sup>77</sup> que le couple veut éterniser.

Plus tard, Paul Lafargue, dans son pamphlet *Le droit à la paresse*, réclame le droit à « *ne travailler que trois heures par jour, à fainéanter et bombancer le reste de la journée et de la nuit.* »<sup>78</sup> Le couple met en œuvre la théorie puisque la marche et la désinvolture évoquent la chanson de Gérard Lenorman *sur le chemin de l'école*. Être seuls sur le trottoir, sous la pluie, et y trouver du plaisir jusqu'à se tenir par la taille est un plaisir de « fous ». Et c'est le délire d'imagination que nous venons d'évoquer. Curieusement, le roman nous semble mettre la notion de folie elle-même en question. N'est-ce pas profiter d'un moment de bonheur simple et spontané que de se balader sous la pluie ? Qui serait fou ? Qui aurait raison ? Les gens qui fuient la pluie ou ceux qui en profitent ?

La déraison continue et touche le quotidien des personnages : l'entrée dans la Quincaillerie « Pascal », sans raison, en est un exemple expressif.

*Nous explorons, comme des cassettes les casiers débordant de clous, écrous, boulons. Nous remplissons, comme de monnaie ancienne, nos poings de vis dorées, argentées, brillantes. Ils vendent de tout même des poteaux télégraphiques. Mais on n'a pas le droit de monter dedans pour les essayer. (Farce platte). (Hf, 36)*

L'inutilité de l'acte le transforme en un moment de divertissement et de plaisir dont les deux gradations explicitent le rapport. L'idée de l'essayage d'un « poteau télégraphique » établit une analogie entre une quincaillerie et un magasin de « prêt-à-porter » ! La logique des personnages n'est pas celle du commun des mortels, semble dire le texte. « *Mais* » et « *farce platte* » lui attribuent une valeur ludique et réorientent le lecteur vers l'idée du pur délire qui n'a rien à voir avec la notion de la trouvaille heureuse. Toutes les heures de la déambulation sont les seuls véritables instants de bonheur. Cette incursion dans la quincaillerie est vraiment « *une exploration* », car c'est sans aucune intention que Nicole et André y sont entrés. La rapporter, en en faisant une péripétie importante et une source de rire, est encore plus ludique, car « essayer un poteau

---

<sup>77</sup> ROUSSEAU, J.J., *Essai sur l'origine des langues*, & IX, <http://www.rousseauonline.ch/Text/essai-sur-l-origine-des-langues.php>, p, 18.

<sup>78</sup> LAFARGUE, Paul, *Le droit à la paresse. Réfutation du « droit au travail » de 1848*, Bookclassic, 1883, p, 34.

télégraphique » est en soi une idée délirante. C'est un moment vécu comme hors du temps et de l'histoire. Et si les gens agissaient ainsi, loin des occupations de chaque jour qui les empêchent de se procurer de tels moments, ils seraient dans le bonheur parfait, semble insinuer le narrateur.

Peu romantiques, sinon le plus souvent grossiers dans leur langage, tous les personnages, sans exception, se disent des mots vulgaires. Le baisemain, geste galant et raffiné, dans un contexte pareil, devient un acte rarissime dont le moment, l'occasion et le rapport restent à étudier. Cela commence comme un jeu; pour mieux « *comparer* » leurs mains, et ivres morts sous l'emprise du soyersi, Johnny et Petite Tare les « *mettent* » côte à côte, sur la table.

*Aucun rapport !... On n'était pas seulement pas du même monde, on n'était pas du même règne.*

*- Tu es fou. J'en prenais soin, elle était belle, c'est tout.*

*Ce qui est fou c'est que c'est elle qui baise la mienne. Elle va jusqu'à y poser sa joue en feu, y fermer les yeux, sommeiller une seconde ou deux. Elle ne fait pas l'enfant, elle l'est vraiment vis-à-vis de moi si tourmenté, si poussé à partir et si pressé de rester. (GM, 108)*

Ce n'est pas un hasard si ce baisemain finit sur un paradoxe inspiré de l'adage latin : « *hâte-toi lentement.* »<sup>79</sup> L'aporie, qui doit se lire « *poussé à rester et pressé de partir* », brouille le sens et ne distingue plus qui sollicite qui. D'ailleurs, il ne sera plus question de baisemain dans les trois romans. Aussi insolite que soit ce geste, il a pour résultat ce que Johnny constate à propos de Petite Tare, « *On ne l'entend plus. On va voir dans la cuisine. Elle a succombé à la tâche. Elle s'est affalée sur le comptoir, elle s'est endormie, son pilon d'alchimiste à la main* » (GM, 108-109). S'endormir le pilon à la main n'est-il pas, pour une femme, un rêve d'un désir non satisfait dans la réalité ? Mais Johnny ne s'en moque pas ; il sympathise et y succombe, il « *la prend comme un sac pour la porter à son lit* ». Il l'a déjà dit : « *elle aura tout ce qu'elle voudra, comme elle voudra* » et « *c'est le contentement total* » (GM, 109). Autre sens argotique de « *pilon* » est, par coïncidence : mendiant, fou ! Qui ou qu'est-ce qui est fou ? Le geste, la femme ou la situation ?

Ailleurs, une autre scène est rapportée au mode singulatif. En effet, Johnny assiste, « *toute la nuit* », à « *un défilé de mode* » orchestré, réalisé par la Petite Tare toute seule. « *Elle a retenu (ses) remarques et fait effectuer des retouches* » (GM, 72). Pourquoi ? Selon Johnny, cette parade n'a aucun sens si ce n'est de donner l'illusion à Petite Tare de

---

<sup>79</sup> Festina lente.

« jouer un rôle dans (son) guignol et de se (pourvoir) en conséquence » (GM, 72). Délire ou expression comportementale de stress ? Pour Petite Tare, c'est une manœuvre de séduction, pour Johnny, dans un cas comme dans l'autre, c'est une peine perdue, c'est du non-sens.

Dans *Va savoir*, l'intrigue est celle d'une famille qui se sent coupable d'une folie dont les retombées se succèdent rapidement : « on a manqué de poigne, écrit Rémi, on n'a pas serré les rênes au malheur qui te faisait perdre la tête, on t'a laissée faire à ta tête et t'es laissée tomber... » (Vs, 28). Cette fois-ci, l'absence de décision et le manque de caractère sont délirants, car à la folie de la jeune femme se greffe la folie de la famille. En fait, tout le monde accuse et innocente, en même temps, tout le monde. Dans la même page, Rémi déclare : « on n'a pas été à la hauteur. Tu t'étais jetée et on t'avait assistée », il reconnaît même que Raïa est une folle et le rappelle à Mamie à la même page, « ne laisse plus cette folle avoir raison sur moi ». Pourquoi a-t-il « confié » alors sa femme à une folle ? N'est-ce pas une contradiction dans les termes ? N'est-il pas fou sinon plus fou que les autres ? Ou fait-il implicitement l'éloge de la folie, selon l'expression d'Érasme ?

En réalité, cette première folie donne lieu à une autre : Rémi, lui-même, reconnaît qu'il s'adonne à une tâche de fou, celle de s'acharner, malgré les échecs répétitifs, comme Sisyphe, à transformer une fourgonnette abandonnée en une maison, un petit chez-soi qu'il habiterait avec sa femme ! Le conseiller municipal lui complique la tâche en lui remarquant ceci sur l'absence d'évacuation sanitaire et l'usage de la rivière pour cette fonction : « On se fait représenter deux cents mille énergumènes asociaux accroupis occupés jour et nuit à se soulager » (Vs, 95). L'exagération du conseiller est cocasse.

D'après Gaston Bachelard, cette folie dissimule en fait un désir d'enfant, celui de défier sa maman. Dans la mythologie, il ne faut ni pisser contre le soleil, ni uriner à l'embouchure des rivières.

*La protestation virile contre le soleil, contre le symbole du père est bien connue des analystes. L'interdiction qui met le soleil à l'abri de l'outrage protège aussi la rivière. Une même règle de morale primitive défend ici la majesté paternelle du soleil et la maternité des eaux. (Bachelard, 1942, pp. 161-162)*

Le délire défie les complexes mythiques et les tabous tous azimuts : religion, sexualité, fonction excrémentielle...pour parler crûment, librement ! Seul l'aspect fou compte ! Rémi ne retient de la remarque du conseiller municipal que l'allusion à la folie ; alors, il reprend cette qualification d' « énergumène » à tout bout de champ : il la colle, sans souci, à Hubert en demandant à Mary si : « (son énergumène lui écrivait des fois) ».

« Pourquoi tu le traites d'énergumène ? » réplique-t-elle ?

« Comme ça, pour te faire plaisir. Je sais même pas ce que c'est un énergumène... Qu'est-ce que c'est un énergumène ?... En as-tu connu des énergumènes ?... Tu as dû dans toutes les boîtes à énergumènes où tu as dansé... » (Vs, 98). C'est dire que, pour Rémi, être sage ou forcené est indifférent. Or, « Seules, les valeurs sensuelles donnent « des correspondances<sup>80</sup> », d'après Bachelard toujours. Par conséquent, uriner aurait une valeur sensuelle évoquée par Fanie, fille d'Hubert et de Mary.

Mais, les sédentaires ne sont pas plus sages car Rémi assiste à cette scène : « Mary est enjouée. Elle a levé le chapeau d'Hubert et lui caresse le caillou, raclant les mèches encore vivantes. Il l'outrage en mettant les mains aux fesses. Il prend le ciel à témoin, c'est elle qui a commencé. Ils se disputent, ils se chamaillent en fous » (Vs, 43). A force de rester avec les mêmes personnes, on devient fou aussi; c'est l'ennui, le mal-être, le stress qui nous poussent à commettre des folies à tel point que les gestes délirants nous échappent et peuvent devenir involontaires, tels des coups de tête.

## 1.2. Coups de tête

Toute l'intrigue de *Va savoir* repose sur un coup de tête : Mamie est partie avec Raïa sans aucune raison. Sous l'emprise d'un remontant - l'alcool, la drogue- ou d'un désir libidinal accru, les personnages accomplissent des actions sans y penser. Dans *L'hiver de force*, le grand Roger Degrandpré, directeur de la revue *La Bombe Q*, porteur de la particule de noblesse « de », « dormait comme la Toune nous avait dit : par terre, tout habillé », dans un bar, à Outremont. Ces personnages ne s'arrêtent pas à la constatation, ils passent à l'acte pour reconnaître la personne à sa juste valeur.

Alors, ils racontent leur expérience avec ce « *el huevon : c'est une injure mexicaine, ça veut dire grosse testicule* » : « On l'a pris, Nicole par la jambe, moi par les épaules, on l'a soulevé, on l'a négligemment lâché sur le lit. Il s'est dressé sur son séant, il a levé une fesse pour mieux péter (à tout seigneur tout honneur) » (Hf, 87). Les pets de ce seigneur, sorte de bombes, renvoient automatiquement à sa revue *La Bombe Q* et à « son analyse marxiste-léniniste de cul ». Toute cette scène est une raillerie du discours officiel, le registre vulgaire et les déjections ridiculisent le prétendu « beau grand sauveur » (Hf, 9) et le remettent à sa juste place.

---

<sup>80</sup> BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Librairie José Corti (1942) p, 121.

Malgré toutes ces bassesses, sa secrétaire, la Sex-Expel, dévalorisée comme son patron par un sobriquet avilissant, continue à tenir le même discours qui convient au bureau. « *Il dort. Il a donné ordre qu'on ne le dérange pas. Appelez demain et demandez un autre rendez-vous* »<sup>81</sup>, réplique-t-elle au couple. Mais, le ton malicieux et le registre vulgaire des deux surnoms, « *grosse testicule* » et « *Sex-Expel* », reconsidèrent les prétendus « *deux beaux grands sauveurs* » (Hf, 9). Lacan a raison d'affirmer que tout le monde délire : la disproportion entre le tableau vivant de Roger abattu et le discours pompeux de la secrétaire en est la preuve. Même si Roger Degrandpré est sous l'emprise de l'alcool, il délire malgré lui : si ce n'est pas lui, c'est sa secrétaire qui prend la scène pour un rendez-vous de travail au bureau, transposée, d'après son attitude, au bar.

Dans *Gros Mots*, tel un singe, Johnny mime Exa. « *Elle tire un kleenex pour arroser ça. J'en prends un après elle et je me mouche itou* » (GM, 11), dit-il. Plus loin, quand il est question de se séparer à l'amiable, « *elle (l') a attrapé, et sauté sur le dos* ». « *On a roulé par terre*, ajoute Johnny, *où je me suis contenté de la protéger contre sa propre énergie. Tout ce qui ne pouvait plus s'exprimer en récriminations éclatait autrement* ». La singularité de la scène réside dans le paradoxe suivant, ressenti par Johnny et accentué par une antithèse : « *elle se contractait la bouche en baisers dont elle me menaçait* » (GM, 135-136). Dans ce contexte, tout geste, aussi délirant soit-il, porte une charge sentimentale. Vouloir violer Johnny (se jeter sur lui, le menacer de baisers), est en soi un délire libidinal. La notion de folie est subjective semblent dire les trois romans d'autant plus que, dans les trois romans, celui qui est sage un jour devient fou le lendemain.

Dans chaque roman, outre la relation des ivresses ordinaires, une bacchanale et une rixe sont racontées chacune une seule fois. Arrêtons-nous sur les variantes pour en étudier les détails. Dans *L'hiver de force*, de telles scènes sont dites « *délire de mascarade* » (Hf, 256), car elles défigurent le portrait vestimentaire du personnage au point de le rendre méconnaissable; elles en dévoilent aussi d'autres traits de caractères jusque-là retenus. À la même page, André devient « *un bon bedon tout rond*, » Nicole se voit « *dépouillée de son chandail et de ses jeans* » au profit de « *deux maxis et deux languettes* », Catherine se déguise en « *une perruque blonde* ». Cet accoutrement permet non seulement le déguisement des personnages, mais surtout leur mutation psychique. Les liens de parenté et d'amitié s'effacent au profit du désir libidinal auquel les vêtements font obstacle.

Le feu prélude aux autres éléments. A la page 245, il est question de

---

<sup>81</sup> Toutes ces indications figurent aux pages 87-88 de *L'hiver de force*.

*flamme (qui) lance autour d'elle dix autres flammes, puis chacune, aussitôt dansée en rond avec les autres autour du charbon tordu de l'allumette, saute en cheval rapide, puis en deux, cinq, dix grands chevaux rapides, et ça court, loin déjà, avec des galops qui craquent, qui pètent, qui fument.*

Le cheval, étant le symbole de « *l'impétuosité du désir* », <sup>82</sup> se greffant au feu du désir justement, porte cette notion à son paroxysme. La violence des verbes et le rythme saccadé miment l'éveil de l'animalité et la passion déchaînés.

Puis, c'est l'eau qui prédomine dans toute la scène, « *les trois soûlons* » sont « *au milieu de la mer ; on ne voit la terre ni d'un bord ni de l'autre* » (Hf, 263). Comme ils sont loin de la terre fixe, entre ciel et mer, on peut dire que les trois grisons sont coupés du monde et de ses lois. Le désir s'épanouit également quand on est dans un milieu aquatique. A la page suivante, André s'extase dans une rêverie délirante,

*Une femme à la mer ! Catherine saute dans le lac sale, gras, brun : mais elle rit dedans... et c'est un lac gai maintenant ; mais elle se roule, saute, barbote, éclabousse... et c'est un lac d'enfants maintenant ; mais elle se hisse dans la barque et ses cheveux lâchent tant d'eau que c'est d'eux que le lac des Deux-Montagnes tire sa source maintenant.*

« *Comme c'est souvent le cas, note à juste titre Bachelard, les points de suspension « psychanalysent » le texte. Ils tiennent en suspens ce qui ne doit pas être dit explicitement.* » <sup>83</sup> Or, « *la source est une naissance irrésistible, une naissance continue* » <sup>84</sup>, ajoute Bachelard. Par conséquent, les cheveux prodiguent ici un désir ininterrompu, cosmique puisqu'ils font du lac « *un lac gai* ». « *Un grand désir se croit un désir universel* », <sup>85</sup> précise Bachelard. De surcroît, André y retrouve son idéal de plaisir : soit un ménage à trois.

Alors, il ajoute « *on se jette tous les trois, on plonge ensemble les pieds devant en se pinçant le nez* » (Hf, 264). L'eau de la mer marie les trois personnages en assurant le transfert des mêmes sensations au même instant. Elle dénude, rapproche et unit. Sa couleur, « *le lac sale, gras, brun* », évoque celle du sperme. « *Et comme l'eau est la substance qui s'offre le mieux aux mélanges, la nuit va pénétrer les eaux, elle va ternir le lac dans ses profondeurs, elle va imprégner l'étang* ». Parfois la pénétration est si profonde, si intime que, pour l'imagination, « *l'étang garde en plein jour un peu de cette matière nocturne, un peu de ces ténèbres substantielles.* » <sup>86</sup> La fréquence des consonnes

---

<sup>82</sup> DIEL, Paul, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1966, p, 305.

<sup>83</sup> BACHELARD, *Op. Cit.*; p, 51.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p, 26.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p, 58.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p, 123.

liquides « *donne une excitation psychique spéciale, une excitation qui, déjà, appelle les images de l'eau.* »<sup>87</sup> L'évocation de « l'enfant » est chère à Ducharme quand il s'agit de désir libidinal. C'est pourquoi « *on plonge et replonge* », à l'image de la pénétration qui se fait et se refait. Ce geste porte le plaisir à son paroxysme, fait les illuminations érotiques « *des vrais Z de Zorro !* ».

« *Le pied* » et le « *nez* », eux aussi, évoquent le phallus et brouillent les genres des personnes. C'est un plaisir d'androgynes, un plaisir à trois car, d'après Patricia Bourcillier, « *si on considère le pied comme la représentation infantile du phallus, on ne peut manquer de remarquer, encore une fois, le déni de son absence ( « non, la mère ne manque pas de phallus » ).* Le nez, dans ce symbolisme, est à la fois « *phallus et castration.* »<sup>88</sup> Ce ménage à trois est celui des fous. Patricia Bourcillier ajoute,

*Ici, il n'y a pas de séparation entre le féminin et le masculin; ici, l'idée dominante, c'est le "fou". Ici, chacun de nous a les mêmes chances, peu importe qu'il soit mâle ou femelle, et personne ne se trouve en concurrence avec un adversaire, chacun peut choisir sa propre folie selon la force de sa personnalité (...) Ici, le rôle masculin ou féminin n'a pas lieu d'être. (Bourcillier, 2007)*

De plus, « *Quand l'alcool flambe, en un soir de fête, il semble que la matière soit folle, il semble que l'eau féminine ait perdu toute pudeur, et qu'elle se livre délirante à son maître le feu !* »<sup>89</sup> Chez Ducharme, comme chez Céline, le langage brise les frontières de l'identité sexuelle. D'ailleurs, Bourcillier précise,

*L'androgynie est ce terme où les rôles de l'homme et de la femme se renversent et se confondent. Ni masculin, ni féminin, mais non plus homosexuel. Boy George, Michael Jackson, David Bowie... Alors que les héros de la génération précédente incarnaient la figure du sexe et du plaisir, ceux-ci posent à tous la question du jeu de la différence et de leur propre indéfinition (Bourcillier, 2007, p. 46)*

Chez Ducharme, les moments de plaisir s'accompagnent des expressions du temps indivis, indéterminé telle la phrase nominale « *une femme à la mer* », ou l'infinif,

*Vouloir. Prendre la peine de vouloir. Vouloir ce café. Vouloir la tasse. Vouloir les bavures sur le ventre de la tasse. Les vouloir puis les prendre, puis les reprendre, puis les prendre encore. Puis aussitôt qu'on ne peut plus les vouloir, les oublier : vouloir assez les oublier pour qu'ils cessent d'exister.*

*Vouloir ! Vouloir tout le temps !*

*Plus jamais ! Plus jamais passer tant de jours et de nuits oubliés sur une table de téléphone par sa belle main distraite !*

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>88</sup> BOURCILLIER, Patricia, *Androgynie et Anorexie ou le désir de devenir une seule chair*, Flying Publisher, <http://www.lulu.com/content/746716>.

<sup>89</sup> BACHELARD, *Op., Cit.*, p. 118.

*Regarder tout notre temps ! En regarder chaque particule et accomplir sur chacune notre devoir de décider de la vouloir ou de la jeter ! (Hf, 60)*

Toutes les sensations et tous les sens s'animent jusqu'à accorder à la « tasse » un « ventre » à vouloir lécher, sauf que le philosophe paresseux n'aime pas être bousculé par le temps; au contraire, il veut s'en détacher.

Dans le même lac, après tous ces ébats (Hf, 264), il ne reste plus que la relaxation, le relâchement. L'alcool convient parfaitement à cette tâche et porte l'hilarité et l'ébriété à leur summum. « *On choque nos Heidelberg à chaque tournée. A la deuxième, renversement, révolution, sens dessus dessous, le lac est monté au ciel et le ciel est tombé dans le lac* » (Hf, 265). Si pour Bachelard, « *une symbiose des images donne l'oiseau à l'eau profonde et le poisson au firmament* », <sup>90</sup> pour Ducharme, la même symbiose confond le lac et le ciel.

*On croit bien que ça y est, que la bière qui gicle entre nos dents est du sang et qu'on va mourir de rire. A la suivante, ça entre encore dans la bouche de Catherine mais ça ne veut plus descendre dans sa gorge ; ça fait qu'elle nous souffle dans la figure ce qui déborde. (Hf, 265)*

« *Est lavé moralement celui qui est aspergé physiquement* », <sup>91</sup> constate Bachelard.

« *A la dernière tournée, tout le monde triche, puis tout le monde s'emplit les joues, les gonfle, les braque puis attend que quelqu'un ouvre les yeux pour les lui arroser comme il faut* » (Hf, 265). « *Quelle mollesse hermaphrodite* », <sup>92</sup> dirait Bachelard pour qui - « *tout liquide est une eau* » <sup>93</sup> qui « *délie et lie.* » <sup>94</sup> Or, il est question de s'enivrer par tous les moyens. Pourquoi ? « *L'acte de se remplir jusqu'au point d'éclater ne trouve sa justification qu'en lui-même, dans un auto-érotisme coupé de tous fantasmes.* » <sup>95</sup> Le plaisir pour nos personnages n'est pas dans l'hétérosexualité, mais dans l'auto-érotisme. Mais, comment expliquer que « la bière gicle du sang » ? Selon Patricia Bourcillier, c'est un

*Sang sacrificiel, sang matriciel, principe corporel où la mort et la naissance se confondent. Méditation aussi sur l'alliage du désir de mort au désir d'amour, accréditant l'idée d'un retour possible à l'indifférenciation primordiale, à l'embryon, à l'origine des temps adémiques de la Genèse. (Bourcillier, 2007)*

---

<sup>90</sup> BACHELARD, *Op. Cit.*, p, 34.

<sup>91</sup> BACHELARD, *Op. Cit.*, p, 167.

<sup>92</sup> BACHELARD, *Op. Cit.*, p, 148.

<sup>93</sup> BACHELARD, *Op. Cit.*, p, 139.

<sup>94</sup> BACHELARD, *Op. Cit.*, p, 127.

<sup>95</sup> BACHELARD, Patricia, *Op. Cit.*,

Cela peut renvoyer aussi au sang du Christ qu'on intériorise au nom de la fusion avec l'autre soi-même. Il semble, dans tous les cas, que le plaisir érotique du personnage ducharmien repose sur l'auto-érotisme, car le principe fondamental de « *l'amour est l'identification* », <sup>96</sup> et on ne peut mieux s'identifier qu'à soi-même. Peu importe, la coexistence du vin, du sang, de l'eau et de la chair humaine font que le plaisir auto-érotique est à son zénith.

L'eau, comme décor, se mêle à l'alcool comme boisson. Dans ces éléments liquides tous les personnages perdent les repères et l'identité. Nicole « *boit deux canettes d'un trait, toutes les deux en même temps, une par chaque coin de la bouche* » (Hf, 264). « *Tant va la gaieté reconquise que les paroles s'inversent comme des folles : le ruisseau rigole et la rigole ruisselle* », <sup>97</sup> écrit Bachelard. L'ébriété gagne tout le monde, elle est cosmique, tous les éléments y participent, tous les sens y sont convoqués. Le délire a une vertu cénesthésique, libératrice. Bourcillier pense qu'

*Outre la préoccupation de l'avenir, il y a l'importance de consommer le plus possible parce que le plaisir est devenu synonyme de jouissance, dénué de toute richesse spirituelle, aiguissant chez les plus fragiles cet appétit de "paradis artificiels" : drogues, alcool, sexe, nourriture. (Bourcillier, p. 38)*

Dans *Gros Mots*, Johnny évoque aussi un moment de bonheur furtif qu'il a partagé avec Exa, en tout pareil à celui-ci : « *une fois, on s'est jetés à l'eau tout habillés. On a pataugé en s'aspergeant puis on s'est défiés à la nage. On avait trop bu* » (GM, 171). La débauche est synonyme de la vraie vie. Pour comprendre l'ampleur d'une telle scène, il faut la vivre, semble dire le roman. Par métalepse narrative, la même scène figure dans le journal de Walter qui écrit,

*Je ne comprenais pas le cri de joie que Bri avait poussé dans la nuit dont nous ne voyions pas qu'elle était finie et qui continuait de traîner nos cœurs crevés, pillés, à travers la cendre et les mégots, les dégâts de bière et les éclats de verre. J'en ai poussé un aussi et en le poussant j'ai compris. Je l'ai comprise. Être ou ne pas être eu... (GM, 94)*

Bachelard affirme : « *Seules, les valeurs sensuelles donnent « des correspondances » et plus loin « Toute la correspondance est soutenue par l'eau primitive, par une eau charnelle, par l'élément universel. »* <sup>98</sup> Or, le cri de Bri est un ersatz du chant du cygne. Bachelard écrit,

---

<sup>96</sup> BOURCILLIER, Patricia, *Op., Cit.*,

<sup>97</sup> BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*. Essai sur l'imagination de la matière. Librairie José Corti, 1942, p, 219.

<sup>98</sup> BACHELARD, *Op., Cit.*, pp, 34 et 47.

*L'image du « cygne », si notre interprétation générale des reflets est exacte, est toujours un désir. C'est dès lors, en tant que désir qu'il chante. Or, il n'y a qu'un seul désir qui chante en mourant, qui meurt en chantant, c'est le désir sexuel. Le chant du cygne c'est donc le désir sexuel à son point culminant. (Bachelard, 1942, p. 53)*

Cette souïlerie est doublée d'une scène de strip-tease. Sous l'emprise de l'alcool, « *ils ont décidé Bri à faire son show. Montrer ses djeaux* » (GM, 94). Bachelard s'interroge,

*Quelle est donc la fonction sexuelle de la rivière ? C'est d'évoquer la nudité féminine. Voici une eau bien claire, dit le promeneur. Avec quelle fidélité elle refléterait la plus belle des images ! Par conséquent, la femme qui s'y baignerait sera blanche et jeune ; par conséquent elle sera nue. L'eau évoque d'ailleurs la nudité naturelle, la nudité qui peut garder une innocence. (Bachelard, 1942, p. 49)*

Le plaisir ne se vit pas par procuration, il faut l'expérimenter pour l'apprécier. La ressemblance des deux scènes n'est qu'une confirmation de cette idée.

Plus loin, la même scène se répète jusqu'à ce que les personnages perdent la langue. « *Elle n'en pleuvait plus anyway, écrit Walter. Je n'en pleux plus, nous déclara-t-elle [...]* On a essoré nos dernières bouteilles entre hommes. Entre quatre yeux et quatre vérités » (GM, 100). Ce baragouinage ne fait qu'accentuer la liquidité du verbe « pouvoir » pour créer, avec le verbe « pleuvoir », une forme hybride qui donne « *je n'en pleux plus* » ! « *Tu la veux ma folle ?* reprend Ernie interpellant Walter dans le récit enchâssé. *Prends-la, mon cochon ! Je te la donne ! À une condition !... Quand tu auras fini de la cochonner, tu la laisseras pas traîner, o.k ?* ». « *Cochonner* » au sens érotique auquel il est employé dans *L'hiver de force*, « *J-G. Marchessault nous lance un petit clin d'œil qui nous porte à croire qu'il croit qu'on a passé la nuit à faire des cochonneries, et c'est pour ça qu'on a si faim* » (Hf, 226), précise André.

La conception de l'érotisme chez Ducharme rejoint celle de Bataille, Céline, Barthes et bien d'autres; le cochon a son symbolisme : glouton omnivore, réputé sale, impur, métaphore de la virilité et de la fertilité ici, il évoque le cru, la crudité, le brut, ce qui n'est pas apprêté. Walter écrit dans son journal intime :

*On a roulé par terre en tirant la nappe après nous avec tout ce qu'il y avait dessus. Bri a rappliqué là-dessus. Déchaînée. Sacrant comme un charretier. Je l'aurais possédée là, dans sa rage de griffes et de dents cueillis en plein dans son soleil, ce feu qui me la mûrissait toute...[...] Puis elle a montré ce qu'une fois qu'on l'a vu fait tout pardonner : un fou rire lui a pris, une hilarité d'enfant qui vous a joué un bon tour. Deux moyens malades, elle a dit... Malades de toi !... Ingrate !... (GM, 100).*

Grâce au délire, le feu, la terre, l'eau et l'air se conjuguent pour universaliser la joie de vivre et justifier le nouveau mode de vie adopté par les personnages. Dans le texte, dès

qu'il y a érotisme, il y a évocation de « l'enfant » qui est dans le cas de Bri « l'infans » ! Oui, l'infans, car « *l'état mutique appelé à juste titre infans est déjà sexuellement indécis.* »<sup>99</sup> Et l'enfant est évoqué pour son androgynie : en fait, on assiste rarement à une scène lascive dans les romans de Réjean Ducharme ; tout se comprend par allusion et évocation des poncifs de l'acte amoureux que les personnages préfèrent.

Si des gestes isolés mettent à nue le caractère des personnages, des habitudes prises depuis longtemps les cristallisent davantage et en exposent le tréfonds.

## 2. Platitude de la vie

Le quotidien du personnage ducharmien favorise le délire, qu'il soit délibéré ou contingent, il est son activité principale puisqu'il le définit. Dans la vie comme dans la littérature, il en fait sa raison de vivre. Grâce à la même terminologie genettienne, nous allons en souligner l'ampleur. Est singulier encore « *ce qui se passe n fois et se raconte n fois.* »<sup>100</sup> Dans cette classification des scènes, on peut distinguer deux habitudes différentes : l'une est inconsciente, l'autre adoptée à bon escient. La première se rapporte aux gestes mécaniques, la seconde est marquée par les attitudes délibérées. A première vue, dans la diégèse ducharmienne, les scènes répétitives sont réservées aux enfants, telle Fanie dans *Va savoir* ; mais, les adultes ne s'adonnent pas moins à la trivialité. Commençons par les habitudes les plus banales.

### 2. 1. Trivialité

Quoique banals, quelques comportements demeurent inexplicables. Leur absurdité n'échappe à personne : ni aux personnages, ni au lecteur. Qu'est-ce qui distingue le réveil si ce n'est la trivialité : « *On s'est levés au milieu de l'après-midi. On serait restés couchés mais ça faisait une heure qu'on avait envie de pisser : on n'était plus capables de se retenir* » (Hf, 30)? Qu'est-ce qui particularise la plonge si ce n'est la quotidienneté ? « *On a lavé la vaisselle. Il n'y en avait pas beaucoup ; ça a été vite fait* » (Hf, 30). La banalité couvre alors la suite de la journée,

*Il était onze heures quand on a regardé de nouveau le réveille-matin. [...] J'ai ouvert une boîte de soupe au poulet et aux nouilles. Dans l'eau qui commençait à fumer, Nicole a versé le sachet en remuant avec une cuiller. [...] Quand ça a commencé à faire des bulles Nicole a éteint le rond, goûté, fit hmmm,*

---

<sup>99</sup> BOURCILLIER, Patricia *Op. Cit.*, © Flying Publisher, 2007

<sup>100</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, Cérès Éditions, 1996, p, 218.

*puis elle a rempli nos bols, puis elle a versé le reste dans l'assiette du chat, puis elle a rincé la casserole, puis elle s'est assise. (Hf, 42)*

Tous ces gestes semblent accomplis automatiquement, selon la loi de l'habitude et non celle du libre arbitre. Les raconter signifie qu'il n'y a rien à raconter ; autrement, on délire au sens familier du terme, tout comme on évoquerait un bruit infime pour décrire le silence. Ainsi s'accomplissent tous les sens du mot délire. Formulant le projet de tout écrire dans son journal de bord en ces termes : « *en ces raisons, je me suis proposé d'écrire très ponctuellement, au jour le jour, tout ce que je ferais et verrais et qui m'arriverait pendant le voyage, comme bien on le verra plus avant* », <sup>101</sup> Christophe Colomb finit par dire, un jour, qu'il n'a rien fait, ni rien vu à cause du calme. « *Je n'ai mis ni ne mets à la voile pour Cuba, parce qu'il n'y a pas de vent mais calme plat et qu'il pleut beaucoup.* » <sup>102</sup>

André Gervais, publiant un article intitulé « *L'hiver de force, comme rien* », <sup>103</sup> retient que le narrateur insiste qu'il « *n'y a que du rien, qu'il n'y a que rien du tout* ». Par-delà cette banalité, se dessine une conception philosophique du bonheur qui repose sur la paresse. « *Le bon, le meilleur et le mieux c'est rien. Reste assis là et nie tout : le cigare entre tes dents, le jour dans tes yeux, la peau sous tes vêtements* » (Hf, 30-31), demande le couple André et Nicole à leur lecteur. Au dix-neuvième siècle, à l'époque de la rivalité avec la rapidité de la machine, Paul Lafargue exprime la même nostalgie :

*Rabelais, Quevedo, Cervantès, les auteurs inconnus des romans picaresques, nous font venir l'eau à la bouche avec leur peinture de ces monumentales ripailles dont on se régalaient alors entre deux batailles et deux dévastations, et dans lesquelles tous allaient par écuelles.*

*Sublimes estomacs gargantuesques, qu'êtes-vous devenus? Sublimes cerveaux qui encercliez toute la pensée humaine, qu'êtes-vous devenus? (Lafargue, p. 52)*

Tels les personnages rabelaisiens, le héros ducharmeïn se plaît dans la vacuité, l'inactivité et l'indolence. Accepter ce désœuvrement relève d'un grand courage : le personnage assume fièrement sa condition d'un homme inoccupé et y voit l'origine de sa liberté qui lui assure la possibilité de créer, de recouvrer son équilibre et son épanouissement. Cette platitude rappelle la trivialité, révèle des connivences admises implicitement et explicite les raisons de leur continuité. La vie est plate et c'est peut-être là

---

<sup>101</sup> [www.histoire.ac-versailles.fr/.../5\\_fiche\\_un\\_navigateur\\_europeen\\_christophe\\_colomb...](http://www.histoire.ac-versailles.fr/.../5_fiche_un_navigateur_europeen_christophe_colomb...) Date de consultation 22-12-2016.

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> GERVAIS, André, « L'hiver de force, comme rien », *Études françaises*, vol. 10, n°2, 1974, p-p, 183-191.

que réside le bonheur du couple : admettre, vivre ensemble, partager la médiocrité de la vie ! L'orthographe canadienne « platte<sup>104</sup> » revient souvent dans le texte sous la formule « *farce platte* », au sens d'« *ennuyeuse*. » Aussi, le délire serait-il une raison de vivre.

Pourtant, quelques attitudes régulières mais surprenantes introduisent de l'originalité et de l'innovation.

## 2. 2. Insignifiante originalité

En effet, des gestes insignifiants s'accomplissent à bon escient et font la trame narrative du texte. Peler une orange, par exemple, geste coutumier sans aucune particularité, devient non seulement un processus, mais un processus délirant aboutissant à des résultats romanesques intéressants et inattendus. A la page 100, « *Nicole pèle une orange avec la cuiller qui a remué son café* ». Une page après, André admire « *la monotonie, la douceur, la lenteur avec lesquelles elle pèle son orange* », en trouvant « *qu'elles ont l'air bonnes. (Lui) (ses) doigts tremblent, (son) sang tempête dans (sa) tête. Lente, douce, monotone, Nicole dispose ses pelures le long du joint diamétral de la table* ». Le rien devient quelque chose : c'est ce qui permet de raconter « *la monotonie, la lenteur* »<sup>105</sup> qui construisent en même temps le texte.

Alors, « *Nicole dispose ses pelures le long du joint diamétral de la table* ». Encore une page et

*Nicole est ailleurs. Elle est au pays des pelures de son orange. Elle les compte, elle contemple le total, elle s'écrie, en me regardant un peu au-dessus des yeux, comme quand on est sûr que l'autre ne verra pas plus loin que la surface de ce qu'on dit : Hé ! c'est formidable, il y en a neuf ! Elle reconstruit le rempart en mettant les pelures par ordre de grandeur : ça fait une pente ! c'est fantastique. Elle défait tout, elle met les pelures autour du couvercle du pot du Yuban, qu'ensuite elle retire délicatement : ça fait un cercle ! c'est merveilleux. Elle verse sur la table le reste de son café, elle met les pelures de loin en loin dans la flaque, elle fait marcher ses doigts dessus : ça fait traverser la rivière de caillou en caillou ! c'est excitant. Elle met ses neuf pelures dans l'enveloppe de retour des CP-CN Télécommunications, elle passe sa langue sur la marge encollée du rabat, elle rabat le rabat.*

*Hé ! c'est formidable, ça fait une lettre!*

Neuf pelures au nombre des neuf muses. La progression est perceptible dans les formes obtenues aussi bien que dans leur signification : d'abord « *une pelure qui comporte,*

---

<sup>104</sup> N.B. : on utilise la même forme au Québec pour le masculin comme pour le féminin.

<sup>105</sup> MAHIUOT, Anouk, « Dire le rien : Ducharme et l'énonciation mystique », *Voix et Images*, vol. 29, n° 3, (87) 2004, p-p, 131-146.

*en caractères à moitié effacés, le mot JAFFA* » (Hf, 101), ensuite un rempart, une pente, un cercle, puis grâce au « *reste de son café* » « *une rivière à traverser de caillou en caillou* », enfin une lettre! Mais « lettre » signifie aussi « signe de l'écriture », et c'est aussi de lettres, dans les deux sens du terme, qu'est fait ce roman : bien qu'ils prennent la vie à la légère, les personnages réussissent à transmettre leur philosophie et en dire l'essentiel. La diversité des formes dit la créativité. Le « rien » n'est plus synonyme de platitude et de vide, mais il est l'équivalent d'insouciance et de quant-à-soi. S'attarder sur la description d'un détail est, lui aussi, « une pause narrative » qui arrête le temps pour permettre aux personnages de vivre à leur rythme.

« *Écrire le rien* »<sup>106</sup>, comme le dit Anouk Mahiout, devient performatif et le jeu fait, désormais, l'objet et l'objectif du récit; autrement dit, délirer à propos du délire : là réside l'essence de l'œuvre ducharmienne. Mieux encore, ce rien, qui part d'un rien et parvient à donner forme à l'informe en participant à l'économie du récit romanesque, signifie et devient même un processus et une voie, voire une voix, pour l'imaginaire scriptural. Ducharme, par l'intermédiaire de Nicole et de ses héros, en général, semble tracer une nouvelle voie pour le roman moderne. Le délire structure le roman et lui donne forme.

Ces « *neuf pelures* » inspirent André comme elles ont inspiré Nicole. Soixante-seize pages après, il constate que ces pelures asséchées sont devenues odorantes.

*En fouillant dans le sac de Nicole pour trouver des allumettes, je rencontre la fameuse enveloppe des CP-CN Télécommunications où elle a enveloppé des pelures d'orange. « T'as gardé ça ? » - Oui, cher ! - T'es drôle... - Oui, cher. » (Nicole avait raison : ça a fini par faire quelque chose : le papier, gris, a beaucoup pâli ; les pelures ont séché, on sent qu'elles se pulvériseraient sous la moindre pression.) (Hf, 178).*

Tel un livre, les pelures se transforment à la lecture et répandent leur parfum : le jeu devient métadiscursif. Si elles supplantent les Télécommunications et agissent sur le papier en propageant leurs odeurs dans les environs, c'est qu'elles sont plus parlantes, plus éloquentes. La progression du texte, elle-même, se profile au gré des gestes et discours délirants. Le délire, tout comme les gestes de Nicole, défait et refait la parole, et cette enveloppe, comme le roman, veut être ouverte pour que ses exhalaisons se répandent dans les airs.

André ne manque pas de rendre la pareille ; c'est à son tour de

---

<sup>106</sup> MAHIUOT, Anouk, « Dire le rien : Ducharme et l'énonciation mystique », *Voix et Images*, vol. 29, n° 3, (87) 2004, p-p, 131-146.

*Dévêtir une banane, la décrocher du bouton de la pelure. La rompre en deux. Donner la petite moitié à Nicole, garder la grosse. Mastiquer, en se regardant mastiquer, les cinq bouchées molles, s'essuyer sur le haut des jeans ... Puis regagner les jardins qu'a fanés la paresse du cœur de la Toune. (Hf, 38)*

Les pelures et l'emploi de l'infinitif établissent un écho entre les deux occupations et font que le contingent devient régulier.

Bien que répétitives, quelques scènes sont racontées de façon singulative. Dans *L'hiver de force*, à chaque fois que le couple regarde la télé, André en fait un compte rendu, même s'il s'agit de la rediffusion du même film. Dans *Gros Mots*, Johnny installe une habitude : une promenade plus ou moins fixe appelée « *le tour d'elle* », soit un trajet fait à pied, sans aucun but. Ces deux habitudes, dont la narration se fait sur le mode singulatif, émaillent les deux romans. D'ailleurs, raconter tout ce qui se répète relève aussi du délire, surtout quand il s'agit de le narrer chaque fois qu'il se reproduit.

La conduite maladroite d'un véhicule est une action qui revient souvent dans chaque roman. Dans *Gros Mots*, Johnny « *prend le volant* » à Exa qui veut « *faire comme si elle ne le connaissait pas* » et « *fait patiner les roues un bon coup. Ça répond à toutes ces questions* » (GM, 96). Puis, dans la même journée, dans la page suivante, Johnny se trouve « *content qu'elle ait perdu un peu de son contrôle et qu'elle se soit laissée s'exprimer, c'est tout.* » « *Malgré ce qu'avait de tentant ce qu'elle me proposait de pervers, ajoute-t-il, j'en ai profité pour saisir l'autre volant* ». Que serait « *conduire* » alors ? En divaguant, Johnny tisse des métaphores filées pour érotiser la conduite d'une voiture en transposant les termes propres à l'usage d'un véhicule à une scène d'amour.

Dans le même roman, Julien passe, par métalepse narrative, du rêve à la réalité. Autrefois, il « *révait tout haut de partir au volant d'un « sportscar » et ne plus revenir* » ; maintenant, « *il fait bondir l'aiguille à 150 et flotter les roues dans la gadoue* » pour ramener son frère aux Deux-Îles « *à fond de train* » (GM, 111). Johnny se rappelle, dans le même contexte, « *la première fois qu' (il) s'est laissé avoir (par la Petite Tare), (il) y a été, à tombeau ouvert* » (GM, 98). Ces rapprochements surgissent grâce au retour d'un seul élément : la vitesse excessive. Toutes ces scènes délirantes établissent des points de retour dans le roman sans avoir pour autant un point d'ancrage fixe. Elles se font écho d'un bout à l'autre du roman et participent à son organisation.

Dans *L'hiver de force*, Nicole se voit doublement folle. D'abord, elle fait accepter à André la proposition du poste de chauffeur bien qu'il ne sache pas conduire, puis elle

refuse de le laisser apprendre à conduire!<sup>107</sup> Une troisième folie se greffe aux deux premières : c'est Nicole elle-même qui occupe ce poste de chauffeur. André dit,

*Nicole se débrouille bien, mais elle serre si fort le volant que j'ai peur qu'au prochain cahot il lui reste entre les poings. Elle roule si lentement, surtout quand elle voit un gros camion venir dans le rétroviseur, que ça prend tout pour que le sommeil ne nous gagne pas. (Hf, 134-135)*

Ce va-et-vient assure le mouvement spiral du roman dont la progression n'est pas chronologique. Dans *Va savoir*, c'est le chien qui participe à ce délire de conduite. Rémi précise,

*Il n'a pas besoin de faire un dessin... Moi non plus pour qu'il voie que la Chevy-Van est pleine et qu'on repart, en transport clandestin. Il a déjà sauté sur le capot du moteur, entre les deux sièges. Impatient, tendu pour se souler les yeux, s'en laisser jeter plein le pare-brise, il m'étire en bâillant son fameux gémissement de satisfactions appréhendées... (Vs, 11-12).*

Même si elles évoquent le même poncif, ces scènes, rapportées sur le mode singulatif, diffèrent les unes des autres et introduisent à chaque fois un nouvel élément pour donner un nouvel élan au délire qui repart de plus belle.

### **3. Habitudes fixes**

Selon Gérard Genette, le récit est itératif quand il « *raconte en une seule fois ce qui s'est passé n fois.* »<sup>108</sup> Ce sont l'infinif, le présent et l'imparfait de l'indicatif qui assurent cette valeur itérative. Voici l'incipit de *L'hiver de force* : « *Comme malgré nous, nous passons notre temps à dire du mal. Nous disons du mal des bons livres, lus pas lus, des bons films, vus pas vus, des bonnes idées, des bons petits travailleurs et de leurs grands beaux sauveurs* » (Hf, 15). La médisance sans fondement, comme le laisse entendre cet incipit, est aussi un délire répétitif, soit la rengaine quotidienne du couple.

Autre habitude fixe du couple en s'asseyant à table, « *Sa place c'est dos au poêle, la mienne c'est dos au frigidaire. Comme ça on peut se faire face et s'admirer* » (Hf, 42). Le verbe n'est pas seulement itératif, mais il est encore réflexif, tout comme « *mastiquer, en se regardant mastiquer* », à la page 38. Une réflexivité qui double l'itération et la voue à l'inaboutissement. Mais, cette séquence a, en plus, une valeur descriptive : le poêle et le frigidaire sont tout à fait opposés, la table est au centre; soit un décor de figement familial qui installe la routine et favorise le radotage, le délire. D'où la réitération narrative. Le sédentarisme des personnages est, en partie, la cause de la répétition du même discours.

---

<sup>107</sup> *L'hiver de force*, p-p, 127, 128.

<sup>108</sup> GENETTE, Gérard, *Op ; Cit.*, p, 220.

La douche a aussi son cérémonial. « *On ne prend pas de douches : sans se battre, crier, rire, ça ne vaut pas la peine* » (Hf, 83), rappelle André. De tels gestes délirants établissent un rituel et introduisent de nouvelles habitudes dans un univers figé. Ces nouvelles conduites, bien que répétitives, sont adoptées pour briser la monotonie générale. L'innovation ne peut toucher que l'univers personnel, semble dire le roman : le couple ne peut rien changer à tout ce qui dépasse les limites de leur vie intime. A côté de la routine, la répétition évoque le vide. André le souligne : « *On partait sur des grands rires à propos de rien* » (Hf, 113). N'ayant ni raison, ni finalité, le rire ne peut être que délire. Le raconter est encore plus délirant, c'est donner forme et sens aux gestes insignifiants.

Les gestes mécaniques entrent dans le même ordre. Ils témoignent d'un stress incompréhensible qui donne lieu à un délire gestuel. Sous l'effet de l'anxiété, la Toune

*Joue avec le deuxième bouton de sa blouse. Le bouton du haut, elle le laisse tranquille, détaché. Quand la nervosité augmente le bouton suivant saute et l'échancrure s'échancre assez pour qu'on voie, loin du monde et du bruit comme on dit, ses seins dormir ou couvrir.* (Hf, 189)

Plus la tension monte, plus le rythme s'accélère; à mesure que la Toune s'énerve, le retour successif des deux gestes contraires exprimé par le présent de l'indicatif se fait plus rapide, « *Puis boutonne puis déboutonne, comme une petite machine* ». Le rythme accéléré demeure le même avant l'arrivée des pilules. « *Et pendant que sa bouche donne à nos joues des petits coups de brosse fatiguée, ses doigts, cèles, véloces, continuent de boutonner puis de déboutonner. C'est fou ! Quel tic!* ». Dès qu'elle a les pilules, la tension baisse et le rythme de la phrase se fait plus ample.

*Elle pose la capsule sur la langue, boutonne déboutonne. Elle donne un coup de gosier, appuyé par un bon serrement de paupières. L'instrument a passé. Opération couronnée de succès. Elle se sent un peu mieux déjà, boutonne déboutonne, éclair d'étoile noire dans l'échancrure : un gain (sic) de beauté qu'elle a là.* (Hf, 189-190)

Plus le personnage est halluciné, plus la répétition mécanique d'un geste s'accélère. Suite à une altercation au téléphone avec sa maman, « *Catherine se brosse les dents; c'est son violon d'Ingres; elle se les brosse dix fois par jour* » (Hf, 262). Curieusement, les scènes itératives sont parfois l'indice d'un apaisement, d'autres fois le signe d'une tension viscérale. La colère de Pierre Dogan est tellement fréquente et itérative que son entourage en a saisi les manifestations qui trahissent le faux-semblant de cette fureur. « *Ce n'est pas la première fois qu'il part en claquant les portes comme si c'était pour toujours. Mais, sa*

valise, il ne l'avait jamais faite encore » (Hf, 195). La répétition à l'infini de la même scène verse encore dans le délire.

Dans *Gros Mots*, la réaction ne convient pas au sentiment. Petite Tare est trop expansive.

*Elle ne faisait pas pipi au lit mais partout. En classe, à table, au jeu avec la voisine, au souvenir de son frère, à la moindre émotion ça partait. Elle a tout tenté, tout essayé : ni boire, ni manger, ne rien entendre et regarder à côté, renoncer à toute affection, tout attendrissement. Rien n'y faisait. Quelque chose arrivait, qu'on ne peut prévoir, contrôler : une bonne note, un rêve, un baiser de sa mère. Tout finissait par l'humilier, dans sa plus inquiétante intimité. (GM, 90)*

La pollakiurie est cette « affection caractérisée par des mictions fréquentes et peu abondantes. »<sup>109</sup> Est-ce qu'il s'agit d'une émotion tellement forte que Petite Tare n'arrive pas à contrôler son urine ? Cette même scène revient à la page 114, suite à la forte anxiété, lors du retour de Julien, au moment où elle vient juste de faire l'amour avec son frère adoptif, elle dit : « j'ai encore fait, tu sais, un de mes cauchemars... Une chose, ah ça ne peut pas se dire, immonde, une dégradante horreur qui me poisse encore toute... C'est l'orgueil foudroyé. Je m'enfle la tête avec toi, et c'est ma punition ». Si on tient compte du retour de la même scène dans les trois romans, on parlera de l'animalisation de Petite Tare, puisque le même comportement est attribué à Dali, le chien de Rémi, dans *Va savoir*.<sup>110</sup>

Les proverbes, eux aussi, ont une valeur itérative. En épigraphe de *L'hiver de force* figure ce proverbe : « l'homme est le meilleur ami du chat, c'est pourquoi il faut y penser deux fois avant de faire des affaires pour le faire disparaître ». L'inversion des rôles vient d'abord de ce que le rôle actif est accordé au chat qui fait de l'homme son ami. Par conséquent, c'est l'homme qui est domestiqué par le chat. Dès lors, s'installe l'équivoque suivante : à qui faut-il penser deux fois quand on veut « le faire disparaître »? L'homme ou le chat ? De plus, le chat, dans *L'hiver de force*, ou le chien, dans *Va savoir*, font preuve d'une intelligence rare qui se détache de l'instinct, le mode de penser animalier. C'est pourquoi ces scènes sont racontées sur le mode singulatif. L'intelligence permet justement d'échapper à la répétition irréfléchie.

Regarder la T.V n'est pas traité de la même manière, d'un roman à l'autre. S'il est raconté sous forme de scènes singulatives dans *L'hiver de force*, dans *Gros Mots*, il s'agit d'une seule scène itérative. « On a fini la soirée devant la télé à regarder la Mélodie du

---

<sup>109</sup> <https://www.universalis.fr/dictionnaire/pollakiurie/> date de consultation 25-04-2015

<sup>110</sup> *Va Savoir*, p, 11.

*bonheur. Elle se la tape année après année et c'est toujours aux mêmes moments qu'elle verse une larme ou deux* » (GM, 197). La répétition de scènes emboîtées (regarder la Mélodie du bonheur, chaque année, pleurer, au même moment) tire la réitération jusqu'à l'infini, au point d'en faire un délire de mascarade. Dans *L'hiver de force*, regarder la télé est un événement central, tout comme la médisance. André en repère l'excès de la façon suivante : « *Nous avons éteint la TV ; ça ne nous empêche pas de la regarder* » (Hf, 25). Qu'il s'agisse d'un feuilleton ou d'un film, la scène est non seulement réitérative mais aussi renforcée par des adverbes qui l'explicitent, « *jamais et toujours* », qui expriment, dans les trois occurrences suivantes, la répétition : « *On va regarder le show de Red Skelton. On ne le rate jamais, ni celui de Carol Burnett. Là-dessus, on s'est toujours entendus. Et que rien ne nous fera plus jamais lever comme La Famille Plouffe et Le Survenant quand on avait douze ans* » (GM, 202). L'excès, dans le sens de déséquilibre, est aussi une manifestation du délire, au sens courant du terme.

Par ailleurs, la relation des scènes stressantes est souvent itérative. « *Ça fait depuis minuit qu'on se recouche puis qu'on se relève*, note André. *Ça fait quatre aspirines, quatre tasses d'eau chaude et quatre douches qu'on prend* ». Un tel malaise est si grand qu'il gagne par contiguïté les éléments de la chambre. « *On a fait assez de tours d'horizon critiques de nos vies pour donner le vertige au hyde-a-bed* » (Hf, 128), ajoute André. La réitération aboutit quelques fois à l'hallucination. Évoquant le métier de son père, Catherine insiste : « *il ramasse des dividendes ... puis il me téléphone une fois par semaine pour me faire halluciner* » (Hf, 221).

Par conséquent, sous l'effet du stress chacun délire à sa façon. Où résiderait la différence alors?

#### **4. Du pareil au même**

Plus flagrant est le récit recommencé d'un incident éphémère. Selon Gérard Genette, est répétitif ce qui se passe une seule fois et se raconte n fois<sup>111</sup>. Dans chaque roman, pris à part, il n'est jamais question de récit raconté au mode répétitif. Pourtant, le lecteur est souvent frappé par le retour de scènes similaires, au point qu'il se demande où il a lu le même paragraphe et quelles variantes comporte chacune par rapport à l'autre.

En réalité, les scènes répétitives se font écho d'un roman à l'autre. Examinons les deux exemples suivants. Il s'agit toujours de la place du chat chez sa maîtresse. Dans les

---

<sup>111</sup> GENETTE, Gérard, *Op ; Cit.*, p, 220.

deux cas, il se trouve préféré à l'ami de sa maîtresse, autrement dit, à un être humain. Dans *L'hiver de force*,

*Quand le chat s'est mis à miauler comme un fou en regardant la poignée de la porte, Pierre n'a plus pu. Menacé par les sommets de l'hystérie et les abîmes de la dépression, il a placé Lainou devant un ultimatum. « C'est le chat ou moi ! » Lainou, dont c'est la règle d'or de mettre l'amitié au-dessus de tout, n'a pas hésité une seconde. « C'est le chat ! » Pierre a crié ce qu'il a trouvé de plus guttural dans sa langue indienne et il a fait sa valise. (Hf, 195)*

Dans *Gros Mots*, le chat est aussi à l'origine de la brouille d'Exa avec Simon. Johnny l'a saisi tardivement, alors il constate

*À la façon dont le chat est inséré dans l'énumération, la forte inflexion qu'elle y a mise et le regard buté qu'elle lui a jeté, les éléments tombent en place et ma lanterne est éclairée. Ils se sont brouillés à cause du chat ! Il se lamentait jour et nuit et Coco a pété sa coche. C'est moi ou le chat !... C'est le chat !... Elle n'a pas hésité une seconde... (GM, 304).*

Dans les deux situations, le même dilemme et le même choix se répètent. Ce sont aussi les mêmes réactions qui suivent : la colère, la rapidité de la décision et la rupture. De quel délire s'agit-il alors ? Si deux narrateurs différents rapportent deux fois la même scène dans deux romans différents, c'est que cette scène est originale et surprenante. D'ailleurs, le personnage, qui propose ce chantage : « *c'est le chat ou moi* », lui-même délirant, ne s'attend pas à une réaction aussi délirante que ne la font les deux femmes. Aussi singulière que soit cette scène, à force de se répéter, elle fonctionne comme un poncif.

Dans *Va savoir*, Rémi improvise une fête. « *J'ai envoyé Vonvon chercher une caisse de bière, une grosse*, dit-il. *L'appétit venu en buvant on n'a fait ni une ni deux, on s'est organisé un festin* » (Vs, 58). La même scène est évoquée dans *L'hiver de force*. Le couple remarque : « *on achète deux caisses de douze canettes à cause des poignées* » (Hf, 262). Dans les deux cas, il s'ensuit une soirée dansante. Aussi, l'unité de l'œuvre ducharmienne tient-elle aux échos que se créent les romans entre eux.

L'errance serait, peut-être, le meilleur cliché qui installe ces résonances.

### **3- Errance**

Le héros ducharmien est comme condamné à l'errance. Exa le dit à Johnny dès l'incipit de *Gros Mots* : « *tu as frappé le mur ! Tu y as mis le temps mais finalement, juste au moment où tu n'y comptais plus, où tu te demandais si en traînant comme tu traînes on ne se condamnait pas à traîner éternellement* ». Dans *Va savoir*, Hubert, atteint d'un cancer mortel, le rappelle à Rémi sans attendre de réplique, pour lui signifier que, tous

deux, ils n'ont rien fait de leurs vies. « *Et puis toi, qu'est-ce que tu fais ? Tu traînes ?* » (Vs, 240). Si Hubert a raison de manquer un peu sa vie à cause du cancer, Rémi marche volontairement sur les pas d'un antihéros dont les projets se désagrègent les uns après les autres, sans qu'il manifeste, à aucun moment, la volonté de persévérer, ni, au moins, le pouvoir de résister contre les rudes épreuves et les malheurs.

La figure du chiasme traverse tout le roman : Rémi, le héros de *Va savoir*, repart, à la fin, comme il a commencé, il « *a traîné avant de monter au garage, et traîné au garage, où (il) a repris la Van, équipée de ses pneus d'hiver, pour aller travailler* » (Vs, 300); information démentie par les dernières lignes de *L'hiver de force*, car l'hiver est « *la saison où on reste enfermé dans sa chambre* » (Hf, 274). Ainsi, Rémi rejoint la fin de Johnny, dans *Gros Mots*, qui met « *la baignoire en marche* » pour « *réchapper* » (GM, 356). L'avenir des enfants ne diffère pas de celui des adultes : dans *Va savoir*, « le canot » de Fanie « *avait cassé sa corde* » à la dernière page; « *il était parti. Il était reparti à la dérive...* » (Vs, 300). Tel « Le Bateau ivre », cette fin du canot, sans but ni destination, préfigure l'avenir de Fanie qui vient muette montrer cette dérive à Rémi.

Pourtant, le héros ducharmien semble trouver, dans cette perdition, une grande dimension éthique et esthétique : vivre sans lien, c'est avoir sa propre morale, sa propre loi. Rémi, Johnny, André et Nicole sont des personnages sans quête, ou dont la quête consiste à détruire les idéaux sociétaux. « *Tu as tout détruit. Patiemment. Jusqu'au blanc* » (Vs, 298), écrit Rémi à Mamie, sans trop s'alarmer. Font-ils ainsi l'apologie de l'oisiveté et des loisirs? Se donnent-ils l'occasion de méditer sur eux-mêmes, les autres et le monde? De toute façon, l'errance n'a jamais été un vice, ni une fuite. Aura-t-elle alors des vertus? *Les rêveries du promeneur solitaire* de Jean Jacques Rousseau évoquent, dès le dix-huitième siècle, l'inanité du délire. « *Mon imagination déjà moins vive ne s'enflamme plus comme autrefois à la contemplation de l'objet qui l'anime, je m'enivre moins du délire de la rêverie* »,<sup>112</sup> déclare Rousseau à la deuxième promenade.

L'infinif « errer », ou ses synonymes comme « traîner », a aussi l'avantage de présenter l'acte comme singulier en ce qu'il n'est pas complètement réalisé, ni tout à fait imaginaire. Le statut du délire, dans la vie du délirant, est tel : une idée pure, virtuelle quand elle ne se concrétise pas ! Par ailleurs, Julien, depuis son enfance, « *rêvait tout haut*

---

<sup>112</sup> ROUSSEAU, J. Jacques, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Seconde promenade, [https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/rousseau\\_reveries\\_promeneur\\_solitaire.pdf](https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/rousseau_reveries_promeneur_solitaire.pdf), p. 12.

de partir au volant d'un « sportscar » et ne plus revenir. Il va y arriver. Fatalement. Drôle d'animal ». Son errance est onirique avant de devenir concrète, elle est surtout précoce. « *Le petit oiseau n'est pas sorti qu'il est parti* » (GM, 14), pense de lui son frère adoptif. Par perplexité, dans le même roman, Johnny, lui aussi, « *ne sait pas où aller mais il faut aller, et il n'y a qu'un chemin. En descendant. Jusqu'à l'avenue du parc. Puis en descendant encore. Jusqu'à la gare Windsor. Où on dormira jusqu'au train demain matin, si ça se fait encore* » (GM, 110). Sans qu'il y ait opposition, l'errance virtuelle, idéelle est antérieure à l'errance réelle du personnage; mieux encore, elles semblent harmonieuses et complémentaires, surtout dans *Va savoir*.

Si le sens étymologique du délire signifie « *sortir du sillon* », celui de l'errance lui conviendrait le mieux. Le *Petit Robert* reconnaît trois acceptions du verbe « errer » qui nous intéressent toutes dans l'étude de ses manifestations romanesques :

I- *Vieux ou littér. S'écarter, s'éloigner de la vérité. → s'égarer, se tromper; erreur, erroné. « On le [Hugo] voit errer, sans doute en politique [...] Mais littérairement, il ne se trompe pas » (Henriot). II. (par confusion de errer (I), et de l'ancien français errer « voyager » → I. errant, errements) I. Aller de côté et d'autre, au hasard, à l'aventure. → déambuler, divaguer, flâner, vadrouiller, vaguer. Mendiant, rôdeur, vagabond qui erre sur les chemins. → rôder, traîner, vagabonder. « Voyager pour voyager, c'est errer, être vagabond » (Rousseau). « J'errai un moment parmi les grands corridors tout noirs, tâtant les murs pour essayer de retrouver mon chemin » (Daudet). Errer comme une âme en peine\*.*

▫ *Par métaph. La vérité « erre inconnue parmi les hommes » (Pascal). Laisser errer sa plume : se laisser aller à écrire sans contrainte. III. Fig. Se manifester çà et là, ou fugitivement. → I. flotter, passer, se promener. Regards qui errent sur divers objets. Un sourire errait sur ses lèvres. (Le Robert électronique, 2014)*

Il est évident que l'errance est d'abord une notion qui se traduit par des gestes concrets, exprimables en termes de trajets parcourus ici et là, sans intention préalable, ni point d'arrivée précis. Cette notion est, dans les œuvres étudiées, doublée inéluctablement d'une errance intellectuelle, soit un passage d'une idée à une autre, sans lien apparent, ni transition logique. Dans *Gros Mots*, l'expression « *aller nulle part* » (GM, 9-72) est reprise dans les deux sens, abstrait et concret. La perte du chemin acquerrait, dans les deux autres romans, les deux acceptions aussi. Par exemple, pour Rémi, Mamie « *est dévoyée...* » (Vs, 105) par Raïa, qui l'a, non seulement détournée, mais pervertie surtout; pour un souci uniquement méthodologique, nous allons opter à les étudier séparément.

### 3. 1. Vagabondage

Ce mode de déplacement met à nu deux états d'âme différents des personnages : tantôt ils sont heureux, tantôt ils sont taciturnes. Ces deux humeurs se reflètent sur le paysage extérieur et donnent lieu à des descriptions qui dépendent du paysage intérieur en fait. D'autre part, le héros ducharmien est souvent au chômage, du moins dans les trois romans objets de notre étude. Ensuite, il ne fait presque rien pour se faire embaucher non plus. Rémi écrit,

*Je descends à Centremont chercher de l'ouvrage au bureau d'assurance-chômage. Je prends un numéro au comptoir, j'attends une heure ou deux qu'il sorte, et je gagne une bavette. On ne peut rien faire en ce moment pour moi, sauf qu'on me le ferait mieux si j'avais le téléphone. D'ailleurs les offres d'emploi sont toutes affichées au rez-de-chaussée. Je m'y rends, où un habitué me donne enfin un bon tuyau : le classement n'est pas à jour, à ma place il se fierait plutôt aux petites annonces. (Vs, 214)*

Bizarrement, la recherche d'un emploi devient, dans le récit ducharmien, source d'errance et de pas inutiles. Ce déplacement n'a abouti en fait qu'à une discussion inutile : soit un radotage de plus, un délire. Suite à cette déception, on ne peut imaginer Rémi revenir au même bureau.

Rien ne peut mieux signifier l'errance qu'une recherche d'emploi vaine et qui ne débouche au mieux que sur de fausses promesses. Pour le moment, Rémi profite de la générosité de l'oncle Albert qui « *n'est pas opposé à envisager une rallonge d'hypothèque, dit-il à sa femme, mais pas avant que tu sois revenue, que les travaux soient finis et que je me sois trouvé un emploi* » (160), soit trois situations impossibles : ni Mamie ne reviendra, ni la maison ne sera construite, ni Rémi ne trouvera du travail! Même s'il va chercher « *de l'ouvrage* » un peu plus tard, il n'aura toujours pas de numéro de téléphone pour qu'on le contacte<sup>113</sup>, et s'il s'en procure un (le numéro du téléphone de sa voisine Mary), on lui téléphonera quand il aura coupé tout contact avec ce couple et leur fille Fanie. « *Je me mords les doigts à présent de les avoir traités en importuns [...] Ils sont bien plutôt portés à rendre service, et ils avaient dû recevoir un coup de fil important du besson, du Château* » (Vs, 263). Après toutes ces péripéties, Rémi « *pense à travailler* », non pour travailler, mais pour « *payer l'hypothèque et c'est tout* » (Vs, 264). Ce n'est qu'à la fin du roman, quand il aura définitivement perdu Mamie, qu'on le prend comme serveur au Château. La fin du délire annonce-t-elle les choses sérieuses?

---

<sup>113</sup> *Va Savoir*, p, 229.

Dans *L'hiver de force*, le même poncif de l'absence de numéro de téléphone est pris pour la cause principale de non recrutement. André dit à Lainou,

*Ça y est : on a plus le téléphone. La Cie Bell nous l'a coupé, cette hostie de chienne sale-là ! [...] On peut-u donner ton numéro de téléphone à Petit Pois ? [...] Comme ça, quand elle voudra nous atteindre, elle pourra téléphoner ici. Alors toi tu réponds puis tu prends le message. Il y a un téléphone public au coin de Rachel puis Saint-Urbain ; alors nous on t'appelle régulièrement de là puis on te demande si tu as un message. (Hf, 170-171)*

Toutes ces fausses complications ne font que favoriser le délire dont la procédure consiste, dans les deux exemples cités, à parler pour ne rien dire. Dans *Gros Mots*, Johnny ne se lasse pas de regarder jusqu'à la dernière page « *l'affiche (qui) était toujours accrochée, qui offrait de l'emploi* » (GM, 356); Nicole et André ne font pas l'exception dans *L'hiver de force* : ils finissent comme ils commencent à la recherche d'un emploi. C'est Catherine qui leur écrit en les quittant définitivement, « *j'ai parlé à Roger pour qu'il vous trouve du travail dans la publicité* » (Hf, 273). La fin du roman coïncide-t-elle, encore une fois, avec une nouvelle carrière ? L'écriture est-elle un véritable lieu de délire, de rêverie, d'errance, d'oisiveté au terme de laquelle le héros revient à la vie réelle ? Il paraît que le héros ducharmien, lui-même narrateur d'un récit autodiégétique, privilégie la conception suivante de l'errance, avancée par le dictionnaire *Robert* : « *laisser errer sa plume : se laisser aller à écrire sans contrainte* », il en résulte une euphorie passagère.

### **3. 1. 1. Bonne humeur**

Contrairement aux autres indices du délire, celui de l'errance semble apporter un certain bonheur aux personnages, même dans l'absence de destination ou de finalité claire. A la page 31 de *L'hiver de force*, André constate : « *ça faisait bien quatre cinq heures qu'on venait de passer à ne rien faire quand on est sortis. On était de bonne humeur ; on était fiers de n'avoir rien fait si longtemps. On a marché* ». Ne rien faire et marcher riment ensemble dans la vie du couple. Il s'ensuit que l'oisiveté est célébrée par des expressions, telles : « *On se promène. On marche en corrigeant les fautes des enseignes* » (Hf, 21-22); à la même page, André compare euphémiquement cette démarche à une procédure de séduction : « *On marche. On fait pas le trottoir mais c'est juste...* ».

La futilité conduit Nicole à marcher « *en évitant de passer sur les joints* » du trottoir, et André à marcher « *en mettant un pied devant l'autre sans plus* » (Hf, 31), ainsi l'errance devient un jeu, un divertissement au sens premier du terme, ce qui rappelle le chant du poète grec Antipatros célébrant l'invention du moulin à eau qui « *allait émanciper les*

*femmes esclaves et ramener l'âge d'or* »<sup>114</sup>, selon Paul Lafargue. « *Épargnez le bras qui fait tourner la meule, ô meunières, et dormez paisiblement! Que le coq vous avertisse en vain qu'il fait jour! [...] Vivons de la vie de nos pères et oisifs réjouissons-nous des dons que la déesse accorde.* »<sup>115</sup> Le héros ducharmien se dégage de toute responsabilité et de toute contrainte, mettant ainsi en honneur les divers appels à la paresse et à la fête.

À chaque fois que le couple se balade, il confectionne un bouquet de fleurs personnalisé et l'offre à la Toune : des *pissenlits* (*Hf*, 194), le *seul crocus* (*Hf*, 201), des *iris* (*Hf*, 245). Par une telle attitude, André et Nicole se fixent délibérément un objectif : ils veulent éviter à Catherine « *l'impression grazéviskeuse qu'(ils) ont passé (leur) temps à l'attendre en pleurant* ». Mais la marche associe aussi le plaisir de la découverte de la nature à celui de la lecture : soit une mise en abyme du fictif dans le réel et vice-versa. « *On n'errait jamais dans les champs et ne suivait jamais les sentiers de la montagne sans notre Flore laurentienne* » (*Hf*, 246). À la clausule du roman, le lien est tellement indéfectible que les personnages ne trouvent rien à faire qu'errer à pied jusqu'à Montréal! « *Puis qu'est-ce qu'on va faire? On va retourner à Montréal sur le pouce avec notre Flore laurentienne sous le bras* ».

La même attitude vis-à-vis de l'errance est reprise dans *Va savoir* : pour parer à l'ennui et donner à l'inoccupation un sens, Rémi et Fanie innovent, quitte à « *entrer au village à rebours* ». Rémi rapporte ceci,

*On a agrandi notre territoire. On a converti notre promenade aller-retour en un circuit qui inclut la provinciale. On la joint par la rue du fond, qui aboutit à son pont de béton, d'où elle monte au carrefour de l'hôtel. On entre au village à rebours et on revient en traversant notre vieux pont de fer. On est des petits malins. On a trouvé, pour optimiser le rendement, de marcher un matin d'un côté de chemin, le lendemain de l'autre. On ne peut pas prospecter chacun son talus, le chien mènerait une navette entre les deux et se ferait écraser. (Vs, 146)*

L'expression « *optimiser le rendement* », traduit le sérieux avec lequel les deux compagnons accomplissent leur tâche. Le rien devient quelque chose sur lequel on pense, on innove et on capitalise : donner du sens au quotidien, y introduire quotidiennement de l'innovation est un exploit contre la mort, contre le non-sens. Mieux encore, pour le héros ducharmien, l'essence de la vie réside paradoxalement dans l'inoccupation, et le travail n'est qu'une perte d'énergie.

---

<sup>114</sup> Cité par Paul Lafargue, <https://books.google.tn/books?isbn=9791022300889>

<sup>115</sup> LAFARGUE, Paul, *Op ; Cit.*, p. 19.

Mais une pareille conception de la vie dévoile l'autre facette cachée du quotidien : sa beauté insaisissable au commun des mortels ! Dans *Va savoir*, la même circularité et la même inutilité de l'effort sont reprises sur une échelle plus grande et un parcours plus vaste, entrepris par Raïa et Mamie. Pour signifier l'inanité de son voyage, cette dernière écrit depuis le mont Carmel en Orient,

*Mon grand Émi, qu'est-ce qu'on fait ici ? On n'est jamais arrivé. Ça n'y est jamais, comme si c'était le ballon qui nous tournait, pas nous qui tournions autour du ballon. Ou est-ce que jusqu'au bout du chemin plus rien ne peut arriver parce que tout est passé ? (Vs, 231-232)*

Pour confirmer que circularité et inutilité vont ensemble, Rémi rappelle que Mamie est « *disparue après avoir longtemps travaillé à disparaître* » (Vs, 287). La figure du chiasme, qui traverse tout le roman, corrobore l'idée de la stagnation : aucune évolution n'est perceptible dans la vie du personnage ducharmien. Généralement, il finit par où il a commencé. D'ailleurs, Mamie n'est pas la seule à s'en aller comme un voleur : le héros ducharmien se retire de la scène sans avoir averti, ni avoir accompli son contrat. Il disparaît quand il lui semble avoir suffisamment déliré.

Johnny pousse le jeu de l'insignifiance à l'extrême et inverse les rôles en invitant la maison où il habite avec Exa à le reconnaître, comme si l'inanimé (la maison) devenait, par métonymie, animé (Exa) et vice versa; alors il écrit,

*Sous l'effet de ma paranoïa, je passe tout droit devant la maison dont la figure, aveugle encore une fois, ne me reconnaît pas. Je continue, comme si j'allais recommencer mon circuit, indéfiniment. Comment s'arrêter ? Où et pourquoi ? On est au bout du chemin où on ne peut trouver que du chemin... (GM, 171).*

Dès lors, il se voit condamné à errer et la vision prémonitoire d'Exa, à l'incipit : « *tu te demandais si en traînant comme tu traînes on ne se condamnait pas à traîner éternellement* », se confirme. Pourtant, « *il faut imaginer Johnny heureux* » comme l'était Sisyphe, selon l'expression d'Albert Camus. « *Le bonheur et l'absurde sont deux fils de la même terre. Ils sont inséparables* », <sup>116</sup> ajoute le philosophe.

Mais Johnny, Rémi, André sont encore plus heureux, nous semble-t-il, car leur histoire n'est pas aussi tragique que celle de Sisyphe, puisqu'ils la racontent eux-mêmes en y introduisant tous les éléments de l'humour ducharmien. Donc, ce n'est pas un hasard si Petite Tare, dans le même roman, s'appelle « *Toccata-Fuga (son vrai nom, qu'elle n'a vraiment jamais porté)* » (GM, 205). Un nom qui incarne la fugue, d'autant plus qu'elle l'a quitté une fois pour toutes, sans l'avoir déjà porté ! Elle est l'effigie, l'emblème de la

---

<sup>116</sup> [https://is.muni.cz/el/1421/jaro2013/FJIA025/.../CAMUS\\_-\\_Le\\_Mythe\\_de\\_Sisyphe.pdf](https://is.muni.cz/el/1421/jaro2013/FJIA025/.../CAMUS_-_Le_Mythe_de_Sisyphe.pdf)

fugacité : c'est pourquoi elle fuit d'un prénom à un autre, d'une voix, voire une voie, à une autre, tout comme la symphonie<sup>117</sup> à laquelle elle emprunte le nom. « *L'humour, (cette) plaisanterie cachée derrière le sérieux* », <sup>118</sup> dédramatise le sort du héros et lui attribue sa véritable place : celle d'un intellectuel qui veut se distinguer par rapport au commun des mortels.

D'autres fois, un discours délirant se greffe sur cette errance pour en accentuer l'inutilité. « *On marche en criant comme à l'encan les noms des autos stationnées en files ininterrompues* » (Hf, 21-22), constatent André et Nicole. Ce cri, frôlant la folie, se transforme ailleurs en un sifflement, un chant, voire une danse. « *Embrassés par la taille, nous donnions, moi sifflant, Nicole chantant, tous dansant toutes sortes d'interprétations de Monsieur le président je vous fais une lettre que vous lirez peut-être si vous avez le temps* » (Hf, 41). C'est le vide qui se dévide pour se déployer, occuper le temps, l'espace et des personnages et du texte.

Ce mode de déplacement est célébré dans *Va savoir* dont le titre lui-même renvoie aux deux modes d'errance physique et intellectuelle. En effet, Rémi, narrateur et héros (ou antihéros) du roman, est présenté comme un errant. « *On sait pas d'où il vient, ni où ça le mène* » (Vs, 62), dit de lui Vonvon. Sa femme n'est pas moins fugueuse, quand elle se trouve en France, « *du côté de chez Balzac* », elle écrit à Rémi :

*On va ici et là, où le vent nous emporte. A Vouvray, il soufflait sur l'Indre et nous a éparpillés en Touraine. On a le plaisir de tricher que donne un itinéraire. On a le Massif, puis tout le Rhône à longer, le plus possible à pied, pour gagner la mer, pour bien la mériter. On a fait un bout en péniche, un bout en tombereau à fumier tiré par un tracteur. On arrête une auto quand il pleut trop, car il pleut, mais le moral est bon et la tente étanche, hier plantée sous un marronnier dans le jardin d'un château. (Vs, 44)*

A condition d'errer, tous les moyens sont bons : marche, péniche, tracteur, autostop... D'ailleurs, le fil du texte suit celui de l'errance des deux personnages principaux : Mamie et Raïa qui traînent tout en gardant la bonne humeur qu'elles partagent avec Rémi, resté au Québec. Lui-même, il évoque Raïa en ces termes : « *elle vous coupe la jambe en partant, on se ramasse à genoux à prier comme devant une apparition* » (Vs, 45). Raïa surenchérit en précisant que cette fugue rajeunit, embellit et édulcore la vie. « *Je*

---

<sup>117</sup> La *Tocatta et fugue en ré mineur*, BWV 565, est une œuvre pour orgue écrite par Jean-Sébastien Bach entre 1703 et 1707. C'est probablement l'œuvre pour orgue la plus connue à travers le monde. *Universalis*, date de consultation : 02-08-2018.

<sup>118</sup> SCHOPENHAUER, Arthur, « Philosophie et pessimisme », *Magazine littéraire*, N° 328, Janvier 1995, p. 16.

*l'aime, elle m'émeut, dit-elle de Mamie, elle me rafraichit, me rajeunit je me sens comme quand on marchait à l'école et comme si ce que j'imaginai s'était réalisé que l'école était brûlée et rien ne pouvait nous arrêter* » (Vs, 106).

L'insouciance des deux femmes ressemble à celle de deux fillettes dont le seul point d'attache est l'école et pour qui les liens de parenté ne comptent pas ! C'est pourquoi l'errance est totale : elle transporte tout l'être humain, corps et âme, dans un ailleurs coupé du temps et de l'espace. Aussi, les lettres de Mamie et de Raïa ne comportent-elles aucune indication temporelle ou spatiale précise. L'absence de ces détails est synonyme d'une rupture avec les limites et contraintes géographiques créées par l'Homme lui-même. La chanson *Forty Miles of Bad Road*, qui célèbre l'errance et que Rémi préfère et écoute « à tue-tête » (Vs, 225), convient à cet état d'âme euphorique en en donnant le rythme.

Si l'approche du personnage « *en termes d'effets* » cherche ce que « (*communique l'œuvre*) »<sup>119</sup> à travers le personnage, le message du héros ducharmien reste souvent indéchiffrable, surtout après la première lecture de l'œuvre : aucune certitude d'avoir compris le texte ne s'en dégage. Le héros ducharmien, même à la fin du roman, et à l'image du sens brisé par l'infinité des hiatus textuels, reste insaisissable : aucun nom ne lui colle définitivement, aucun message ne semble être le sien. Mamie, dont le véritable prénom n'est pas Mamie, se dérobe aux yeux des siens : Raïa l'a perdue, sa famille ne fait rien pour la retrouver. « *Mais est-ce que tu veux être trouvée ?* » (Vs, 277), demande enfin Rémi à sa femme. Effectivement, le héros ducharmien, à l'encontre de Sisyphe, veut déjouer toute réception : il n'a ni objet de désir dans la quête qu'il entreprend, ni ne veut être objet d'une quête quelconque.

Si Vladimir et Estragon attendent interminablement et passivement un Godot, l'occupation principale du personnage ducharmien est celle de rôder sans aucun but. « *On ne passe pas notre temps à faire du ménage. (ramasser une lettre tombée par terre). On a autre chose à faire. RIEN. Ça a l'air facile mais c'est ce qu'il y a de plus difficile* » (Hf, 98), déclarent André et Nicole. « *Faire le rien* » est d'abord une contradiction dans les termes : oxymore qui ne peut avoir aucune réalité autre que celle d'un fait de langue. Et là est toute la différence : tout se passe dans la conscience du personnage. En citant André et Nicole qui disent : « *Pour tout dire, c'est les zéros qui sont les vrais héros* » (p, 98), André Gervais pense que « *comme Ulysse devant le Cyclope dit qu'il est Personne et se fait précisément héros, André et Nicole dans et devant la quhébétude, ce fin mot de la*

---

<sup>119</sup> JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, PUF, 1992, p. 13.

*quotidienne encyclopédie de la vie québécoise, disent qu'ils sont des zéros.* »<sup>120</sup> Le jeu de mots peut s'entendre dans ce sens où ce sont ceux qui ne font rien qui profitent de la vie, comme il peut avoir aussi une dimension ironique où ce sont les nuls, les politiciens qui trahissent le peuple qui sont réellement les grandes personnes du Québec.

Dans ce combat contre le Temps, le héros ducharmien s'en sort victorieux. Insouciant, vivant hors du temps, il bouleverse tous les calendriers. L'hiver de force, une nouvelle saison, qui commence paradoxalement le 21 juin, soit exactement au début de l'été, serait une cinquième saison qui remet en question la notion du temps et l'utilité de le mesurer par toutes les unités, invitant par la même à profiter du temps sans le prendre en considération!

Participent à cette bonne humeur les animaux de compagnie : le chien et le chat particulièrement. Même lors d'une séparation, Minou, le chat de gouttière, partage les mêmes émotions. « *Le chat n'est pas revenu mais Nicole prend bien ça. L'Idéaliste n'est pas revenu non plus* » (Hf, 199), souligne André. Ce parallélisme établit une comparaison entre l'homme et le chat en ce qu'ils sont tous les deux, dans la conception ducharmienne de la vie, deux êtres errants par définition.

Les êtres virtuels ne manquent pas à la fête non plus. Fanie et « *Julie, sa petite amie imaginaire* » y prennent une part active en « *(promenant) Jerry mie dans sa poussette, (en marchant) sur l'herbe écartante et se (retrouvant) avec les abeilles, qui s'étaient écartées de la même façon* » (Vs, 131). Humains, insectes, êtres réels et fictifs s'écartent ensemble pour ne se retrouver que sur « l'herbe écartante »! Par la même occasion, le langage épouse la même pensée délirante enfantine : l'adjectif ordinal « trentième », pour mieux convenir à Fanie, devient dans la même page « *vingt-dizième* »! Dans toutes ses manifestations (chant, danse, néologisme, etc.), l'errance n'est pas seulement l'occasion d'un délire physique, mais elle est aussi un délire mental et source d'inspiration.

Errer peut épouser aussi une autre technique : la navigation fluviale. Le canot devient, dans ce cas, un moyen pour perdre le temps, la direction et l'équilibre. Rémi écrit,

*Puis on se donne un élan avant de se lancer à toute pagaie dans les rapides, qu'on entend déjà clapoter. Au force à force au milieu des bouillons, on racle une roche, on est jetés de côté, emportés en glissade et ballotés, tout est à recommencer. On se résout d'attaquer par le flanc, où le courant se retourne, et en douceur, avec l'idée de se ménager pour mieux se défoncer où ça compte. Ça ne tient pas debout mais*

---

<sup>120</sup> GERVAIS, André, « L'hiver de force, comme rien », *Études françaises*, vol. 10, n°2, 1974, p-p, 183-191.

*ça marche. On a déjà l'étrave engagée dans l'étal. On a le dessus, il s'agit de le tenir, avancer à tout prix, un pouce à la fois, pelleter, pousser et ne pas cesser, pas une seconde, au moindre défaut de tension la dynamique est renversée, on est fichus. [...] Assis en rond dans l'eau, ça s'aplanit en surface et se fond au flanc dressé de la berge. Grimpé dessus, on se trouve au cœur d'un horizon formé par la forêt. (Vs, 222-223)*

Personne n'a les commandes de cette embarcation rimbaldienne : Fanie et Rémi naviguent au gré du courant et du hasard des obstacles rencontrés; par conséquent, tous les milieux sont favorables à l'égarément, et la fin est toujours la même : on est toujours perdu même si on est sauvé! Les quelques expressions, dans la troisième et quatrième phrases essentiellement, interprétables aux sens concret et abstrait, laissent entendre que Rémi et Fanie sont perdus au sens propre et au sens figuré, et que tous les personnages, tous les milieux mènent à la perdition.

Plus généralement, l'errance a une valeur positive puisqu'elle est un vrai divertissement, alors que le travail est vu comme une peine, voire un châtement. Le retour au sens étymologique des mots, et plus généralement aux origines, est une constante chez Ducharme, comme nous l'avons souligné ci-dessus à propos de la peinture. Pourtant, la complexité de la vie moderne ne laisse pas les personnages indifférents, et maintes scènes, témoignant de la mauvaise humeur et du refus de s'intégrer dans la société, servent à la décrier.

### **3. 1. 2. Mauvaise humeur.**

Le déplacement, exprimé par le mode infinitif dans *L'hiver de force*, est perçu par les personnages comme plus facile : le passage d'un geste à un autre est plus naturel, plus décontracté ; la description des aspects les plus sordides de la ville devient, à la lumière de cette spontanéité, comme l'impression évidente de tout marcheur. André et Nicole écrivent,

*Déambuler à travers le parc Jeanne-Mance, broyer le noir des arbres nus dans la nuit de la première herbe. Traverser, en criant pour l'écho, le petit tunnel verdâtre où des paranoïaques ont dessiné des croix gammées, des hommes ont craché des morceaux de poumons, pissé, chié, des enfants (des stails, des flux) ont lancé (pitché, garroché) des bouteilles qui ont volé en mille miettes. Continuer, comme sans but, dans l'avenue des Pins, monter la Côte-des-Neiges. Prendre le Boulevard : « Les Anglais disent ze Boulevard, ces hosties-là !- Ils ont bien le droit, c'est à eux... » Se ramasser, avec des pas comme amollis par la ouateur de l'aube, dans Notre-Dame-de-Grâce. (Hf, 129)*

Les comparatives elliptiques « *comme sans but* » et « *comme amollis par la ouateur* » confortent ce relâchement et l'absence du verbe assure l'intemporalité de l'errance et du

délire qui l'accompagne. D'autre part, l'imitation de l'accent anglais renforce l'inoccupation des personnages en leur permettant de plaisanter, délirer à tête reposée pour dire que le délire confirme aussi ce constat de Mikhaïl Bakhtine : « *le roman c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée.* »<sup>121</sup>

Dans *Gros Mots*, Johnny ne sait ni quand ni comment il s'est « réveillé dans le parking du Manoir. Avec une pocharde adipeuse » (GM, 16). Mais le lieu et la manière, qui frappent le lecteur ici, sont repris presque à l'identique dans *Va savoir*, lors de la rencontre Rémi–Mamie; ce dernier s'insurge trop tard et le regrette, alors il demande à Mamie,

*Pourquoi es-tu venue me réclamer au fond du sous-sol de la rue Milton ? Pourquoi tu m'as déterré, ressuscité, pourquoi tu m'as dit avec ces yeux-là qu'aucun homme avant moi ne t'avait donné du plaisir, que je pouvais te garder comme si je t'avais faite, pourquoi tu m'as fait accroire ça ?... (Vs, 251).*

Comme pour placer le roman sous le signe de l'errance et des rencontres fortuites, ces deux femmes, Exa et Mamie, leur tiendront paradoxalement compagnie jusqu'à la fin du roman.

Mieux encore, Johnny, mû en tant que marginal, par deux forces opposées, une force centripète qui le fait revenir toujours au même point et une force centrifuge qui le pousse à la fugue, s'astreindra un circuit de « *quatre heures où (il) n'aurait tourné qu'autour d'elle et qu' (il) nommera le tour d'elle en souvenir d'une journée amputée d'elle, avec rien que des moignons d'ailes : les petites charnières en chair et en os* » (GM, 41). C'est dire que les errants, les parias se reconnaissent, se connaissent et s'entendent facilement dans l'œuvre de Réjean Ducharme. Même si le nom d'Exa évoque l'exactitude, celle-ci restera l'emblème de l'errance à tel point que Johnny n'arrive plus à savoir s'il est en train de faire un « *tour d'île allongé en tour d'elle (ou vice versa)* » (GM, 50). Curieusement, ce parcours ne demeure pas fixe : ou il devient de plus en plus abstrait « *par un autre chemin, (en passant) par les nuages* », même si « *c'est très risqué* » (GM, 68), ou il devient de plus en plus long. Une fois Exa embauchée, à la page 103, Johnny déclare :

*J'ai fait le tour d'elle un genre de dernière fois. Avec Exa partie toute la journée ce ne sera plus pareil. Elle ne sera plus là qui m'attend, vaguement, qui m'accompagne ainsi le long du chemin. [...] On descend jusqu'à la Pointe, où on fait confluer les deux cours, à perte de vue, à notre grande satisfaction : c'est ce qu'on aime le mieux recommencer tous les jours. Puis on se remet à remonter le fleuve, on fend son*

---

<sup>121</sup> BAKHTINE, Mikhaïl, *Op., Cit.*, p. 88.

vent jusqu'à l'avenue du Mail qui s'aboutit à la rue Principale qui nous ramène à la rivière après nous avoir fait faire escale à la Brasserie.

Pourtant Johnny continue à le faire, car ce tour est non seulement l'emblème de l'errance et du délire, mais aussi l'emblème du sens qui se dérobe et passe par des détours complexes. « *La spirale, le cercle, déroulé sur une droite rigoureusement prolongée, reforme un cercle éternellement privé de centre* »<sup>122</sup> déclare Maurice Blanchot. Le délire serait justement ce discours dévié parce qu'il n'est jamais au cœur du sujet. Aussi, accorderions-nous une rubrique à la poétique de la trivialité dans notre dernière partie pour tenter de trouver d'autres sens à cette banalité.

De même, le circuit quotidien de Rémi et Fanie est insaisissable, parce qu'ils peuvent entrer « *au village au rebours* » (Vs, 146) une fois, et parce qu'il « *a quelque chose de magique* », d'autres fois. « *On descend la côte aux deux ponts, note Rémi, de manière que si on le parcourait à l'envers on les monterait tous les deux* » (Vs, 156). Si, dans trois romans différents, le même parcours se fait dans des sens contraires, c'est que le texte ducharmien force son lecteur à des allers-retours constants pour se dévoiler. S'inspirant du titre *L'hiver de force*, André Gervais déclare : « *Un livre est le lieu, en ses lignes de force, de prendre de gré et de force un lecteur, excepté peut être une multitude, et de faire le tour de force de prendre le lieu d'un indissoluble et d'un indicible.* »<sup>123</sup> Dans les trois romans, une lecture à rebours peut en même temps réveiller des sens similaires et éclaircir d'autres qui restent à déchiffrer. En l'occurrence, notons que, généralement, une même phrase sert d'incipit et d'explicit pour chaque roman.

Parfois, ce sont les caractères des habitants qui sont mis en exergue. André le note à l'occasion d'un coup de téléphone. « *Le sort s'acharne : un bum ou un plaisantin a chié au fond de la boîte ; dans ma hâte je lance en plein dans le tas mon pied. Je suis un désespéré mais je ne me découragerai jamais* » (Hf, 38). En effet, la ville est tellement sale que le couple constate, « *On foule tout le temps nos hosties de pieds dans des hosties de plats* » (Hf, 83). En fait, les habitants de la ville, même figurants, semblent plus fous, au sens usuel du terme, que les personnages principaux du roman. Lacan a raison d'affirmer : « *Tout le monde délire.* » Le ton enjoué allège la scène et lui attribue un aspect comique.

---

<sup>122</sup> BLANCHOT, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 8.

<sup>123</sup> GERVAIS, André, « L'hiver de force, comme rien », *Études françaises*, vol. 10, n°2, 1974, p-p, 183-191.

Néanmoins, le narrateur tolère chez l'animal ce qu'il reproche aux hommes. En effet, le chat ou le chien prennent métaphoriquement part aussi à l'errance des personnages. Dali le chien adopté après le départ de Mamie,

*N'a pas besoin de faire un dessin... Moi non plus pour qu'il voie que la Chevy-Van est pleine et qu'on repart, en transport clandestin. Il a déjà sauté sur le capot du moteur, entre les deux sièges. Impatient, tendu pour se soûler les yeux, s'en laisser jeter plein le pare-brise, il m'étire en bâillant son fameux gémissement de satisfactions appréhendées... Tôle ondulée, plomberie urinée, squelettes en ressorts extraits par le feu du mobilier rembourré, et autres abominations de la désolation, on s'en va balancer, Dieu sait où qui voit tout.* (Vs, 12)

Pourtant ce chien plaît à Rémi parce qu'on peut dire tel maître tel animal, sachant que Rémi « *se soulage* », lui aussi, dans la rivière. D'autre part, la balade qui plaît aux uns peut déplaire aux autres. Quand Rémi est heureux que sa femme voyage avec Raïa, Mary déplore son sort et lui remarque : « *pendant que tu te tues au travail la bonne femme trotte ?...* » (Vs, 71).

L'avant dernière scène de *L'hiver de force* se termine sur une errance de mauvaise humeur bien qu'elle soit fluviale. De retour de Paris, Catherine quitte Montréal avec André et Nicole tout en laissant la porte de sa maison ouverte<sup>124</sup>. Puis, ils prennent le bus pour « *Notre-Dame-du-Bord-de-lac de l'île Bizard* » (Hf, 220) d'où ils prennent un taxi au château « *Sam-Su-Fi* ». Le lendemain, ils font le « *tour* » de l'île au cours d'une « *randonnée(...) sur trois montures (bicycles) aux os craquants et aux pneus mous* » en « *longeant la rive presque tout le long* » (Hf, 229).

Quand Poulette les rejoint, le ménage à trois préfère partir en chaloupe à Notre-Dame (ou la Pointe). « *Embarque les bicyclettes, embarque les caisses de bière, embarque les trois soûlons, embarque aussi une grosse roche pour faire une ancre (on va la mettre dans le sac de G.I de Catherine et nouer la chaîne de la chaloupe à la bandoulière)* » (Hf, 263). C'est « *au milieu de l'eau* » que le délire atteint son comble. Bien que la scène soit bien programmée et les étapes bien respectées, l'ensemble du groupe s'affale et sombre dans la déprime. André le constate : « *l'amertume ressaisit aussitôt son visage (Catherine). Elle se laisse retomber sur le dos, elle laisse ses paupières lourdes se refermer. [...] On a été se rasseoir au pied de notre orme, catégoriquement déprimé.* » (Hf, 270) Encore une fois tous les milieux et tous les moyens sont propices au délire. La rêverie en est un.

---

<sup>124</sup> *L'hiver de force*, p, 219.

Le refus du genre humain, la marginalité, l'hippisme sont autant de moyens pour signaler le refus du rythme haletant de la vie moderne.

### 3. 2. Flânerie

L'errance est tellement consubstantielle au personnage ducharmien qu'il faut ajouter à sa terminologie le néologisme « *marchable* » (*GM*, 241) qui peut caractériser un temps ou un lieu propice à la marche, selon Johnny. Par l'emploi de ce nouvel adjectif, le verbe marcher devient un verbe transitif qui brise les contours lexicographiques et grammaticaux pour les déborder, eux aussi, et laisser se déployer l'errance sans aucune limite de n'importe quel ordre. Ducharme veut-il enfreindre la norme selon laquelle, d'après Pierre Larthomas, « *choisir un genre littéraire, c'est choisir avant même d'écrire la première ligne, un lexique et une syntaxe?* »<sup>125</sup> S'agit-il d'une écriture subversive qui ne reconnaît ni code ni tabous culturels, religieux et linguistiques? Nous y reviendrons dans notre dernière partie (ch. 1). Mais, étudions d'abord l'état euphorique du personnage délirant.

#### 3. 2. 1. Balade

Quand le délire touche tout le fonctionnement psychique du délirant, il est dit un « délire en réseau » par opposition au « délire en secteur » qui reste limité à un seul domaine de la vie du personnage divagant (l'infidélité du partenaire par exemple). En général, selon les spécialistes toujours, le délire est limité au cercle proche de la personne délirante (sa famille, ses amis, ses collègues, ses voisins). L'étude littéraire révèle que le délire des personnages est cosmique, universel : il se donne volontiers à voir dans la rue, dans les restaurants, dans la peinture, le cinéma...

Dans *Va savoir*, par exemple, Mamie déclare : « *je m'endors en tombant, au beau milieu du discours de ma philosophe. Elle ne la ferme à peu près jamais. Pas de temps mort, pas une minute pour penser à rien c'est bien* » (*Vs*, 44). En fait, le délire n'est pas une parole vaine sans dessein car Raïa, par exemple, ne parle pas pour ne rien dire comme le laisse entendre une première lecture de l'œuvre. Elle comble un silence, dissipe le rien et réinvente le verbe qui condense les fonctions : il est en même temps aussi bien un moyen qu'une finalité ; le délire est le moyen et la raison d'être de ce roman : ce qui est en soi une philosophie. Mieux encore, quand le héros est de bonne humeur, la « *jupe* » de Jina devient « *volante* » et ses « *bretelles errantes* » (*Vs*, 203). Tout se donne à voir : aussi bien le

---

<sup>125</sup> LARTHAMAS, Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, A. Colin, 1972, p. 48.

contenant que le contenu. La mise en scène du délire est totale, et sans aucune difficulté, les romans ducharmiens peuvent être portés au théâtre, comme c'est le cas de *L'hiver de force*.

Pour créer une harmonie entre le vin, l'errance, la rêverie et le délire, André et Nicole ne trouvent pas mieux que la bière en canettes qui convient à la marche. L'ivresse est double : boire et chanceler peuvent, sous la plume de Réjean Ducharme, se faire écho,

*On s'arrête dans une épicerie pour s'armer d'une douzaine de Heidelberg en canettes. En canettes parce que la caisse a une poignée bien pratique pour le transport individuel à pied. [...] C'est tranquille dans le parc Lyndon-Johnson. (Hf, 173-174)*

Le couple se plaît dans cette entreprise et veut la prolonger. Il décide ceci :

*Pour que ça dure longtemps, on marche lentement et on reste penchés indéfiniment sur chaque nouvelle fleur qu'on trouve en explorant le remblai chacun de notre (sic) côté de la route. [...] On veut une caisse de bière pas froide. [...] En revenant, on lambine encore plus. (Hf, 246)*

Le lien est plus clair dans *Gros Mots* où Johnny affirme : « *avant c'était tout le temps que je me promène que je buvais et le peu de temps que je bois je me promenais* » (GM, 229). Cette aporie chiasmatisque établit une réciprocité indéfectible entre l'ivresse et « *aller quelque part* », pour reprendre l'expression de Johnny lui-même. Plus on boit, plus on marche et réciproquement : c'est le cercle interminable du délire. D'ailleurs, l'enivrement provient de la conjugaison de la marche et de l'alcool. Johnny en évoque un, vécu en partage avec Julien.

*Ça me rappelait, sous un jour idéal, le temps où nous traversions, droit devant nous, prendre un apéritif au Point du Soir. On s'était battu un sentier, un chapelet de foulées qu'après les tempêtes on s'amusait à recréer suivant les ombres en creux laissées par nos traces effacées. Il ménageait nos efforts quand on rentrait dans le noir après avoir trop trinqué. On avait le cœur léger encore. En m'y replongeant, je l'entends rire. Au clair de lune, une fois, on s'est couchés dans la neige et on a failli s'endormir en cherchant là-haut notre bonne étoile. (GM, 282)*

Le délire atteint aussi la forme de la marche en plus de sa manière. « *On descend le boulevard Saint-Laurent en faisant des zigzags pour dépasser les petites vieilles sans les jeter à terre* » (Hf, 123). Ces zigzags – onomatopée de la forme du chemin – ne sont qu'un amusement qui encourage les personnages à continuer le divertissement. En effet, ils changent la direction de l'itinéraire antérieur en changeant de lieu et de moment; de ce fait, chaque instant a son charme. « *Déambuler à travers le parc Jeanne-Mance, broyer le noir des arbres nus dans la nuit de la première herbe* » (Hf, 129) est un plaisir irremplaçable.

L'errance donne également de l'appétit : quand on n'a rien à faire, il faut essayer de se donner l'envie de manger. Le couple trouve la solution idéale, « *pour perdre une sorte d'excès de pas, on marche jusqu'au Forum avec nos deux lumières Sylvana. Ce n'est pas loin, mais aller-retour c'est assez pour donner faim* » (Hf, 36). Pour Johnny, dans *Gros Mots*, le rapport est inverse, faire les commissions peut être utile à quelque chose. « *J'ai toujours fait les commissions, déclare-t-il, J'aime ça. Ça donne un sens dérisoire à mes pas inutiles* » (GM, 61). Marcher, pour un sens aussi dérisoire qu'il soit, peut, probablement, donner un sens à l'errance. Aussi, le lien entre sens et errance est-il indéfectible : une fois c'est l'errance qui donne lieu à la faim, une autre fois, ce sont les commissions qui donnent sens à la marche.

L'errance devient un signe dont deux composantes – signifiant, signifié - sont étroitement liés. Ces rapprochements créent des écarts admirés par les philosophes des lumières, en particulier Diderot qui affirme : « *Rien ne convient tant à un poète que les écarts ; ils ne me déplaisent pas même en prose ; ils ôtent à l'auteur l'air de pédagogue, et donnent à l'ouvrage un caractère de liberté qui est tout-à-fait de bon goût.* »<sup>126</sup> Mieux encore, la marche est considérée comme une cure du stress. Dès lors, elle est recherchée dans cet objectif à la page 129 de *L'hiver de force* où « *Nicole se lève, décidée : « On va aller prendre un peu d'air ! » Dans les cas désespérés elle a plus d'initiative que moi* ». C'est pourquoi les moments les plus heureux de l'errance se contractent dans les paysages naturels : au bord de l'eau surtout.

Dans *Va savoir*, il est même question d' « *une herbe écartante* » qui, une fois piétinée, elle assure la perte, d'après la légende. Fanie prend ce détail à la lettre comme le constate Rémi,

*Elle arrache un brin de chiendent. Je lui mens. Je me rends intéressant en lui racontant que c'est la fameuse herbe écartante à Marie-Victorin.*

*Quand on marche dessus, on perd son chemin.*

Comme tous les personnages ducharmiens, Fanie manifeste le goût de la perte, à un âge précoce. « *Elle piétine à fond partout où elle en trouve. On a déjà passé le pont et rien ne s'est passé. Elle s'arrête et elle attend les bras croisés [...]*

*C'est quand qu'on s'écarte* » (Vs, 91). Fanie a hâte d'entamer sa geste d'errante : elle est prédestinée. Plus elle grandit, plus elle ressemble à Raïa, l'emblème de la perte,

---

<sup>126</sup> DIDEROT, Denis, *Les Bijoux indiscrets*, Op., Cit., p. 658.

d'après Rémi. Cette dernière pousse le plaisir à l'extrême et écrit à Rémi : « *On s'en fout, on aime mieux marcher. On ôte nos chaussures, on suit le mourant de la mer, qui se nappe et qui se retire en pompant le sable sous les pieds, jusqu'entre les orteils* » (Vs, 125). Raïa est fascinée par l'eau courante car elle est source de régénérescence du corps et de l'esprit : la longer, sur le bord de la rivière ou de la mer, serait un rajeunissement permanent, car l'esprit a ses ondulations aussi et la marche – l'errance en particulier- inspire la fiction qui navigue.

Mais, loin de l'eau, dans les milieux urbains et clos, les personnages se sentent tellement déçus qu'ils sombrent souvent dans la déprime.

### 3. 2. 2. Marasme

L'errance est aussi l'occasion d'évoquer des aspects de la ville comme le veut la tradition littéraire : la saleté et la pollution en sont quelques-uns. « *On marche, mais ça prend tout*, note André. *On se sent comme si c'était nos visages qui foulaient les mégots aplatis, bout filtre, bout uni, qui jonchent les trottoirs du boulevard Saint-Laurent* » (Hf, 100). Malgré toutes les lumières éclatantes, l'image de la ville de Montréal est terne dans l'œuvre de Réjean Ducharme, elle est également source de mauvaise humeur, de déprime et même de déformation langagière. « *On a marché toute la journée*, constate André Ferron. *Ça nous a wendus twistes mais ça nous fait pwendwe des bonnes décisions* » (Hf, 167). Mais « *twistes* » peut être entendu, comme en anglais, au sens de « *twisted mind* », c'est-à-dire « esprit tordu, mal tourné »; d'où les « *bonnes décisions* » du couple errant.

De plus, la ville les a dépouillés de tout : pick-up, radio, télé... Leur exaspération est tellement grande qu'ils s'indignent et protestent : « *on dit : « Hé ! c'est comme faire trois mille milles en autobus pour aller regarder un mégot de cigarettes !* » (Hf, 197). L'état d'âme des personnages, influencé par les aspects sordides de la ville, rend la marche lourde, insupportable. On est loin de l'exaltation qu'ils éprouvent quand ils sont de bonne humeur. D'ailleurs, cette expression « mille milles » a tellement plu à Ducharme qu'il en a fait auparavant le nom du héros du roman *Le Nez qui voque* (Gallimard, 1967), roman dont les préoccupations rejoignent globalement celles évoquées par notre corpus.

Par ailleurs, celui qui ne sait pas marcher risque de se voir mutiler : c'est le cas de l'épicier J. G. Marchesault. D'après le récit humoristique du drame suivant, on peut comprendre l'origine du sobriquet : « *J.-G. Marchesault n'a qu'un bras. Il a été se faire*

*arracher l'autre par un obus en Europe en 1943* ». La version de Marchesault, lui-même, « *J'ai gardé mon meilleur* » (Hf, 225) – au lieu de dire « j'ai perdu un bras » - est davantage satirique, car elle exhibe mieux sa sottise. D'ailleurs, le récit railleur tourne en dérision la volonté du personnage qui « *a été se faire arracher l'autre* », non allé faire la guerre. Mais aussi, il faut aussi savoir choisir le moment propice à la marche, le circuit et la durée, sinon on risque d'être taxé de folie. « *Tu vas marcher toute la journée si ça continue*, dit Petite Tare à Johnny. *Fais attention, il y a un nom pour ça* » (GM, 283). Curieusement, les personnages qui glorifiaient eux-mêmes la folie et l'errance la dénigrent quand elles sont entreprises par d'autres!

La divagation porte souvent sur les liens du couple car, quand on écrit à son partenaire, on s'oublie et on se raconte les petites vérités. Après un long trajet et une longue souffrance du cancer, Mamie, tout en se « *perdant dans ses raisonnements* », écrit à Rémi « *la Vérité c'est que mon corps se... Je ne peux plus le retenir et si ça continue je ne pourrai jamais être à toi* » (Vs, 232). Dans *Va savoir*, l'errance a ceci de fâcheux : elle peut priver un couple de se souder définitivement dans la mort, le seul vrai engagement à deux dans la philosophie de Réjean Ducharme. Rémi le dit à sa femme : « *Mais j'ai toujours un petit doigt un petit doigt qui me dit que tu ne reviendras pas, que tu marcheras jusqu'à ce que la terre manque [...] Je vais finir seul comme un chien* » (Vs, 154). C'est pourquoi, juste après cette réflexion, il cherche le numéro du téléphone de Mûla pour aller coucher avec. Ne pas mourir avec son partenaire est la plus grande trahison, selon cette pensée.

Dans *Gros Mots*, les formules suivantes de Johnny « *C'est à qui ira le plus loin sans arriver à rien* » (GM, 16), celle d'Exa « *ça mène où on n'arrive jamais* » (GM, 129) et la pensée aporétique de Raïa « *quand on ne cherche rien, on le trouve partout* » (Vs, 154) résument toute la philosophie de l'errance : il ne faut pas avoir d'intention pour que l'errance soit authentique, totale, moyen et fin en soi. « *Chercher le rien* » « *faire le rien* » tout comme « *dire le rien* », selon l'expression d'Anouk Mahiout, soit délirer comme nous le pensons, est la devise du héros ducharmien.

## Conclusion

Dans cette première partie, nous avons essayé de montrer que le délire touche tous les compartiments de la vie et du récit du personnage ducharmien, il en est même le principe fédérateur : tous les dispositifs et tous les artifices y concourent. Balloté par sa propre force centrifuge et la force centripète de la ville, le personnage marginal trouve son équilibre dans le délire et ses méandres. Ce mode d'expression, tournoyant lui aussi, et tournant autour de tous les sujets, lui convient parce qu'en lui-même le délire développe, explicitement et en filigrane, deux discours contradictoires en apparence, mais complémentaires en réalité : celui de l'ordre et celui du chaos; être en marge de la société n'est pas seulement la contester, mais c'est aussi en prendre distance, pour y porter un regard critique et original.

A force de délirer, le personnage ducharmien se prend à son propre piège : désormais, il est condamné à délirer éternellement. Dès la page liminaire de *Gros Mots*, Exa le remarque à Johnny, et la structure chiasmatisée des trois romans ne fait que le confirmer. Mais, ce délire est créateur, tel le Phénix qui renaît de ses cendres, le récit ducharmien ressuscite et reprend le fil à partir d'un jeu de mots, un paradoxe, une blague, une anecdote... Ces élucubrations feront l'objet de notre dernière partie.

Le héros ducharmien a délibérément choisi d'être marginal, seul, et veut le demeurer, car il ne réclame aucune appartenance. En effet, ni la famille, ni la société, ni les idéologies ne lui conviennent. C'est pourquoi il est l'épicentre du discours et du regard : espace et temps dans lesquels il déploie sa critique de la société et de l'art en général. A aucun moment, le personnage ducharmien ne manifeste l'idée de réintégrer la société, ou d'accorder raison au discours dit normatif, politique ou littéraire. Rester à la marge, c'est aussi se distinguer, se révolter, créer et réclamer son unicité, surtout.

Convertir un discours quotidien de marginaux en un langage très savant est la grande prouesse de l'œuvre de Réjean Ducharme. Le Verbe est l'intrigue essentielle du roman : il est en même temps outil, canal et objet du discours des personnages. Le récit oscille entre la rêverie, la divagation, la peinture, l'errance et même l'écriture des personnages. Nul n'est pressé, ni le narrateur dont le récit s'effrite au fil du texte, ni les autres personnages dont le statu quo est le même, dès le début jusqu'à la fin. Le temps prend son temps, et tout le monde se délecte dans le délire qui devient la meilleure source d'épanouissement du

marginal. D'ailleurs, il faut imaginer ce marginal heureux puisqu'il aspire à élargir l'étendue de sa société.

L'onanisme intellectuel fait tout le plaisir de cette œuvre. Écrire, parler, marcher, peindre, tout prête au délire. Pour délirer, toutes les formes, toutes les manifestations, tous les moyens sont bons. Les animaux, tout comme les personnages, s'y épanouissent pleinement. « Je délire donc je suis », voilà la raison d'être du héros ducharmien qui quitte son lecteur sans rien achever, ni même pointer une progression quelconque, plaçant ainsi le texte sous le signe du délire, tout en en faisant le réceptacle et l'expression.

Mais dire, même en délirant, c'est impérativement dire quelque chose. Ducharme ausculte les convulsions intérieures, les gangrènes rongeuses, débusque l'absence poignante de l'amour, de l'amitié, de la sincérité et réexamine la recherche incompréhensible du divertissement, de la mascarade, de l'érotisme : ces thèmes sont évidemment tragiques, et l'auteur les traite dans un style délirant qui en souligne la violence, la cruauté et l'absurdité. L'essence de la vie n'est pas dans le sérieux, comme on peut l'entrevoir, elle est dans la plaisanterie. Ni André, ni Johnny, ni Rémi ne sont des Sisyphe non plus, l'humour sauve le héros ducharmien et réinvente, en même temps, son bonheur ancestral.

L'autre distance, prise à l'égard de soi-même, rompt avec le caractère tragique de la situation du héros et lui permet de ne pas sombrer dans l'aliénation, dans les deux sens du terme, philosophique et clinique : le délire est salvateur. Souligner ce lien indéfectible entre le tragique et le comique est pertinent, car le délire dans le comique ne se réduit pas à la bouffonnerie pure, ni au burlesque gratuit, et le tragique n'est pas dénué de situation comique non plus, surtout si on s'en moque. Si Sisyphe passe son temps à pousser un rocher, s'« *il se sait le maître de ses jours [...] (et que) son rocher est sa chose,*»<sup>127</sup> Johnny, Rémi et André profitent de leur temps, tout en s'en moquant.

Dans les trois romans, pour chaque héros, le Temps, c'est le moment présent; alors il en profite; puis, rien ne pèse : ni les femmes, ni le travail, ni l'argent, tout est objet de dérision et de mépris. Ce héros ne s'attache à rien, même pas à un domicile : André finit sur la route de Montréal, Johnny s'en va on ne sait où, Rémi, lui aussi, quitte la maison pour la construction de laquelle il a passé une année entière. Sans s'attendre à un nouveau mode de vie, le héros ducharmien est toujours en quête d'un ailleurs dont les contours sont

---

<sup>127</sup> <https://is.muni.cz/el/1421/jaro2013/FJIA025/.../CAMUS - Le Mythe de Sisyphe.pdf>

indéfinissables. Aucun personnage, aucun objet ne semble tenir un lien fidèle avec le héros. La relation entre les hommes, aussi bien que celle entretenue avec les choses et le monde, semble reposer fondamentalement sur une situation qui, forcément, donne lieu à la séparation, la dislocation et le désagrégement, telle est la question existentielle la plus fondamentale, insinue Ducharme : l'éphémère prime sur l'éternel. Pour tenter de vaincre cette vérité implacable, chaque héros sollicite son partenaire de mourir ensemble.

A l'instar du personnage Shakespearien, le héros ducharmien pose sa question existentielle à lui : « *flipper ou halluciner* »? « *Ça revient au même* », répond Rémi à la fin de *Va savoir*, car si Hamlet essaie de trouver un choix entre l'Être et le Néant, le héros ducharmien se voue, dans les deux cas au délire. La question est résolue, comme le suggère la dernière phrase. Pourtant, on peut aussi entendre qu'entre hédonisme et stoïcisme, le héros ducharmien tranche facilement : *carpe diem* serait sa devise.

Mais comment mesurer l'ampleur du délire? S'agit-il de s'arrêter juste à son expression verbale et iconique pour affirmer qu'il est la force déterminante de l'intrigue?

Dans notre deuxième partie, pour essayer de voir plus clair dans cet imbroglio apparent, nous allons recourir à une terminologie encore plus savante dans le domaine de la psychanalyse. A la question, « comment se structurent les idées délirantes dans cette œuvre littéraire? », nous devons recourir à la notion de « thèmes du délire » ou « contenus délirants », qui n'a pas le sens d'une étude thématique, comme nous y procédons souvent en littérature, mais elle désigne une classification à laquelle recourent les spécialistes<sup>128</sup> pour catégoriser les idées délirantes et en distinguer les spécificités. Dans notre deuxième partie, nous y recourons pour prouver que ce récit romanesque, comme le discours réel, s'organise sciemment autour du délire, et que cette écriture, en apparence décousue, saccadée et incohérente, est fortement structurée.

---

<sup>128</sup> Les auteurs du DSM en particulier, (Manuel Diagnostique et Statistique des Troubles Mentaux)

*DEUXIÈME PARTIE :*  
***Cohérence romanesque***

---

*« Il ne s'agit pas de savoir si je parle de moi de façon conforme à ce que je suis, mais si, quand j'en parle, je suis le même que celui dont je parle. »*

**Jacques Lacan, La question du sujet.**

*« Le délire est compatible avec l'exercice des facultés les plus hautes de la conscience ».*

**J. C. Maleval, Logique du délire.**

## Introduction

Comme nous venons de le voir, le délire couvre la vie et le discours des personnages qui ne manquent pas de le dire explicitement. André constate combien Catherine, comme tous les autres d'ailleurs, est prise dans le courant du cercle vicieux du délire,

*Nous trouve-t-elle corrects ou achalants, cool ou con? On la fait certainement flipper ou halluciner (on ne peut pas lui faire autre chose pour la bonne raison qu'il n'y a que ces deux verbes dans sa contre-culture pour exprimer l'effet qu'on peut faire à quelqu'un). Flipper ou halluciner, that is the question, après ça coupe carré, plus rien... Si on lui plaît elle flippe, si on l'achale elle hallucine, c'est tout, ce n'est pas plus long que ça. (HF, 252)*

D'ailleurs, les personnages ne font rien pour sortir de ce cercle, au contraire, ils s'enfoncent davantage dans le labyrinthe du délire, car « flipper » ou « halluciner » mènent dans les deux cas à la divagation. Pour mieux montrer cette attitude, l'œuvre ducharmienne expose convenablement les différents types de délires des personnages. Quant à nous, pour sonder le tréfonds du personnage ducharmien, nous allons essayer de reconnaître l'ampleur de ces délires qui orientent, et/ou, désorientent l'esprit du personnage. Sont-ils des délires passagers, comme il arrive à tout le monde? Ou, sont-ils des délires systématiques qui peuvent être classés, selon la taxinomie psychanalytique savante, en délire de persécution, de mégalomanie, d'interprétation, de mélancolie, de grandeur etc. ? Si c'est le cas, quels rapports entretiennent-ils ensemble? Quelle part cachée du personnage ducharmien dévoilent-ils? Quels caractères et quels faibles sous-tendent le caractère du personnage? Peut-on généraliser ces constantes sur l'ensemble de l'œuvre ducharmienne?

Nous essaierons de comprendre, grâce à l'étude des termes récurrents, des rêves et lapsus, des expressions et images dominantes, des thèmes variés et métaphores obsédantes, quels mythes personnels du héros, ou du sujet-parlant, se profilent derrière son apparente innocence. En effet, la reprise, dans les trois romans, de quelques mots, la répétition des mêmes allusions et même la superposition des récits analogues finissent par trahir les hantises du héros et ses réseaux obsédants. Il n'est plus question de commenter l'expression du délire, comme on a procédé dans la première partie, mais il s'agit de synthétiser, classifier, catégoriser, en revenant essentiellement à la psychocritique, pour essayer de déceler la logique de la dissémination des "contenus délirants" dans des romans, en apparence, eux-mêmes, délirants.

Les études les plus élémentaires en psychanalyse posent que tout délire s'inscrit dans un thème particulier selon son contenu, critère pertinent pour distinguer les différents

délires. « *Une fois systématisé, selon Jacques Lacan, le délire mérite une étude attentive.* »<sup>129</sup> C'est l'étude de ces thèmes structurants qui peut nous permettre de déclarer encore que le délire est le principe fédérateur de cette œuvre. Même si la notion de délire garde, dans notre corpus, le sens commun du délire, nous ne manquerons pas de montrer que son expression recouvre l'ensemble des thèmes que lui assigne la psychanalyse. En se conformant à cette taxinomie, nous étudierons les thèmes de persécution, d'interprétation, de mélancolie et de mégalomanie, non pour traiter les personnages comme des patients mais pour saisir la structure cohérente du récit. Dans le même corpus, nous commencerons par distinguer le plus familier et le plus évident, et nous finirons par justifier l'absence de quelques occurrences.

---

<sup>129</sup> LACAN, Jacques, *De la psychose paranoïaques dans ses rapports avec la personnalité*, Éditions du Seuil, Paris, 1932, p, 272.

## 1. Délire de persécution

Selon plusieurs critiques et lecteurs de Ducharme, ses romans mettent en place un univers de peur et de désagrément : Van Schendel affirme que le premier roman de Réjean Ducharme *L'Avalées des Avalés* installe « *un envers de peur, presque la crainte d'une fascination, d'un avalement.* »<sup>130</sup> Michel Biron voit que « *quelle que soit la volonté qu'il mette à rester en piste, Johnny, le narrateur de Gros mots, se sent menacé d'expulsion. "C'est mon histoire, affirme-t-il dès le début. On est ici chez moi. On ne va pas me déloger comme ça".* »<sup>131</sup> Dès l'incipit aussi, André et Nicole pensent qu'ils sont sérieusement paranoïaques et persécutés « *pas de paranoïa de fantaisie! De paranoïa de quand tu souffres! De paranoïa malade! De paranoïa de quand tu as peur que les ambulances s'en aperçoivent, qu'elles se mettent à courir après toi* » (Hf, 16).

Selon Jacques Lacan

*Les idées délirantes de persécution ont souvent la portée de crainte centrifuge et le sens d'auto-accusation qu'on reconnaît aux délires de la mélancolie. Mais elles conservent la portée de menaces toujours projetées dans le futur, quoique plus ou moins marquées d'imminence, et le sens avant tout démonstratif, qui sont les traits caractéristiques des délires de persécution paranoïaques.*

*Le persécuter principal est toujours de même sexe que le sujet, et est identique à, ou tout au moins représente clairement, la personne du même sexe à laquelle le sujet tient le plus profondément par son histoire affective (Lacan 1932, 273).*

Effectivement, la crainte centrifuge est inhérente au personnage ducharmien : l'errance, dont on vient de détailler les raisons et les modalités, en est le symptôme le plus expressif. Deux phases principales caractérisent ce type de délire : dans la première, le patient pense qu'un préjudice lui est fait ou qu'il va se produire ; dans la deuxième, le patient pense que son « persécuter » a l'intention de lui causer préjudice. Les deux sentiments introduisent la même appréhension d'être persécuté

Le sexe du persécuter principal est aussi déterminant dans les romans de Ducharme. Dans *Va savoir*, par exemple, c'est Raïa qui « *cause préjudice à Mamie* », en l'enlevant à son mari et l'entraînant dans un périple dont personne n'en saisit le sens ou le dénouement. En outre, à chaque fois que Rémi écrit une lettre, il se plaint de ce que Raïa est en train de

---

<sup>130</sup> SCHENDEL, Van, cité par Anne Sophie Boudreau, « Résonances et dissonances dans *Va Savoir* et *Gros Mots* de Réjean Ducharme », <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/23044>

<sup>131</sup> BIRON, Michel, « La grammaire amoureuse de Ducharme », *Voix et Images*, 25(2), p-p, 377-383.

prendre revanche sur lui en manipulant Mamie à sa guise. « *Mamie, écrit-il, je suis ulcéré, ne laisse pas cette folle avoir raison sur moi en me faisant perdre la mienne* » (Vs, 44).

Puis, une page plus loin, il ajoute,

*Mais méfie-toi, elle a jeté son dévolu sur toi et c'est une malade, une Lilith, elle a son sexe dans le cerveau, elle ne jouit que de sa volonté, elle te jouera tous les tours qu'elle a dans sa trousse à corrompre et contrôler, à paralyser et pomper l'âme. Elle m'a eu, mais elle ne vous a jamais assez. Si tu te laisses attraper elle ne lâchera pas tant qu'elle ne m'aura pas tout ôté.*

Appartenant ainsi aux deux sexes à la fois, Raïa peut persécuter Rémi et Mamie en même temps. Selon cette analyse, Mamie n'entreprend plus le voyage d'après sa propre volonté, elle fonctionne comme une kidnappée, elle sert d'otage à Raïa pour que Rémi paie toutes les rançons possibles. D'ailleurs, il la traite de diablesse, « *je t'ai sauvée au bond en te vouant à ma démonsse* » (Vs, 54). La force de Raïa tient à son ambiguïté.

Rémi se sent persécuté par Raïa qui lui écrit ce télégramme, « *Argent chèques de voyage extorqués en auto-stop. Virement urgent American Express Marseille stop* », Rémi répond présent et envoie « *le double* » pour « *dépasser la borne* » et « *rappeler qu'il n'y en n'a pas que je ne peux pas dépasser pour elle...* » (Vs, 67), Mamie. Mais, c'est Mamie qui le lui rappelle « *elle t'a bien eu avec son télégramme. Si le narc ne s'était pas laissé acheter, notre compte était bon* » (Vs, 86). Est-ce alors par jalousie que Raïa se venge et tourmente Rémi ? Il en doute, il le rappelle à Mamie « *elle était si outrée que tu me fasses de si beaux yeux qu'elle te les aurait arrachés pour te les ouvrir* » (Vs, 61). Est-ce par glotonnerie et nature cupide ? « *Elle est un de ces monstres qui ont gardé toutes les grâces de l'enfance, y compris les dents de lait et la soie sur les bras* » (Vs, 86) se rappelle Rémi sa première impression sur Raïa. Figure monstrueuse, Raïa allie la laideur à l'innocence pour fausser les deux figures mythiques : image qui porte la persécution à son comble, car le monstre, sous ces apparences trompeuses, peut se réveiller à tout moment. Sans motif, ni fin, le persécutateur harcèle le couple sans distinction de sexe ! C'est pourquoi Raïa « *a son sexe dans le cerveau* » : image d'un être androgynique dont l'identité sexuelle sème le trouble.

Vers la fin du roman, dès que Raïa confond Mamie avec un homme qui peut lui faire un enfant «-*j'étais prête à le donner (l'enfant) à elle et comme s'il m'avait été fait par elle* » (Vs, 274)-, Rémi prend Mamie pour source de persécution. « *Mamie, écrit-il, je n'ai plus peur, je ne fuis plus l'angoisse, elle me prend où je te trouve et je te perds quand elle ne me*

*tient plus, elle est mon contact avec toi* » (Vs, 277). L'image de Mamie, transformée par Raïa, est inhérente à la persécution.

Dans *L'hiver de force*, André et Nicole avouent explicitement qu'ils se sentent persécutés. A la page 35, ils notent : « *On est persécutés parce qu'on n'est pas fort sur le ménage. Quand Extermination National Chemical vient fumiger les insectes, il voit que c'est chez nous que c'est sale, il le dit au Lituanien, le Lituanien le dit aux autres locataires, ça fait que tout le monde parle dans notre dos* » (Hf, 35). Si tous les personnages se sentent épiés, traqués, c'est parce que ce sentiment est une des constituantes du délire de persécution.

Plus André et Nicole se livrent à l'introspection, plus ils se voient « *superpersécutés* » (Hf, 157). La persécution est tellement banalisée qu'elle devient omniprésente et suscitée par les réactions les plus ordinaires : « *On a débarqué, on a pris un taxi. Ça a coûté \$1 avec le pourboire (c'est mieux d'en donner un bon ; tu risques moins de te faire faire des gros yeux puis de passer le restant à te sentir vil et persécuté)* » (Hf, 81). Ils vont jusqu'à projeter ce sentiment sur les autres personnages de leur connaissance. Pour eux, Lâinou « *privée de (leur) support moral se serait sentie complètement persécutée, elle se serait mise à lancer les chaises, renverser les tables* » (Hf, 199). Ils trouvent aussi qu'ils sont, eux-mêmes, à l'origine du trouble de Catherine, « *nous trouve-t-elle corrects ou achalants, cool ou cons? On la fait certainement flipper ou halluciner* » (Hf, 252). L'identification de la persécution par les personnages eux-mêmes nous autorise à repérer le délire de persécution dans leur comportement.

D'après la définition du *DSM-IV-TR*, « *le délire de persécution est une forme répandue de délire chez les individus atteints de schizophrénie, dans lequel ces derniers croient « être tourmentés, suivis, moqués, espionnés ou ridiculisés.* »<sup>132</sup> Le délire de persécution est un symptôme caractéristique de la psychose paranoïaque. « *Il se caractérise par une perte du sens de la réalité, se traduisant par de fausses convictions irrationnelles, auxquelles le patient adhère de façon inébranlable dans le dessein de revendiquer le statut de victime déresponsabilisée de ses actes et paroles.* »<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, Washington, DC, American Psychiatric Association, 2000 p, 299.

<sup>133</sup> Psykat, « *Délire de persécution et posture structurelle de victimisation : un handicap de la responsabilité ?* » [archive], sur The Huffington Post, 12 mars 2011.

Or, la personnalité des personnages ducharmiens est des plus fragmentée : l'enfant et l'adulte, l'homme et la femme, le fidèle et l'adultère y coexistent. Vont-ils présenter encore tous les caractères d'un persécuté ? Pensent-ils, à tort ou à raison, être victimes de moqueries, espionnages et ridiculisations, sans aucune responsabilité ? C'est ce que nous allons vérifier dans l'œuvre.

### 1. 1. Irresponsabilité

Dans les trois romans, la minorité étant sa raison majeure, le personnage-narrateur ne s'attribue en aucun cas la responsabilité de n'importe quel acte. Bien que tous les « héros » soient séniles, ils se sentent tous mineurs. Dans *Va savoir*, Rémi n'a pas une compagne ou une femme, mais il a une « Mamie », comme il veut l'appeler dans tout le roman. Fanie, l'enfant de cinq ans, s'en étonne. Bien que la situation soit excentrique, Rémi en tire profit et constate : « *mais elle a bientôt vu quel parti tirer de cette anomalie : je suis un enfant à ma façon et elle n'a plus à se gêner pour venir jouer avec moi* » (Vs, 10).

S'autopsychanalysant, Rémi reconnaît qu'il y a bel et bien « anomalie », sans en assumer la responsabilité. Cette attitude s'applique aux personnages des trois romans : André et Nicole se sentent, eux aussi, irresponsables, et pensent que c'est Petit Pois, qui cherche à les embaucher, qui est la cause de la déprime; leur résistance se réduit à de simples mots qui ne changent rien à leur situation. Même s'ils ne lui donnent pas leur numéro de téléphone, elle arrive à les rejoindre, les traquer, et leur causer préjudice. Le couple constate,

*On est catastrophés. C'est effrayant comme c'est épouvantable. Elle a appelé, elle est venue, elle nous a revus, nous l'avons déçue.*

- *Qu'est-ce qu'on va faire, cher ?*

- *On va faire comme on a toujours fait : on va toffer en attendant que ça se passe.*

- *Ce coup-ci c'est trop. Si tu trouves pas mieux que ça je vais craquer, péter, crever, mourir. (Hf, 25)*

André et Nicole sont tellement fébriles qu'ils se recroquevillent, et sombrent dans la déprime à cause d'un rien. Même avec l'habitude qu'ont les personnages de subir des traques, Nicole trouve que cette perturbation est de trop à cause de la soudaineté et la futilité.

De plus, ce n'est pas l'âge qui détermine la responsabilité des personnages, c'est leur expérience. Dans ce sens, André note « *Avec nos 28 et 29 ans nous sommes pas mal plus vieux que la Toune. Pourtant c'est elle qui mène, c'est nous qui nous sentons comme des*

enfants » (Hf, 42). À la page 103, tout le monde se permet de leur donner des ordres péremptoires, et même par procuration parfois. Roger leur téléphone au nom de la Toune : « *C'était raide et impératif : « Elle veut que vous soyez là, sautez dans un taxi, on est en retard, faites ça vite ! »* »

Dans *Gros Mots*, Johnny n'assume pas sa responsabilité de frère aîné, au contraire, il consent volontiers à la minorité; alors il écrit :

*Même si Julien a comme dix ans de moins que moi avec ses cheveux drus, sa mine épanouie d'éternel adolescent, il est mon aîné, et ça régite toujours nos rapports. [...] C'est la façon du chevalier qu'il est de redresser vos torts... On ne sait plus tout à coup qui c'est qui le met si au-dessus de vous, si c'est lui ou si c'est vous. (GM, 15)*

Il reconnaît être en partie responsable de cette infériorité, car ce consentement déresponsabilise le héros de ses actes et l'autorise à commettre des bêtises, sous prétexte de minorité. Cette notion est aussi scolaire : Johnny a « *sauté d'année parce qu'il a été toujours premier* », mais, précise-t-il, « *dans sa classe, j'ai commencé à n'être plus que deuxième ; après lui et sous sa protection* » de surcroît. Julien assume le rôle de frère aîné aussi et trouve que Johnny est toujours petit et le lui rappelle : « *tu ne me devras rien, petit, tu ne m'as rien demandé* » (GM, 111). La minorité a la fonction de justifier l'aveuglement du personnage pour l'acquitter ensuite, et le présenter comme victime au lieu de coupable.

Dans *L'hiver de force*, l'irresponsabilité est plus flagrante : ni l'âge, ni le nombre ne donnent de primogéniture ou de primauté aux deux jeunes gens. Devant les autres, ils se font tellement petits que leur attitude devient risible. A la première rencontre de Petit Pois, André et Nicole la trouvent « *une vedette. On se lève comme à l'école Saint-Pierre quand la maîtresse entrait. C'est là qu'elle part à rire, qu'elle s'écrie : « Vous êtes cons, Man »* » (Hf, 23). Ce respect religieux et scolastique est enfantin, mais cette prédisposition à la passivité est inhérente au héros ducharmien.

Dans l'œuvre de Ducharme, l'insouciance de chaque couple vient entre autres de sa stérilité. Ni Johnny et Exa, ni Rémi et Mamie ni André et Nicole n'arrivent à avoir un enfant. La seule grossesse observée dans les trois romans n'aboutit pas : Mamie « *a perdu ses jumelles : Tabitha et Talitha* » (Vs, 39). Ainsi, la paternité, synonyme de responsabilité, ne se réalise en aucune œuvre. Même si Mary a une enfant dans *Va savoir*, elle s'en charge seule, et Hubert, atteint de cancer, complique la vie du couple. Le couple André et Nicole est fondé sur un lien ambigu et exempt de tout contact érotique. André le note bien « *les cuisses de Nicole se serrent et se desserrent autour de mon cou, dans des*

*sortes d'orgasmes de douleur où la douleur n'aboutit pas* » (Hf, 26). La notion classique de père est bannie dans les trois romans : chez Ducharme, il n'est plus que le géniteur.

S'ajoute à ce manque l'inexpérience. Bien qu'ils aient à peu près trente ans, tous les personnages principaux sont des marginaux, des chômeurs, des hors-la-loi. Exa le dit à Johnny, dès la première page de *Gros Mots* : « *Tu as frappé le mur. Tu y as mis le temps mais finalement, juste au moment où tu te demandais si en traînant comme tu traînes on ne se condamnait pas à traîner éternellement* ». Le manque de ressources réduit les responsabilités. A la première rencontre de la personne qui veut les pistonner pour un emploi, André et Nicole constatent qu'« *ils frise(nt) la trentaine, qu'(ils) n'(ont) pas d'expérience, qu'(ils) se cherche(nt) une job payante* » (Hf, 22). Cette attente est inexplicable puisqu'elle s'est soldée par une déception bien qu'elle ait duré cinq ans. « *Ça fait cinq ans, ajoute André, qu'on cherche une job payante dans la publicité et c'est toujours par elles (les secrétaires) qu'on se fait revirer* » (Hf, 124). Pourtant, le lecteur y voit un renoncement, sinon quelle excuse accorder à Johnny qui constate, à l'avant dernière page de *Gros Mots* : « *l'affiche était toujours accrochée, qui offrait de l'emploi* »?

Même ceux qui se sont fait embaucher ont délaissé leur métier sans regret. Dans *Va savoir*, Rémi a abandonné le métier de professeur des écoles. Dans *L'hiver de force*, Nicole et André ont perdu leur métier de correcteurs. Ils le disent à Lainou :

*La seule chose AU MONDE à quoi on tenait vraiment, tu le sais : c'était notre job. On aimait ça corriger ; plus on trouvait de fautes plus on était contents. Nos seules satisfactions complètes c'était quand on sortait de l'imprimerie après avoir donné tout ce qu'on avait dans le ventre pour donner au public de la copie en bon français. C'était pas la paie qui comptait, c'était le devoir accompli. Eh bien, notre job, on l'a plus, on l'a perdue, on se l'est fait enlever...* (Hf, 159)

À quoi tiendraient-ils s'ils perdent leur « *seule chose au monde* » ? André et Nicole se présentent comme les persécuteurs persécutés (correcteurs : ceux qui persécutent les fautes des autres). Mais en fait, l'indifférence et le renoncement marquent leur caractère. La formule camusienne de l'étranger « *ça m'est égal* » et sa version anglaise « *anyway* » (Hf, 38) font le leitmotiv des personnages des trois romans.

La vérité sort de la bouche d'André et Nicole, ils avouent : « *les problèmes, c'est une chose qu'on n'est pas capables prendre. En plus de brouiller nos canaux de perception et de bloquer nos circuits d'écoulement des sensations, en plus donc de nous mettre dans un insupportable état de panne, ça nous empêche de dormir* » (Hf, 127-128). Les problèmes attirent la déprime. Comme la responsabilité provoque au couple un « *état de panne* » et

une « insomnie », ils l'évitent à tout prix quitte à rester définitivement au chômage. Mais l'irresponsabilité n'est qu'une des facettes de la persécution.

L'attitude irresponsable conduit impérativement à un autre sentiment : celui d'être victime des situations et des autres.

## 1. 2. Victimisation

Si Rémi, dans *Va savoir*, se sent abandonné par sa femme, André et Nicole, dans *L'hiver de force*, se voient spoliés. Rien que pour avoir payé un hot dog \$ 0.45, ils s'estiment exploités, « *nos horreurs et nos dégoûts ne font qu'empirer le mal qui nous est fait et améliorer le plaisir de ceux qui nous le font* » (Hf, 37) s'écrient-ils avec un accent masochiste qui ne cessera de répéter ce leitmotiv tout au long du roman : « *on a été victimes* » (Hf, 37), victimes de voracité commerciale, pensent-ils. Pour eux, c'est une « *cruauté* », le persécuteur, « *ceux qui nous font du mal* », indéterminé et mis au pluriel, amplifie les tourments du couple en les mettant seuls contre tous. Jean-Claude Maleval écrit :

*Ritti notait pertinemment qu'il existe de nombreux cas où le délire trouve son point de départ dans un fait vrai ou vraisemblable. Il souligne en particulier que « dans tous les cas de folie à deux, le délire a toujours quelque chose de vraisemblable », en général un sujet crée le délire tandis que l'autre accepte. (Maleval, 2011, 20)*

Dans *L'hiver de force*, il n'y a pas mieux qu'un couple pour délirer et croire à la véracité de son délire : aussi minime que soit le fait quotidien raconté, il devient, pour le couple, digne de créer un sentiment de persécution et d'humiliation. Dans notre corpus, les rôles ne comptent pas : chaque fois qu'André ou Nicole délire, le second tombe parfaitement d'accord.

Le procédé se dilate et s'étend au loyer qu'ils trouvent inconcevable, parce qu'il n'est, dans son essence, qu'une question de langage, et les faits « vrais » ou « vraisemblables » ne manquent pas. André approuve totalement Nicole qui affirme :

*Moi je suis sûre que si on reste couchés assez longtemps on va finir par ne plus comprendre ce que le propriétaire veut dire par payer le loyer. Si tu ne comprends pas le mot payer, tu peux pas payer... tu comprends ? Pourquoi les moineaux paient pas ? Parce que personne est capable de leur faire comprendre le mot payer... tu comprends ? (Hf, 17).*

Ce « *tu comprends* » peut s'adresser plutôt au lecteur qu'à André : il est, lui aussi, invité à trouver une logique à ce délire ; l'argument des moineaux n'est-il pas raisonnable ?

Le jeu sur les mots et leur signification n'est-il pas le fondement du délire? Maleval déclare : « *le langage n'est pas pour l'homme un instrument, il est bien plus que cela : le ressort du parlêtre. Il déploie ses ramifications non seulement dans le corps de ce dernier, mais encore dans son environnement qu'il structure.* »<sup>134</sup>

Le loyer contesté complique la situation et devient une angoisse pour les personnages.

*Le Lituanien nous enguirlande chaque fois qu'on passe parce qu'on est le 15 puis que le loyer n'est pas payé. [...] Ce qu'il dit puis ce qu'il chie, qu'est-ce que ça peut bien faire à deux grands angoissés?... D'ailleurs, payer le loyer, personne ne fait plus ça. Quand il en aura assez de nous écorcher les oreilles, il appellera la police. (Hf, 146)*

Pourtant la même angoisse participe à la déprime qu'ils veulent éviter.

*En descendant l'escalier, en pleine forme, prêts à tout pour ne pas se laisser déprimer, on se fait accrocher par notre Lituanien.*

*- Pay ! Please !*

*- Sorry ! No money !*

*La chicane prend, les menaces se heurtent aux insultes, les gros méchants mots bruns sont lâchés, ah ! puis va donc chier puis manche donc un char de marde (Hf, 173).*

Ce qui n'était qu'un simple jeu de mots, tout au début, tourne à la hantise au fil du texte. La non rencontre conversationnelle et référentielle prépare la rupture.

Pour rester sur ses convictions, il ne reste plus au couple que quitter l'appartement. Le bourreau Lituanien qui ne sait même pas parler correctement la langue du pays s'acharne contre les indigènes et les met dehors ! C'est peut-être cette situation paradoxale que le couple n'accepte pas visiblement, car André rapporte la scène suivante :

*Le Lituanien, en pantoufles, les bretelles sur la croupe, n'a pas l'air d'avoir envie de faire des farces. Je braque la clé sous son nez : « Voulez-vous bien me dire ce que ça veut dire ? – You pay you stay ! You no pay you go ! Quel jargon ! Il monte nous débarrer la porte. [...] C'est notre dernière nuit ici : last time. On emportera rien. Le chat, si Nicole y tient à tout prix, mais moi ça ne me fait rien. (Hf, 176)*

L'animalisation du propriétaire, ayant une croupe et répondant par psittacisme, en fait un personnage antipathique qui ne peut être digne du statut d'un interlocuteur respectable.

Cette scène n'est qu'une concrétisation d'une conviction dont les personnages avaient conscience, dès le début : leur vie n'est qu'un vide, alors, ils concluent,

---

<sup>134</sup> MALEVAL, *Op ; Cit.* PP. 241-242.

*Maintenant que notre coquille est détruite, qu'on est à un pas d'être partis des lieux et des objets où les jeux de l'habitude avaient tissé des idées et des sentiments, maintenant qu'il ne reste plus rien de ça, on peut le dire sans se tromper : il n'y avait rien, IL N'Y A RIEN tout court. En vidant l'appartement, on s'est vidés. Et là on voit, on sait, avec force, comme tout nus dans la neige, que ce qu'on est vraiment c'est un vide (un vrai vide, un qui aspire, un vacuum), que ce vide garde tout le temps sa force de vide, sa faim douloureuse, que ça dévore tout à mesure, nous avec, que pour qu'il marche bien (et qu'on marche bien nous aussi) il ne faut pas qu'il soit obstrué... comme quand tu essaies de te cramponner à l'ouverture pour te garder (ta vertu, ta jeunesse, ton idéal, ta réputation, ta personnalité). On a trouvé qu'on est un vide qui se refait, que c'est ça notre sens, et on est contents. (Hf, 176-177)*

Ce rien, ce vide fait le plus grand bonheur des personnages, il est le temps et l'espace de leur délire, ils y délirent librement. Le lien entre le vide et le délire est dialectique : les deux sont des vides qui se font écho. L'appartement, espace clos favorable à la divagation aussi, était vide – ou a été vidé - à l'image du discours. Cet emboîtement de vides ne laisse aucun lieu aux expressions du regret au moment de la séparation. D'ailleurs, tous les protagonistes finissent sans toit, ni ami ou femme. On dirait que les relations qu'ils entretenaient n'étaient revendiquées que par la nécessité d'avoir un interlocuteur, rien d'autre. Louis-René Des Forêts déclare : « *j'ai déjà dit, et je n'y reviendrai plus, qu'un bavard ne parle jamais dans le vide ; il a besoin d'être stimulé par la conviction qu'on l'écoute [ . . . ] il n'exige pas la répartie, c'est à peine s'il cherche à établir un rapport vital entre son interlocuteur et lui.* »<sup>135</sup>

En outre, toutes les actions de vente ou d'achat font d'André et Nicole des victimes farouchement exploitées. Examinons ce passage :

*Les voleurs sur gages<sup>136</sup> de la rue Graig nous ont donné \$15 pour notre pick-up [...] \$15 ! Fuck ! Puis il a fallu qu'on tète les crottés de toutes les boutiques ! C'était un Telefunken ! On l'avait payé \$200. Deux haut-parleurs satellites ! Ça te transporte, bonhomme ! (Hf, 108)*

Encore une fois, le lecteur est convié à partager ce dépouillement, son acquiescement étant un argument d'autorité. On dirait une mise à mort ! Dans cet extrait, la ponctuation et les hyperboles sont des procédés qui mettent en évidence cette escroquerie dont André et Nicole passent pour des victimes.

Vient le tour de la radio. Sous prétexte que « *la Symphonie n° 8 de Ludwig van Beethoven c'est triste* », « *pour boire pour sortir de l'abîme où (les) a descendus la Huitième de Bétove* » (Hf, 155), André et Nicole envisagent de se débarrasser de la radio

---

<sup>135</sup> DES FORÊTS, Louis-René, *Le Bavard*, (1946), rééd. Gallimard (« L'Imaginaire »), 1991, p, 48.

<sup>136</sup> Expression rappelant : « tueurs à gages »

pour éradiquer le mal. Si le pick-up agace et énerve par la répétition des mêmes disques, la radio dérange par la proposition de morceaux de musique incompatibles avec leur goût. La vendre, profiter de l'argent qui en découle seraient une revanche doublement joyeuse, car elle émane du tréfonds des personnages. Désormais, le couple accepte volontiers le rôle de la victime, et tout se déroule plus facilement.

*C'est Nicole qui porte le paquet. C'est moi qui devrais, mais il est trop laid pour mon amour-propre. Il faut qu'on marche vite les échoppes vont fermer. On ne racolera pas comme l'autre fois. On ne sollicitera pas toute la rue Graig voleur par voleur. On va aller tout droit chez l'immonde épouvantable scélérat qui nous a donné \$15 pour notre pick-up.*

*On entre. Il nous regarde tellement bêtement puis nous crie yes ? tellement méchamment qu'on a peur de se faire ressortir sur la tête. [...] « Five ! » décrète-t-il, après avoir regardé si peu dans la polythène qu'on se demande comment il a fait pour voir ce qu'il y avait dedans. On dit O.K. on aurait accepté four, three, two, les yeux complètement fermés. A force de te faire fourrer tu deviens comme fataliste, résigné, doux, mou sous les coups. (Hf, 155)*

Les revendeurs sont désignés de nouveau par le terme « voleur », comme s'ils avaient commis des vols par effraction. Et pourtant André et Nicole reviennent de bon gré à la rue Graig, et chez le même « scélérat » ! Cette délectation masochiste reconforte le personnage tout en lui confirmant le rôle admis au préalable. Chacun a définitivement accepté son rôle : les vendeurs celui du bourreau, le couple celui de la victime. Il en tire un plaisir net auquel il convie de nouveau le lecteur à en prendre part.

*Là on s'est fait fourrer correct, hein Wow !*

*Après t'être bien fait fourrer, tu te sens comme mieux. Tu te dis : j'ai eu ma punition, maintenant je suis quitte. [...] Donc, on se sent absous, pour le moment, d'être de mauvais êtres humains, des ratés, amers, des épais envieux. (Hf, 156)*

A la vérité, le narrateur sait que chaque lecteur a été, à des degrés divers, victime de quelques escrocs impitoyables, ces sangsues indiscretes. Pourquoi le raconter ? Pourquoi délirer ? Il semble que le délire a des vertus thérapeutiques. Grammaticalement parlant, les personnages sont souvent passifs; la francisation de l'adjectif passif « *fucké,e, fucks* » (Hf 43, 69, 217) au féminin et masculin, au singulier et au pluriel porte la passivité à son extrême. Pire, la vulgarité, qui fait de l'escroquerie une atteinte au corps, un viol, la compare implicitement à l'harcèlement sexuel dont la victime porte une trace indélébile.

La TV ne vaut pas mieux que le pick-up ou la radio. Dès qu'elle « *est pétée* », André et Nicole ont décidé de « *la vendre* ». La raison est la même : les réparateurs de TV, comme du pick-up, à l'image des revendeurs, sont aussi des « *voleurs* ». Si « *remplacer*

deux ou trois lampes » du pick-up est une « affaire de \$10 » (Hf, 109) « on ne peut plus rien faire réparer » à la TV ; « si une lampe est brûlée, ils en remplacent dix : c'est tous des voleurs » (Hf, 160). Alors, s'établit le parallèle suivant : les représentants de TV Bargains évoquent les brocanteurs de la rue Graig ! Même si « les Admiral des années cinquante sont des pièces de collection », « le boss » a dit à « son suppôt » de leur « offrir \$ 25 » seulement. Ce dernier, à son tour, « s'est mis à lambiner, louvoyer, tergiverser, pour voir (s'ils) accepteraient moins que les \$ 25 ». D'un commun accord, le couple lui coupe court : « T'as pas besoin de te forcer le cul, bonhomme ; \$ 10 ça va faire ! » Nous pouvons affirmer que le couple est exproprié au troisième degré ! Les bourreaux se multiplient et la victime est la même : ainsi, le couple est dépouillé à l'extrême.

Dans *Gros Mots*, Johnny considère Petite Tare comme une « schizophrène », parce qu'elle « s'amuse avec lui », avec les mêmes « perfidies » dont elle accuse Bri, la femme d'Ernie. Alors il veut la sauver :

« J'ai fait mon tour d'elle à longues enjambées, me précipitant à la Brasserie pour la couvrir au plus tôt de sollicitude et d'affection, l'envelopper, la blinder. [...] Ainsi pour l'assujettir elle-même, la soumettre à mes soins, je n'hésite pas à lui passer déjà la camisole » (GM, 204).

Camisole qui s'étire dans *L'hiver de force* pour devenir aussi incommensurable que « l'hiver (qui) va commencer, une dernière fois, une fois pour toutes, l'hiver de force (comme la camisole » (GM, 273). C'est le monde entier qui est fou et qui délire sans commencement, ni fin. Au commencement fut le délire et il demeura infiniment. La camisole, elle aussi, hante les personnages des trois romans, car elle est symbole de folie et de délire.

Dans *Va savoir*, roman beaucoup plus comparable au *Mythe de Sisyphe* d'Albert Camus que les autres, tous les personnages se sentent persécutés. D'abord, c'est le destin, cette force implacable qui les tourmente tous. En effet, le cancer frappe la plupart des personnages, les somme d'impuissance, complique leurs vies, et finit par les emporter. Mary « ne peut plus compter sur son mari, journaliste à la pige et traducteur, qui se remet mal d'une opération au cerveau. Il a le cancer ». Rémi a « perdu son frère du cancer ». Mamie a « perdu sa mère du cancer. Le monde est tout petit. Et il est méchant. Comme tout ce qui est petit » (Vs, 14). Un peu plus loin, Rémi se prépare à être la victime prochaine et se rappelle : « je songe à mon frère Éric, si jeune emporté par une leucémie. Je n'ai pas été à ses funérailles, il ne viendra pas aux miennes non plus » (Vs, 53). Mamie s'est familiarisée avec son cancer. Elle le dit à Rémi avec ironie : « déjà, je n'ai plus à me

*demander si tu m'aimerais autant infirme et paralysée, toi si grouillant, complètement amputée, comme une planche à repasser, toi si gourmand... Oui bien sûr. Non, bien plus... Voilà tout le bien que je pense de toi* » (Vs, 83). Elle se méfie encore davantage de Raïa : « *pour la manipuler un peu à son tour, écrit-elle à Rémi, j'ai fait accroire à Raïa que c'est sûr, le médecin me l'a dit, je suis condamné à la mastectomie* » (Vs, 83). Visiblement, le destin s'acharne contre Hubert. Il a voulu avoir un garçon pour enfant et il en a une fille. A la page 104, Mary est « *en congé d'amour* » car Hubert est hospitalisé, alors Rémi rapporte ceci,

*Ils vont le garder un jour ou deux sous observation. Elle va retourner le chercher. C'était affreux comme tableau mais il n'est rien arrivé. Il ne peut plus rien lui arriver. Son sort est décidé. Ils ont cessé les traitements, qui détruisaient les bonnes cellules avec les malignes. Elle a sous clé une surdose de morphine, qu'elle est prête à lui administrer quand il n'en pourra plus.*

De même, Mamie se sent-elle victime du cancer puisqu'elle voit son corps sombrer dans l'innommable, comme elle le dit dans une de ses lettres : « *la Vérité c'est que mon corps se ...* » (Vs, 232). Rémi surenchérit et pense, à son tour, être la vraie victime de l'action de Mamie bien que l'ensemble des personnages soit en général passif. Alors il réplique,

*Tu m'as dévoyé finalement, disqualifié, empêché d'accomplir ma petite sale besogne de vivant. Le vois-tu, le fond de ma pensée ?... C'est moi la victime... C'est ton salut que tu cherches et c'est tant pis si tu le trouves aux dépens du mien. Je suis le sale petit oiseau jeté à bas du nid et qui rogne ses ailes en rampant dessus... (Vs, 236)*

En général, le héros ducharmien n'a aucune emprise sur sa destinée ; alors il se contente de la subir silencieusement, stoïquement, et même avec humour. Face à cette destinée de chien, Rémi ressent le besoin de parler avec quelqu'un, mais « *Je n'ai que Dali à appeler au secours* » (Vs, 236), dit-il. Dans cette communauté, on finit comme on a commencé : seul, incompris et dépourvu de tout. Ce sentiment d'être victime donne automatiquement lieu à celui de vouloir se suicider en couple, de préférence, pour compenser l'injustice de la vie par une union éternelle dans l'au-delà. C'est du moins la raison qui fait Rémi « *cajoler (le chien) et le complimenter pour le faire monter sur le lit et ne pas crever tout seul* » (Vs, 236)! Fanie aurait, dans cet univers morose et mourant, le rôle du messie qui réinvente le bonheur en arrivant, comme si elle avait une baguette magique : « *elle entre, elle me touche, et l'aveugle voit, et le paralytique est guéri* » (Vs, 237).

D'autre part, Rémi se sent persécuté par l'inspecteur de la municipalité. Dès la première visite la chicane prend, ce dernier établit un parallèle entre le propriétaire du terrain et son chien, tous deux hors-la loi. « *Pas attaché, pas vacciné, pas de médaille... Je suis venu vous souhaiter la bienvenue parmi nous. Je suis bien tombé... Qu'est-ce que vous pensez que vous allez faire ? Vous torcher dans la rivière ?...* » (Vs, 94-95). Rémi, qui soliloque dans la même page, dit : « *qu'est-ce qu'un peu de pipi comparé aux tonnes de poison déversées à pleins tuyaux depuis trente ans par la papetière ?* ». Même si la comparaison des excréments animaux (ceux de Rémi et de son chien) aux déchets de la papetière a pour intention de donner raison aux premiers, Rémi n'arrive pas à se faire entendre. C'est l'inspecteur municipal qui a le dernier mot. Alors, Rémi finira-t-il par être chassé du lieu comme le couple André-Nicole dans *L'hiver de force* et Johnny, dans *Gros Mots* ?

Dans *Va savoir* également, Jina se sent persécutée dès que la nuit tombe. Même si elle tient un commerce de drogue, elle passe pour une victime puisqu'on tente de l'arrêter. Il semble qu'elle n'est pas harcelée seulement par la police qui arrête son mari mais aussi par un gang de trafiquants. « *Ça sonne puis quand je répons ça raccroche...* », dit-elle à Rémi. Pour cela elle vit sur le qui-vive et ajoute : « *Barre pas ta porte, je peux avoir à déménager vite fait* » (Vs, 217). Plus loin, elle déménage véritablement pour une nuit. En débarquant toute perturbée chez Rémi, elle lui demande d'aller chercher le petit : « *ils ont recommencé ! Quatorze coups de suite à deux heures du matin ! J'ai mon quota ! Je m'excuse mais il va falloir aller chercher la bassinette* » (Vs, 241).

Être victime n'est pas forcément être minable, mesquin, humble. « *Jina ne va pas se mettre à paniquer, déménager aux cinq minutes* » (Vs, 218) constate Rémi. Les personnages font preuve de beaucoup de fierté : ils acceptent dignement leur sort. C'est dans cet esprit qu'ils se mettent à vendre leurs biens les plus intimes ; ils ne demandent jamais de l'aide à quiconque. Au contraire, ils refusent de recevoir de l'argent en espèce pour survivre, car ils comptent toujours sur eux-mêmes. Laïnou le remarque toute seule : « *c'est pas le fric qui vous intéresse puisque vous refusez le mien* » (Hf, 66). Dans *Va savoir*, Rémi assume la responsabilité de se faire un petit chez-soi selon les souhaits de Mamie. C'est lui qui choisit le lieu, le lot, l'habitable qu'il remet à neuf, décore et occupe d'eau potable et d'électricité !

D'autres relations sont conçues dans leur fondement comme un abus de pouvoir et un détournement de biens. La Compagnie Bell, société de télécommunication, est désignée

métaphoriquement sous le nom de « *mercenaires de Graham Bell* » (Vs, 169). Dès lors, tout service provenant de cette société est conçu comme une soustraction de droits. Les agents des télécommunications sont considérés comme des traîtres puisqu'ils peuvent rompre leur fidélité à tout moment. Plus loin, la dite Compagnie est désignée péjorativement dans une tournure antiphrastique par « *La Si Belle* » puisqu' « *elle n'a pas encore eu le temps de venir rebrancher le téléphone* » (Hf, 234).

La raison la plus plausible pour laquelle le couple refuse de travailler est celle de se sentir victime exploitée excessivement, car non payée à son juste titre. En plus, André et Nicole se voient arnaqués, dépouillés, détroussés. André note que Roger Degrandpré triche en leur présentant 426 pages. « *Les trois chemises renferment 426 pages (c'est loin de 400)* » (Hf, 68)! Tous ces petits bourgeois qui leur présentent des journaux, des articles ou des œuvres à corriger sont désignés par le seul pronom démonstratif dévalorisant « *ça* » (Hf, 68-69)! Ce pronom a l'avantage de les citer tous comme une masse amorphe dont les intentions sont suspectes parce que la calomnie est leur seule occupation. Mais ce « *ça* » se trompe en prenant « *l'homme québécois* » pour indifférent en matière de politique et en appelant cette attitude « *la quhébétude* » (Hf, 68) comme si la classe politique était la seule à comprendre les manigances des siens alors que le reste du peuple sombrait dans l'hébétude ! Les victimes répondent et veulent, par la même calomnie, renverser les rôles et les situations. Elles souhaitent voir leurs bourreaux « *pris dans la même quhébétude (qu'elles). Qu'ils niaient et qu'ils pleurent* » (Hf, 68) aussi. « *Tel est pris qui croyait prendre* » répond le couple à la classe politique québécoise.

Le personnage persécuté, étant aussi schizophrène puisqu'il change de caractère d'une situation à une autre, acquiert, par la même, des identités multiples qui méritent d'être étudiées.

### **1. 3. Figures du double**

*La figure du double, en exposant une autre partie de l'être, permet une réorientation du rapport à soi et au monde. Comme la figure de l'ailleurs, elle pose un regard nouveau sur les choses parce qu'elle impose un certain recul, parce qu'elle provoque le détachement et modifie l'angle d'analyse.*<sup>137</sup>

---

<sup>137</sup> BOUDREAU, Anne-Sophie, *Résonances et dissonances dans Va savoir et Gros Mots de Réjean Ducharme*, <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/23044>, p. 5. Consulté, le 16-06-2016.

Le héros ducharmmien entretient deux rapports différents et souvent contradictoires : face au monde, il est l'inconnu, le marginal, l'ignorant, le fou; face à lui-même, il est l'intellectuel, le philosophe, le sage et le bon vivant. Pour les autres, son prénom n'est qu'un signifiant arbitraire, immuable, pour lui, le prénom convient exactement au portrait du personnage. Dans les trois romans, le prénom est à la fois nom propre et nom commun; ensuite il subit, au cours de l'intrigue, une légère altérité, si ce n'est une grande qui lui donne un autre statut selon cette transformation. De surcroît, le personnage, lui-même, en a conscience.

Les deux prénoms Petit Poids, dans *Gros Mots*, et Petit Pois, dans *L'hiver de force*, se font écho. D'abord, l'homophonie participe à leur confusion. Voici comment une femme conçoit son prénom dans le premier roman : « *Je suis un petit poids mort, une petite tare, mais ils aimeraient trop ça, ils ne le sauront pas, je vais garder ça pour moi, ou régaler quelque imbécile qu'ils auront jeté dans leurs poubelles* » (GM, 34). Or l'expression « *petit pois en chair* » signifie en argot « clitoris ». Comment comprendre alors l'expression « *régaler un imbécile* » ? La suite du roman et les intentions de la locutrice peuvent le confirmer. Les minuscules qui se greffent à l'article indéfini "une" dans "une petite tare" ne laissent aucun doute que le nom propre n'est plus de sens figé, mais il signifie ce qu'il dit ! Johnny va jusqu'à lui trouver un synonyme. Aussi, la désigne-t-il par une périphrase équivalente : « *ma pas grand-chose* » (GM, 258).

Puis, pour désigner deux femmes, Exa et Petite Tare, Johnny ose mettre ce nom propre, devenu nom commun, au pluriel, « *c'est une œuvre pie que d'aider deux poids morts à se traîner, à s'ôter* » (GM, 76). En enlevant la majuscule à ce même nom, désignant toujours une femme, Ripoline dans le récit d'Alter, Petite Tare évoque un paradoxe : « *Oui mais est-ce que ça peut se jeter un poids mort? Sous un camion? Un poids lourd?* » (GM, 141). Le jeu de mots sur les noms ôte au personnage son appartenance aux figures anthropomorphes, et le classe dans la catégorie des objets désignables par un nom commun.

Le même prénom *Petit Pois* voit sa lexicalisation renforcée dans *L'hiver de force*. Commençant par majuscule aux pages 26 et 67, André lui accole un adverbe à la page 84 pour s'écrire « *Votre tout Petit Pois* », et ne garder du *pois* que la prononciation à la page 98 « *Votre tout Petit Pouah* ». Cette transcription phonétique rappelle au lecteur que le nom n'est en fait qu'une syllabe phonique transcrite sur du papier blanc ; d'où sa définition en tant qu' « *être de papier* », ni plus ni moins.

L'influence est réciproque : si Johnny, dans *Gros Mots*, affectionne son amie et lui accorde, selon ses dires, le surnom perçu comme ordinaire, dans l'énoncé suivant : « *je téléphone à mon petit poids mort, ma Petite Tare, comme je l'appelle depuis qu'elle s'est appelée de même elle-même* », il accepte d'être appelé par le sobriquet « *une espèce de taré* » ; pour lui, « *c'est automatique. Et c'est ainsi, j'en suis ravi, qu'elle me traite* » (GM, 13). La familiarité lui vaut encore une altération de son prénom : quand il s'interroge affectueusement sur son prénom « *ma Petite Tare ?...* », elle réplique avec un diminutif hypocoristique « *mon espèce ?...* » (GM, 99) laissant tomber « *de taré* » ! Le lecteur est convié à partager les conventions des personnages.

Toutes ces désignations multiplient les facettes d'un même personnage. Le dédoublement touche en fait la personnalité, et pour mieux cerner cette notion d'identité, nous devons varier les angles de vue, car « *l'étude des problématiques identitaires, dans la littérature francophone ou ailleurs, doit être suffisamment ouverte* », <sup>138</sup> écrit Ali Abassi. Johnny, par exemple, est indécis, il a envie de Petite Tare, mais l'idée de l'inceste lui interdit tout rapport charnel, même s'il est virtuel. A la page 98, il explicite ce tourment,

*Chaque jour on se tourmente, on se demande, avant que la bière ait fait effet, si on va téléphoner ou non, pour ne pas risquer d'aviver encore un enchantement si délicat et sous telle pression déjà que n'importe quel heurt, quel coup de baguette pas magique le feront éclater comme une bulle.*

Le prénom « *Alter* » est, lui aussi, problématique : il peut désigner d'abord l'auteur du manuscrit trouvé et, par antonomase, le manuscrit lui-même, car Johnny peut, par connivence avec le lecteur, « *rembarquer Alter dans son (sac) Air Italia* » (GM, 64). Il signifie aussi l'autre figure du héros qui est en train de raconter sa propre histoire par le truchement d'Alter. La figure du double prime sur celle de l'origine qui se décompose à l'infini. Elle peut même circuler d'un roman à un autre, rappeler un trait ici et un autre là. Ces personnages kaléidoscopiques et migrants nous autorisent à noter une intratextualité du personnage dans l'œuvre de Ducharme pour y voir un délire en réseau, comme l'appellent les spécialistes. <sup>139</sup>

En effet, dans *L'hiver de force*, la Toune, la petite amie de Vonvon dans *Va savoir* <sup>140</sup>, devient à son tour Catherine puis se trouve nommée aussi « *Petit Pois* » par sa maman qui demande à André : « *Allô chéri, ici Poulette ! Petit Pois fait-elle son beau gros dodo ?* »

---

<sup>138</sup> ABASSI, Ali, « Une problématique identitaire de la littérature francophone en Tunisie : la femme et le féminin », *Revue de littérature comparée* 2008/3, p. 241-319.

<sup>139</sup> MALEVAL, *Op ; Cit* ; p. 113-114.

<sup>140</sup> *Va savoir*, p. 62.

(Hf, 262). Dans *Va savoir* encore, les figures se confondent au point que Rémi ne sait plus qui aimer. De ce fait, il écrit à Mamie, ou peut-être à Raïa puisqu'il les confond, « *je me suis condamné à recommencer, à t'aimer deux fois : de tout l'amour que j'ai pour l'autre et de tout l'amour que j'ai pour toi* » (Vs, 62). Une telle cacophonie pousse Rémi à distinguer dans Mamie deux êtres : celui qui est et celui qui n'est pas. « *Qui me mènera à te perdre, en te détruisant en te préférant telle que tu n'es pas ?* » lui demande-t-il. Aimer l'autre « *tel qu'il n'est pas* » n'est-ce pas l'aimer tel que nous voulons qu'il soit ? N'est-ce pas nier la spécificité de l'autre ? N'est-ce pas réduire l'autre à une imago de soi-même ? Mais n'est-ce pas du délire de plus belle ?

Petite Tare et Johnny, eux-mêmes personnages du récit cadre, sont conscients de leur dédoublement et savent qu'ils courent le risque, à force de lire le cahier, de « *devenir des Walter et des Bri, comme s'il n'y en avait pas assez, s'ils ne faisaient pas déjà la queue aux portes de l'enfer. Pour ne pas dire du dépotoir* » (GM, 214). Selon cette conception, les doubles font la norme, et l'unicité l'exception. La maîtresse ès lettres se démène avec eux de la sorte,

*Je me mets dans leurs peaux, c'est forcé quand on lit, mais j'ai le goût d'en sortir au plus vite. D'un côté, ils m'habitent, ils vivent dans la même partie de moi que toi. Je me surprends à calquer les façons de Walter, adopter ses expressions : péter sa coche, marcher sur la croûte ... Je me défends de répéter anyway à tout propos, ça jure à travers mes belles manières et ça fait sursauter mes admirations.*

L'instance lectorale, elle-même, se dédouble : le véritable lecteur est un lecteur de seconde main, car il n'accède au cahier qu'à travers le récit de Johnny et Petite Tare. Cette situation permet à Petite Tare de faire partie du récit second tout en en prenant distance, elle agit comme si elle n'était plus un personnage, mais une personne en chair et en os. Johnny le constate : « *elle parlait de ses soirées en bandes avec Loupou. Quand elle a bu, ils se demandent de quel faubourg elle sort tout à coup. Ça lui plaît bien. Ça lui donne une distance au sens brechtien. Une longueur de levier...* » (GM, 215). Ce positionnement confirme le constat suivant de Bakhtine :

*Ce n'est que dans l'autre homme que je trouve une expérience esthétiquement (et éthiquement) convaincante de la finitude humaine, de l'objectivité empirique délimitée. Seul l'autre homme peut m'apparaître comme étant consubstantiel au monde extérieur. Car on ne peut étreindre que l'autre, l'entourer de partout, sentir amoureusement toutes ses limites.*<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> BAKHTINE, Michael, *Ésthetique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, p. 124.

En effet, Alter, alter ego de Johnny, raconte dans le récit enchâssé sa rencontre avec la Too Much aux États-Unis et constate qu'en se cherchant c'est elle qui l'a trouvé, lui, qui l'attendait intuitivement. « *J'étais rendu que je me cherchais dans les poubelles. Et ce n'est pas moi qui m'a trouvé, c'est elle. " Qu'est-ce que tu fais dans les poubelles ? – Je fais que si tu te jetais dans les poubelles, comme tu devrais peut-être, je te ramasserai peut-être » (GM, 71).* Dans ce jeu de reflet réciproque, cette Too Much, comme son nom pléonastique l'exprime, n'est-elle pas une autre partie d'Alter ? Alors, Alter n'incarne-t-il pas l'altérité permanente ? C'est un peu le sens du texte qui se dérobe à chaque fois qu'on s'en approche, tel un mirage lors d'une poursuite acharnée. D'ailleurs, la Too Much finit par le congédier en lui disant : « *tu reviendras quand tu te ressembleras » (GM, 305)* tellement il est fuyant et insaisissable. Johnny confirme cette fugacité. Pour lui, Alter « *n'était plus le même homme, il le serait encore moins quand Bri aurait fini de passer à travers lui et tout casser, il le fallait, il lui devait un pillage... » (GM, 307),* comme s'il était fait d'une matière transparente, cassable, malléable que chacun pourrait incessamment faire, défaire et modeler selon ses goûts de façon à perdre l'image d'origine.

De ce fait, la dénomination ne désigne plus un personnage anthropomorphe, mais une idée qui circule librement, d'une partie à une autre, d'un roman à un autre. L'altérité incessante pose la difficulté de la définition de l'identité, « *notion d'un caractère problématique et complexe* », et « *au cœur de tous les discours et de tous les savoirs* », <sup>142</sup>selon Ali Abassi. Elle peut même « *s'exprimer par la privation et le manque* », comme chez Ducharme : ses personnages sont « *sans origine, sans famille, sans domicile fixe, sans papiers...* » <sup>143</sup>Pire, Alter perd la notion de "genre" dans toutes les acceptions du terme, comme le constate Johnny, « *il y avait le genre qui ne l'avait pas, qui le cherchait et ne le trouverait jamais. Puis il y avait eux, le genre qui l'avait, qui se le donnait et se le prenait... Puis il n'y a plus eu qu'un vieux rogaton* » (GM, 307).

Dans *Gros Mots*, Johnny complique encore l'identité de ses deux meilleures amies, Exa et Petite Tare, en les traitant toutes les deux de « *deux poids morts* » qui peuvent « *se traîner (et) s'ôter* » (GM, 76-77) mutuellement, soit contribuer ensemble, ou chacune toute seule, à leur perdition et mutation progressives. À l'image du délire, de l'errance, le prénom du personnage ducharmien n'est jamais un terme fixe qui lui colle une fois pour

<sup>142</sup> ABASSI, Ali, « Une problématique identitaire de la littérature francophone en Tunisie : la femme et le féminin », *Revue de littérature comparée* 2008/3, p. 319-241.

<sup>143</sup> GLAZIOU, Joël, « Dans la marge... des forces en marche », *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, PUR, 2016, p-p, 221-228.

toute; au contraire, c'est l'altérité qui le définit, et, fait, par la même, sa particularité de personnage en devenir.

Le sens dénotatif de « Petite Tare » est le vide, mais ce vide a l'avantage de se renouveler infiniment, tout le temps, en changeant de portrait et de caractère. Aussi, cette dernière demande-t-elle légitimement à Johnny : « *are you nobody too ?* » (GM, 13). Le personnage ducharmien est une allégorie d'une idée abstraite, le vide ici. En effet, Petite Tare remplira d'autres fonctions, elle deviendra, selon Johnny « *mon amour* » puis « *ma maîtresse* » (GM, 98) ensuite « *ma maîtresse ès lettres* » (GM, 132) jusqu'à changer de genre et s'appeler « *Petit Tas* » (GM, 219). Outre ces appellations, Johnny rapporte l'histoire de cette femme, à la rabelaisienne.

*Sa mère voulait l'appeler Isntshe, d'après ce que l'infirmière avait dit en la remettant dans ses bras : « Pretty, isn't she ? » Son père musicien a eu le dernier mot, Toccata-Fuga, mais si elle était devenue prima ballerina, c'est le nom qu'elle aurait porté. Puis à l'école on l'a traitée de Touch-and-Go, pour se moquer, et ça l'a marquée, assez pour la définir à son avis : elle a réfléchi à l'image que ce miroir lui donnait, elle est devenue « touche et file » en effet... Je ne trouve pas ? (GM, 228).*

La diversité des signifiants du nom propre désigne un signifié bizarre : cette femme est un être qui n'est jamais « *tout à fait le même, ni tout à fait un autre* », selon l'expression verlainienne. Porter le nom d'une symphonie, en particulier celui de *Toccata-Fuga* de Jean-Sébastien Bach, c'est équivaloir à une notion aérienne, fugitive. Tout comme le personnage proustien, selon Gérard Genette, « *le personnage ducharmien reste, ou plutôt devient au fil des pages de plus en plus indéfinissable, insaisissable, « être de fuite*<sup>144</sup> ». Le « miroir », dont il est souvent question, et la pléthore des noms propres de relations motivées entre signifiants et signifiés travaillent à perdre, et à démultiplier à l'infini l'image de ce personnage, et non à la fixer, ni à la cerner dans des limites contournables et reconnaissables. Le prénom Isntshe, que Petite Tare allait avoir, définit le personnage par son altérité permanente, soit la grande propriété de l'être humain.

Dans *Gros Mots*, Johnny rattache la rédaction du cahier trouvé à un « *auteur impossible* » dont le nom est d'abord alter ego,<sup>145</sup> et qui se transforme très rapidement en Alter Ego<sup>146</sup>. Le même glissement, de la minuscule à la majuscule, transforme la même notion en une allégorie vivante concrétisant l'abstrait et incarnant l'idée de la mutation, du mouvement, de l'inconstance. Selon Vincent Jouve, « *l'Autre intervient très régulièrement*

---

<sup>144</sup> GENETTE, Gérard, *Op ; Cit.*, p. 308.

<sup>145</sup> *Gros Mots*, p. 19.

<sup>146</sup> *Gros Mots*, p. 24.

*en tant que modèle, soutien et adversaire*<sup>147</sup> ». Chez Ducharme, l'adversité caractérise toutes ces figures, puisque l'une succède à l'autre. Alter Ego deviendra lui-même Walter (GM, 79), puis il se contente de l'acronyme O.S.F dont l'interprétation donne lieu à beaucoup d'hypothèses, toutes valides et toutes inintelligibles à la fois, et même très improbables puisqu'elles restent à compléter. « *On S'en Fout ? Opprimer sans fatiguer ? Orgie Sans fin ? Othon de Sans Frousse ?...* » (GM, 26). Petite Tare, elle aussi, devient tout simplement S. F. A.<sup>148</sup> Dans *L'hiver de force*, Pierre Dogan s'écrit désormais P. D : l'acronyme attribut au personnage un caractère et un statut particuliers.

Dans le second récit, la manie est la même. Du moment que Walter « *reprend goût à l'ivresse* », il traite Bri de « *bad ass (mauvaise tête) un compliment qu'il n'a fait à personne depuis il ne l'appelle plus que B .A. Bri* » (GM, 193-194). Ce qui doit simplifier et décomplexifier la personnalité la complique davantage. P. D. peut se lire dorénavant pédé, comme il se prononce, et complexifier le statut et le genre de ce personnage. Les points d'interrogation ont l'avantage de réveiller l'inquiétude du lecteur sans fournir de réponse. Ils invitent à poser d'autres questions sur le même acronyme, ou encore sur le plus grand pseudonyme : qui est Réjean Ducharme ? N'attendez pas une réponse qui désigne rigidement la personne, et lui colle une fois pour toutes comme tous les noms propres, répond notre corpus, car « *Alter ne se nomme jamais. Ni sur la couverture du cahier, ni dans les lettres intégrées au texte* » (GM, 53).

Ducharme semble dire, à l'instar de Jacques Lacan : « *il ne s'agit pas de savoir si je parle de moi de façon conforme à ce que je suis, mais si, quand j'en parle, je suis le même que celui dont je parle* ». Le pseudonyme a ceci de merveilleux : il est interprétable et renouvelable, tout comme la personnalité de l'être humain qui n'est jamais la même. « *On est comme tous aussi alter qu'Alter* » (GM, 55) confirme Johnny. La fusion des deux acronymes, cités ci-haut, en un seul le confirme : dans une « *lettre cachée par deux cœurs transpercés, des gouttes de sang font s'enchaîner O. S. F et S. F. A* » (GM, 88) comme signature.

D'un roman à un autre, pour désigner des personnages et le sujet-écrivain, Ducharme préfère le nom commun au nom propre : en l'absence de nom patronymique, d'appartenance sociale, de papier... les éléments identitaires deviennent insaisissables. Pour confirmer, le narrateur a hâte de chercher la signification d'un nom propre même s'il

---

<sup>147</sup> JOUVE, Vincent, *Op., Cit.*, p, 222.

<sup>148</sup> *Gros Mots*, p, 53. (S. F. A = Sweet Fuck-All, d'après la légende adoptée par le texte)

se rapporte à une serveuse. « *Je demande à tout hasard son nom à la fille, la même, dit Johnny. Poppée (à moins que ce ne soit Puppy petit chien, ou Poppy pavot. Un sobriquet. De basse-cour. Une étiquette* » (GM, 139). Johnny traduit ces deux substantifs de l'anglais en français comme si le nom propre était traduisible, ou comme si sa signification déterminait la condition sociale de celui qui le porte. Pour cerner l'historique et les valeurs onomastiques possibles de ce prénom, Johnny en parle à Petite Tare qui en fait l'objet d'un pari. « *Elle, note Johnny, elle m'avait juré que le nom de Poppée n'était pas celui de la femme de Néron, tuée par lui à coups de pied au ventre mais Poppy : pavot, poison. Elle s'est renseignée, elle a gagné* » (GM, 237). Pour la même serveuse, le nom propre de ce client ne compte même pas, elle se contente de le reconnaître à son « *sac d'Air Italia* », car « *souvent exclus et marginalisés, (les personnages) n'ont alors d'autre ressource que de fuir toujours plus loin. De la marge à la marche, il n'y a qu'un pas. Un pas toujours recommencé.* »<sup>149</sup>

Les sobriquets, les acronymes et les pseudonymes, dont le texte se sert comme "désignateur rigide"<sup>150</sup>, servent paradoxalement de solution médiane et de produit de substitution au nom propre : ils contribuent plus à la dissimulation, au déguisement et au travestissement qu'à la manifestation ou l'affirmation de l'identité. A lire la phrase simple et autonome suivante : « *Tel qu'entendu, Walter m'attendait à la Brasserie* » (GM, 98) ou celle-ci : « *je suis resté avec Walter* » (GM, 114) on dirait que le sujet-écrivain du cahier trouvé est ressuscité, que Johnny, héros du récit cadre, va le rencontrer en chair et en os, qu'ils vont rester ensemble, et boire un coup peut-être, tellement la familiarité est grande. Alors, Johnny se met sur les pas de Walter, et va à la Brasserie pour rencontrer la serveuse et l'interroger : « *Personne ne vous a jamais appelée Sainte-Hélène par hasard ? Un vieux soldat ? Napoléon ?...* » (GM, 307). En fait, un pari est déjà gagné : même si Walter « *n'était qu'un roman* » (GM, 316), Johnny, par ce subterfuge, passe pour une personne réelle de la société québécoise moderne, brisant ainsi « *la frontière mince entre fiction et réalité*<sup>151</sup> », comme le pense Vincent Jouve.

En vérité, l'équivoque est recherchée en soi pour accentuer le dédoublement : ainsi va-t-il de l'antonomase suivante : « *elle me l'a emballé dans l'enveloppe* » où le nom propre remplace le cahier, et non Walter. « *J'ai déchiffré les trois pages de sa journée* »

<sup>149</sup> GLAZIOU, Joël, « Dans la marge... des forces en marche », *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, PUR, 2016, p-p, 221-228.

<sup>150</sup> KRIPKE, Saul, *La Logique des noms propres*, 2<sup>ème</sup> conférence, traduit de l'anglais par Pierre Jacob et François Recanati, Éditions de Minuit, 1982, p. 33-37.

<sup>151</sup> JOUVE, Vincent L'effet-personnage dans le roman, p, 199.

est aussi une expression de traque de l'auteur du cahier. Vers la fin du roman, Johnny croit le croiser en personne, alors il écrit :

*Je le vois de loin. Je le vois de dos se profiler dans le halo des phares. Il empiète à moitié sur mon côté du chemin, et il ne va pas s'écarter sous les coups de klaxon, même pas pour se retourner. Je ralentis. Et il m'apparaît... Tête nue malgré le gel, il a les cheveux jetés en arrière et qui débordent autour du col fourré d'un blouson pelé, « l'aviateur » du cahier. Il est grand, droit, trop : son allure est contractée, par une minerve on dirait. Sur la manche, à l'américaine, il porte une série de lettres. Aveuglé par le choc, on ne peut pas lire. On n'a pas besoin, on sait ce qu'elles disent. O. S. F.*

« C'est lui !... C'était lui !... »

Curieusement, quelques traits physiques ressemblent à la seule photo de Ducharme lui-même. On dirait que c'est un autoportrait du véritable auteur, Réjean Ducharme, lui-même. « *Se profiler dans le halo des phares* » peut aussi signifier, par paronymie, « signifier dans le halo des phrases » qui serait plus approprié à l'identité du personnage.

Pour Julien, qui a tout observé bien froidement, ça ne colle pas. « *Du tout. C'était un homme encore jeune. La quarantaine* » (GM, 336-337). Cette séquence semble répondre « froidement » aux traqueurs de la véritable personne qui se cache derrière le pseudonyme de Réjean Ducharme. Même s'il se voit digne, dans la même page, d'« *un mémoire de doctorat* », il ne se dévoilera jamais. *Gros Mots* nous semble le roman de l'aventure de l'écriture de Réjean Ducharme dans toute sa splendeur. C'est pourquoi le cahier revient au public à la fin du roman sans que Johnny ni Petite Tare, « *sa maîtresse ès lettres* », n'aient pu le déchiffrer entièrement.

D'autre part, le personnage ducharmien n'a jamais une identité fixe, ni un caractère stable : c'est la réincarnation qui le taraude, car il se régénère indéfiniment. Johnny va jusqu'à penser qu'il retrouve sa véritable identité dans cet auteur présumé : « *ce n'était pas pour rien que j'avais l'œil agité, le pied fourré partout. C'était pour me retracer, me recouvrir. Moi comme alter ego. Moi comme autre voix, celle que je suis en réalité si je l'entends de l'extérieur, avec les autres* » (GM, 20). Arrivera-t-il à « *se retracer, à se recouvrir ?* » Demeurera-t-il un être en quête de l'autre et de soi-même ? Ou encore, le néologisme dans la pronominalisation des deux formes verbales, recouvrir et retracer, est-il un leurre ? Sinon, quel sens peut-on attribuer à « *se retracer* » ? Et comment répondre à la problématique de Johnny « *comment trouver son chemin au fond de ces fumées et miroirs ?* » (GM, 55). Le miroir brouille davantage l'image de Johnny qui trouve que Walter « *n'est pas d'un grand secours [...] Il me met en pleine figure une glace où je me*

*distancie, je deviens un alter ego pour moi... » (GM, 113). Dès lors, le dédoublement s'accroît : même dans les moments de solitude, d'intimité, Johnny doute sur son identité et sur celle de sa partenaire. « Ma Petite Tare ?... » appelle-t-il, « Mon espèce ?... » (GM, 99) répond-elle, sur le même ton dubitatif. Le silence, exprimé par les points de suspension, scande la tension entre l'altérité et l'identité.*

Dans *Va savoir*, c'est le facteur temps qui attribue des identités différentes au même personnage. Mamie, avant même d'entreprendre ce voyage, avait le dessein de « *ne pas revenir, de partir pour redevenir* » (Vs, 112); sa quête serait celle d'une identité : paradoxalement, elle part pour se retrouver. L'ailleurs et l'ici, le présent et l'à-venir, n'ayant plus de frontières étanches, participent à cette reconstruction de soi. Au cours du voyage, Raïa signe comme suit sa « *tarjeta postal* » envoyée à Rémi : « *Salut. Ton autre Raïa* » (Vs, 106). Qui est cette « *autre Raïa* » ? Est-ce c'est Raïa transformée par le voyage et par le temps ? Ou, se prend-elle pour un double de Mamie qui se permet de signer à sa place ? Jusqu'où va cette ressemblance ? « *Je sais où est son bien, dit-elle de Mamie dans la même lettre. Au même endroit que le mien qui est à la même place qu'elle... je me suis mise à me tâter les seins pour voir si ça vient, si j'ai des kystes. J'en veux moi aussi, réels ou imaginaires...* ». Il semble que le double va jusqu'à l'empathie puis à l'identification. A la même page, toutes deux couchent au parking, tout comme Johnny et Exa dans *Gros Mots*. Si on se rappelle aussi que Walter et Too Much se sont rencontrés dans des poubelles, on dirait que les personnages se dédoublent à l'infini par intratextualité, dans les trois romans.

Rémi écrit à Mamie, qui n'est plus la même, ceci : « *quand je rêve de toi, je me console de toi en te préférant à toi, en te reprenant comme tu étais aux premiers temps, chaude et frissonnante, triomphante et perdue. Tu vois, je réussis même à te tromper avec toi. C'est comme ça, confus comme ça* » (Vs, 78). Par conséquent, Mamie, qui devient désirable en s'absentant, n'est plus la même. Le temps est aussi un facteur déterminant dans le processus identitaire. Dans *Gros Mots*, la confusion et la fusion touchent même les personnages secondaires. « *Cette Sainte-Hélène, qui est restée la consolation de son Napoléon, qui le visite et qui remue ses ennuis de mauvaise fille avec lui, ne fait qu'une en effet avec mon Hellhenn* » (GM, 323), note Johnny. Alors, serait-il lui-même Alter puisqu'il sait tout de ce dernier, et que cette fille de joie est leur terrain de rencontre ?

Le personnage ducharmien se dédouble aussi par l'allusion intertextuelle à d'autres figures d'autres œuvres littéraires, musicales, cinématographiques, théâtrales ... André

Ferron écrit de Petit Pois : « *je ne sais quel cartoon auquel elle doit son surnom* » (Hf, 23). Cette figure évoque l'anthropomorphe et le végétal par sa dénomination, le fictif puisqu' « *elle est comme dans ses films* », le réel par son rôle, l'animal par sa mine pareille à celle d' « *un oiseau sauvage* ». Son aspect vestimentaire, une « *chambre de fourrures vivantes* », ne la définit pas non plus puisqu'il condense toutes ces figures. Sa « *musette indienne* » ne va pas non plus avec « *sa majesté* » ni avec son langage. Ce dédoublement s'applique souvent à tous les personnages moitié « *êtres langagiers* », moitié anthropomorphes.

Dans chaque roman, il est toujours question de frère ou de demi-frère. Rémi, sans évoquer ses origines dans *Va savoir*, se rappelle son frère Éric « *emporté par une leucémie* », « *je n'ai pas été à ses funérailles, ajoute-t-il, il ne viendra pas aux miennes non plus* » (VS, 53). Petite Tare a Alexis pour « *petit frère* », elle aussi. Comme celui de Rémi, il est mort. Pour s'affirmer, le frère doit-il passer automatiquement par un fratricide ? Petite Tare revient au tombeau de son frère à Ivremont qui est paradoxalement son lieu de naissance. Pour vivre, il faut mourir semble signifier ce retour.

Le cimetière Ivremont, dont l'onomastique fantaisiste, (ivre/ ment), évoque l'aspect le plus développé du délire, celui de divaguer sous l'effet de l'alcool, incarne paradoxalement la continuité. Le dédoublement y culmine : on pourrait même parler de métempycose, puisque Petite Tare raconte ceci :

*C'est ici que je suis née. On me l'a caché... Ma mère avait une grossesse difficile et une nuit qu'elle dormait avec la sienne, elle l'a trouvée morte : elle a saisi son cadavre en se blottissant pour chercher sa chaleur. Dans la folie de ses douleurs, ma mère est venue m'avoir là-dessus, avec la sienne là-dessous.*  
(GM, 86-87)

Sa naissance gargantuesque, dans un milieu mortuaire (le cimetière Ivremont), complique l'acte de naissance, lui-même, en le dédoublant d'une mort concomitante : l'identité est toujours un état à perdre, non à s'approprier. Ce qui semble risible, ou fou, est en réalité une grande sagesse : la mort est inhérente à la vie, et l'identité est indissociable de l'altérité. Le dédoublement est un processus infini : la femme accouche d'une fille tout en tuant sa maman ! N'est-ce pas le cercle vicieux de la vie ? La continuité de la vie n'est-elle pas un dédoublement infini des êtres humains ?

Même Fanie, la petite fille de cinq ans, a son double. « *Elle s'adresse à* » celle qu'elle appelle « *Julie* », constate Rémi, « *sa petite amie, imaginaire à ce que j'ai compris, alter ego négatif* » (Vs, 131). « *Négatif* » dans le sens physique : sans lequel le pôle positif

ne peut exister, nécessaire à l'équilibre de l'être. Pourtant, Fanie « *n'en connaît pas long* » (Vs, 158). C'est au tour de Rémi, dans la même page, d'en cultiver l'image à sa façon et d'en faire « *une sœur, c'est même une sœur jumelle. Une fois, dit-il à Fanie, que vous étiez aussi petites que (son doigt), Mamie vous a eues toutes les deux dans son ventre* ». Petit à petit, Fanie croit à la réalité de son double. D'abord, elle lui réserve un lit dans la maison de Rémi, un lit sans matelas, car « *Julie dort toujours sur les petits ressorts* » (Vs, 192). Ensuite, elle s'associe à son jeu, la marelle. « *Elle a joué avec « Julie », constate Rémi, et elle a gagné, sans jamais s'embrouiller dans ses deux rôles, ou tricher, qui aurait ôté tout intérêt au scénario, ce qu'elle a trouvé toute seule* » (Vs, 215). Dès son jeune âge, Fanie assume "deux rôles", tâche impropre aux enfants généralement. Chez Ducharme, les enfants, au même pied d'égalité que les adultes, délirent de plus belle.

Le dédoublement va jusqu'à nuire au héros. Alors, il s'adresse à lui-même, à la deuxième personne! « *Ferme ta gueule puis mange* » (Hf, 23), se dit André, car il a fortement besoin de s'écouter, de distinguer sa voix de celle des autres. Johnny, lui aussi veut se connaître en tant que « *Moi comme alter ego. Moi comme autre voix, celle qui suis en réalité si je l'entends de l'extérieur, avec les autres* » (GM, 19-20). Veut-il concrétiser l'adage de Socrate « *connais-toi, toi-même* » ? Est-il vraiment en perte d'identité ? La quête de soi passe-t-elle obligatoirement par la définition de l'Autre? Johnny répond : « *Il n'a pas l'air plus avancé que moi, qui qu'il soit. Il me renvoie à moi, à regarder qui je suis, et si je suis bien réfléchi par ma glace* » (GM, 25). Ensuite, il pose la question du sujet soulevée par Lacan : « *qu'est-ce qu'un homme, ou peut-on en être un sans s'appartenir, sans choisir les actes et les mots qui vont nous définir, qui nous créent ? On n'a l'air de quoi devant soi si on ne se ressemble pas, si on ne se reconnaît pas ?* » (GM, 26). Pour retrouver son unité, Johnny menace de briser ce dédoublement ; alors il conclut ceci : « *s'il se met à trop me ressembler, je vais lui tirer la chaîne* » (GM, 44).

Mais le double n'abdique pas, il se métamorphose, menace, et, comme le dit Johnny,

*M'attaque aux yeux, il va me les crever, je sais qui c'est, je le reconnais à ses longs dards, lancés à travers les rideaux, plantés dans mes cheveux, pénétrant déjà ma coquille. C'est le Monstre, notre Monstre, l'Ogre de Barbarie qui lève, encore plus traître à ces hauteurs. C'est celui d'Alter aussi, dont je lui ai parlé pour l'endormir. (GM, 35)*

Si Alter, qui est double, lui-même se dédouble, quelle serait alors la figure principale ? À vrai dire, il s'agit d'un miroitement permanent, infini et aucun personnage

ne tient lieu de référence. On est dans un monde fluctuant, instable où aucune vérité ne siège comme vérité que pour être destituée par une autre.

Ducharme pousse le procédé à l'extrême : le titre du roman « *Gros Mots* » trouve écho dans « *le gros cahier à boudin, qu' (il) tirait de (son) sac et laissait traîner sur le comptoir du Manoir, afficher ses cœurs obscènes, aux quatre fesses embrochées par une flèche de papillon* » (GM, 57), soit le journal écrit par Alter. Le frontispice iconographique du cahier reprend la périphrase du titre du roman. Qui rend compte de l'autre ? Est-ce que *Gros Mots* est un subterfuge de l'emboîtement du cahier trouvé dans la broussaille, ou est-il un journal intime qui donne raison de naissance au roman ? Cette même confusion est aussi éprouvée par Petite Tare et Julien qui découvrent le cahier et le présentent au public. Alors, Johnny ne reconnaît plus les frontières entre les deux récits, et veut savoir « *si ce n'est pas un tour que je leur joue... Lui aussi croit que c'est de moi. Ils me voient tout au-dessous de tout, quoi* » (GM, 123). Petite Tare, elle-même personnage, c'est-à-dire objet de lecture, est lectrice en même temps; elle présente un avis à double sens sur l'auteur du manuscrit. Pour elle,

*Walter a de la culture. A moins qu'il ne soit un écumeur de dictionnaire. Il n'a pas l'air. Il me fait plutôt l'effet de l'un de ces imposteurs comme on en voit parmi les poètes. Un peu trop artistes à leur propre goût, exclus, ils se déguisent en pauvres types, ils font comme les autres. Ils le font si bien qu'on y croit, on les met dans le même tas. On leur réfléchit le personnage et ils se ramassent complètement piégés dedans. Ils n'en sortent plus. Ils ne peuvent plus...*

Cette analyse portant sur la difficulté pour un auteur de se dissocier de son personnage est pertinente. Le même avis peut être une allusion au style de Johnny, puisque Petite Tare lui parle « *comme si cela le concernait* ». Mieux encore, elle se mêle, elle-même, à la rédaction et du manuscrit et du roman. En effet « *elle a déjà cinquante pages de tapées, dont une dizaine occupées par ses petites notes personnelles* » (GM, 140-141). Peut-on croire la « *maîtresse ès lettres* » de Johnny (GM, 194)? Ou est-ce que cette cocasserie, construite sur le modèle « *docteur ès lettres* », discrédite les connaissances du personnage? Même si on ne peut pas trancher, toutes les interprétations restent plausibles.

La schizophrénie brouille les cartes des personnages du premier et du second récit, car la métalepse fait que chacun empiète sur l'étendue de l'autre pour se confondre finalement en une seule histoire parfois inintelligible même aux personnages eux-mêmes. « *Je suis resté avec Walter, déclare Johnny, J'ai défriché les trois pages de sa journée, avec les mains qui me démangeaient de téléphoner. Pour savoir. Qui se moque de qui avec*

qui ». Pour s'assurer, il téléphone à Petite Tare qui, « *devant une telle opacité, ne ménage pas ses efforts*<sup>152</sup> » ; mais la réponse ne se fait pas attendre ; épousant la même logique, elle lui répond : « *mens-moi, mon ange. Je veux que tu me dises la vérité, rien que la vérité que je veux entendre* » (GM, 114). De toutes ces antithèses aporétiques, il en ressort que la vérité n'est nulle part, et que chacun a sa vérité, chacun son moi qui n'est pas le même quand il est perçu par l'autre ! Cette illisibilité, pour le lecteur et les personnages, fera l'objet de notre dernière partie.

Cependant, le dédoublement est perceptible dès l'incipit. A la première page de *Gros Mots*, le narrateur affirme : « *C'est mon histoire. On est ici chez moi* ». A la page 20 du même roman, il livre son appréciation du « *trésor trouvé* », alors il écrit :

*Ce n'est pas un tissu d'incohérences : les corrections moulées, soulignées, l'indiquent assez. C'est ce qu'il a trouvé dans la gangue encore brûlante en la cassant. C'est ce qui sortait. Qu'il a fait sortir. Exprimé de force et mauvais gré. Et il y a tenu. Le temps qu'il a pu. Le temps qu'il se relise et fasse une croix dessus.*

Quelle histoire va-t-il relater alors ? La sienne ou celle racontée par le narrateur du « *trésor* », sachant que la relation Capricia-Alter Ego est un duplicata de celle d'Exa-Johnny, et que la relation Johnny-Petite Tare est un écho de celle d'Alter Ego-Too Much ? Est-ce que le second récit est une partie intégrante de son histoire ? Ou elle en est détachée ? Ce procédé de métalepse fait que toutes ces histoires se chevauchent souvent, et sans frontières étanches, tout au long du roman, à tel point qu'on ne les distingue plus.

Visiblement, brisant toute progression linéaire, les deux récits se croisent, s'entremêlent jusqu'au point où ils se confondent parfois. Le procédé est tellement poussé dans l'œuvre que quelques critiques croient voir dans la relation André-Nicole le récit de l'histoire d'amour de l'auteur lui-même du quand il était étudiant. Pourtant, un avertissement, écrit noir sur blanc par Johnny lui-même, met en garde tout lecteur contre une telle extrapolation,

*Si ma Petite Tare était en feuilles, je pourrais la porter en bandoulière et je pourrais aller tous les après-midi à la brasserie m'asseoir, la sortir, l'ouvrir, la lire. Puisqu'aussi bien c'est une fiction, que ce qui n'a plus cours, qui est rompu, on ne peut plus que l'imaginer. (GM, 61)*

Puis, il se met lui-même en question, « *et puis de quoi je me mêle, est-ce que tout ça n'est pas une fiction ?* » (GM, 230) se demande-t-il. L'emboîtement est au second degré. Johnny, oubliant qu'il est lui-même fiction par définition, « *strictement réductible aux*

---

<sup>152</sup> NARDOUT-LAFARGE, Elisabeth, *Réjean Ducharme, une poétique du débris*, Editions Fides, 2001, p. 75.

*signes textuels*<sup>153</sup> », s'interroge sur la véracité de l'histoire de Walter! La position de Johnny est ultramoderne, nous répond Jouve, car « *les figures construites par le texte ne prennent sens qu'à travers la lecture*<sup>154</sup> ». Ainsi, Alter n'est pour Johnny, comme Johnny n'est pour le lecteur, que « *le résultat d'une coopération productive entre le texte et le sujet lisant.* »<sup>155</sup>

La confusion va plus loin : elle frôle le drame de prendre une personne pour une autre. Dans l'absence de Julien, Petite Tare essaie de jouir du bonheur de l'amour que peut lui offrir Johnny, par procuration. D'après lui, cela donne lieu à l'aliénation des deux personnages. Quand elle « *l'enveloppe dans ses bras* », il dit : « *j'ai trop souvent la méchante impression que le vrai jeu qu'elle joue s'ignore, et m'ignore qu'elle me prend pour « un autre » et qu'elle joue avec moi à le retenir, lui, à s'accrocher jusqu'au bout de la nuit à lui, toujours parti, perdu* » (GM, 33-34). Pour cette raison, Johnny n'y consent pas.

Pourtant, Petite Tare reprend le même jeu en invitant Johnny à « *entrer dans la peau des autres* » (GM, 75) ou à la prendre pour un « *paillasson* », soit une femme qui couche avec tout le monde ; ce dédoublement de chacun va conduire à « *aimer mieux crever, ce qui règle tout, même le problème de la mort* », car si jouer un rôle dans une pièce est un déguisement momentané, se mettre à la place de quelqu'un d'autre dans la vie serait une véritable adoption d'un nouveau caractère qui tuerait la première personne. Vincent Jouve note à ce propos :

*Henri Wallon a mis en évidence l'importance de l'autre dans la formation de notre conscience. L'enfant élabore son moi propre en intériorisant la figure de l'autre telle qu'elle lui est transmise par son entourage. La conscience est donc, originellement, un foyer double où coexistent deux termes « qui ne pourraient exister l'un sans l'autre, bien que, ou parce que, antagonistes ; l'un, l'ego, l'autre, l'alter ego, qui résume ce qu'il faut expulser de cette identité pour la conserver ». Le moi est inséparable de l'autre dont il a besoin pour se saisir comme tel. L'alter fait force de charnière entre le monde intérieur du sujet et le monde extérieur dont il faut assimiler les normes. En ce sens, il joue un rôle fondamental dans l'identité de l'individu. (Jouve 1992, 220-221)*

Ainsi, ces personnages, qui semblent à première vue délirer ou parler pour « dire le rien », posent de véritables questions philosophiques.

---

<sup>153</sup> JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, PUF, 1992, p, 9.

<sup>154</sup> JOUVE, *Ibid*, p, 13.

<sup>155</sup> JOUVE, *Ibid*, p, 27.

De ce fait, Johnny parle à juste titre de « *l'enterrement* » de sa propre personnalité depuis qu'il a arrêté de s'engueuler avec Exa. Pour lui, cet enterrement date de la paix conclue sous la formule suivante : « *je vais t'entretenir. [...] Tu me feras des joies, je te ferai des petits cadeaux* » (GM, 38). Quoique Johnny y consente et attende toujours sa gratification<sup>156</sup>, il perd quelque chose de lui-même. Peu à peu, il constate après chaque rémunération ceci : « *Et puis je ne reviens jamais de cette façon qu'elle a, quand c'est fini, de vous tourner le dos pour vous chasser de son lit* » (GM, 69) ou encore : « *j'existe trop puis je n'existe plus* » (GM, 74). C'est aussi à partir de ce moment qu'il succombe aux séductions de Petite Tare qu'il appelle désormais « *mon amour* », sans faire réellement l'amour : soit une autre contradiction qui fait balloter le héros d'un sentiment à un autre. Pourtant, dans une conversation à propos du manuscrit, Petite Tare tient à alerter Johnny de ceci : « *Tu ne trouves pas que Bri -personnage du second récit- est dans mon genre : salope et qui traîne, qui ne fiche rien ?* » (GM, 154). Il semble que le fait de « *traîner, sans rien faire* » fortifie l'entente des deux couples dans les deux récits.

Dans d'autres situations, Alter, lui-même, tout comme les personnages du récit cadre, ne se reconnaît plus. Lors d'une rixe dans un bar, il écrit après coup : « *J'étais là !... Mais je ne sais plus qui j'étais dans le tas* » (GM, 75). Il était en fait avec la serveuse contre ses deux compagnons avec qui il est venu au bar. Puis, il reprend après une mûre réflexion : « *Je peux entrer dans la peau des deux autres et me reconnaître aussi exactement* » (GM, 75). Johnny commente alors qu'il s'agit juste d'un « *rôle* » que lui-même aurait pu jouer. Il explique en partie la raison du dédoublement : c'est un rôle assumé à un certain moment qui aurait pu être préféré à un autre rôle, ou assuré par une autre personne.

Plus grave encore, le dédoublement fait qu'on ne sait plus qui est qui ! Par exemple, le couple André et Nicole pose problème. Quelques critiques y voient un lien fraternel, d'autres un dédoublement<sup>157</sup>, d'autres un amour incestueux... Pourtant, André qualifie, à la page 98, Nicole de « *sa femme* » :

*Essaie, bonhomme, si tu ne veux pas me croire. Essaie d'arrêter de te débattre pour sortir de ta médiocrité, bonhomme. De ton petit fauteuil devant ta petite TV avec ta petite femme, bonhomme. Pour tout dire, c'est les zéros qui sont les vrais héros. (Farce platte).*

L'opacité vient de ce que le locuteur s'adresse à lui-même, tout en employant la deuxième personne du singulier. Il va sans dire que, selon toutes les données contextuelles,

<sup>156</sup> Gros Mots, p-p, 52, 60, 69, 77...

<sup>157</sup> NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, Réjean Ducharme, *Une poétique du débris*, Éditions Fide, 2001, p-p, 217-262.

« tu » coréfère avec « je ». Le dédoublement est imperceptible car le locuteur en use d'une manière détournée. Et pourtant, ce dédoublement à l'infini a ceci d'avantageux : révéler toutes les facettes, tous les moi de chaque individu qui n'est jamais une entité indivise. Par définition, l'être humain est un être en devenir, aucune seule identité ne peut le cerner définitivement. Le miroir, censé être le plus fidèle instrument pour fixer cette unité, ne peut que refléter une image changeante de cet être « inconnu ». Julien arrive à cette conclusion en évoquant Petite Tare :

*J'en aime une autre. C'est dur. Dans tous les sens du mot. Le pire c'est qu'avec l'autre on devient un autre en restant le même, celui qui aime la même, dont on a peur qu'elle reflète notre vraie identité, qu'elle seule en réponde, et de la perdre en la perdant. On s'arrache à l'une, on s'arrache à l'autre, elles s'arrachent en même temps, à tour de rôle. Le mal va dans tous les sens du mot... (GM, 334)*

Effectivement, selon Vincent Jouve, « la quête de son propre mystère, c'est d'abord celle de son altérité. »<sup>158</sup> En définitive, la quête de soi ne fait que consolider la dialectique de l'identité et de l'altérité. Toute cette philosophie semble confirmer la thèse suivante de Todorov : « *Qui veut se garder se perd ; l'intérieur n'est fait que de frontières, et dans « être » on devrait lire : autre.* »<sup>159</sup>

Logiquement, un dédoublement à l'infini entraîne souvent des hallucinations surprenantes, dont les personnages sont conscients.

#### **1. 4. Hallucinations**

Halluciner c'est avoir une fausse perception sensorielle du réel. Dans notre corpus, les hallucinations sont aussi visuelles qu'auditives, olfactives et tactiles. Ayant longtemps attendu le retour de Mamie, Rémi pense entendre au moins sa voix et tombe dans des visions nocturnes. « *Est-ce que j'hallucine ou si le téléphone, à cette heure, à ce moment, a sonné? En tout cas, ça sonne encore...* » (Vs, 298). La présence de sa femme se fait tellement pressante que les hallucinations deviennent auditives. Alors, il note,

*Il n'y a rien qui réponde à l'autre bout du fil, sinon, à la longue, et ce n'est pas assez long, un souffle, une respiration. Il y avait bien quelqu'un, puisque ça a raccroché. Qui c'était?... [...] Le chien finit par me raviver en me léchant les mains. J'ai dû l'inquiéter en rêvant tout haut. (Vs, 299)*

Cette rêverie expose le désir de Rémi de rejoindre sa femme, un désir que le chien vient interdire, tel un surmoi, pour remettre le rêveur dans les banalités du quotidien. Une des plus bizarres visions, dans *L'hiver de force*, est les œillets dans le salon. Leur arrivée

---

<sup>158</sup> JOUVE, *Op., Cit.*, p, 235.

<sup>159</sup> <https://ojs.library.dal.ca/initiales/article/viewFile/5113/4617>

est synonyme de tension, de dépression et de crise de folie. Dès leur apparition, ils sont perçus comme un signe mortuaire. Si l'œillet est pour les uns symbole d'amour et de passion fidèle, pour d'autres il est source de mauvais sort, surtout pour les artistes. Alliant tous les symbolismes antonymes, les œillets se voient, de par leur nombre aussi bien que de par leur habillement, source de persécution. « *La Toune nous a envoyé une douzaine d'œillets, écrit André. Ils sont habillés en branches d'asperge, comme pour monter la garde dans un salon funéraire* » (Hf, 67). Le nombre douze et leur stature droite en dégagent un mauvais présage. Plus loin, les œillets deviennent un obstacle à éviter ; ils empêchent les personnages de lire leur encyclopédie Alpha. « *On se précipite dans la cuisine. On enlève les œillets de sur la table, on les serre dans le frigidaire, on se jette comme des ogres, moi sur la PREMIÈRE PARTIE, elle sur la DEUXIÈME* » (Hf, 71).

La vague appréhension des œillets se confirme au fil du texte. Même si le couple « *se console en disant que les œillets cueillis par des mains de compagnie limitée ça ne doit pas avoir grand-chose à dire, anyway,* » (Hf, 68) cela ne l'empêche pas de se mutiner contre celle qui les a conçus comme cadeau. André et Nicole constatent,

*Elle a raccroché d'un coup sec. Outrée, quelque chose comme ça. Outrés, on l'était nous en tout cas. On avait gardé ses œillets... Œillets nos œils ! On s'est jetés dessus puis on les a mordus. On les a déchiquetés puis on les a piétinés les larmes aux yeux puis la morve au nez. (Hf, 78)*

En réalité, la présence des œillets tourne au cauchemar : le dernier parallélisme met à nu l'acharnement de ces fleurs contre le couple ; les signes de l'affliction, « *les larmes aux yeux puis la morve au nez* », leur ôtent tout symbolisme sublime comme fleurs, et les rangent dans le trivial. On dirait qu'elles sont devenues l'allégorie du harcèlement. Elles ne créent pas une cénesthésie baudelairienne, mais une hallucination ducharmienne ! En effet, sous l'effet de l'alcool, le couple ne sait plus s'il rêve ou si le téléphone sonne réellement. « *Le téléphone sonnait encore. Rêvions-nous? D'ivres de rage on est devenus ivres de culpabilité* » (Hf, 78). La même amie, La Toune, leur offre de nouveau les mêmes fleurs,

*Encore des œillets. Encore apportés par une de ces fourgonnettes noires dont les flancs portent en écusson un dieu grec doré aux pieds ailés. Encore se dépêcher de signer le récépissé parce que la fourgonnette est stationnée en double et que le képi a peur d'attraper un ticket. Qu'est-ce qu'elle veut prouver en nous envoyant à tout bout de champ des fleurs aux pétales frisés ? (Hf, 152)*

La reprise de l'adverbe « encore » dit long sur le ras-le-bol du couple et assure leur hallucination. Ni le dieu grec Hermès, dieu des commerçants, des voleurs, des orateurs et des prostituées – soient des hors-la-loi, si bien appréciés dans le texte – ni la fourgonnette

noire, soit un corbillard, ne sont de bon augure. S'il est vrai, comme le note André, « *les mêmes causes produisent les mêmes effets* », les mêmes fleurs vont accroître la même déprime.

La phobie des œillets s'étend au crocus, autre fleur cette fois-ci préférée par le couple. Cette plante devient la source d'une hallucination encore plus grave. Au premier contact, elle est personnifiée. André écrit,

*En fouillant dans le parc Lyndon-Johnson [...], nos regards sont tombés sur un crocus, tout pâle, tout seul, tout bas, tout recueilli dans ses voiles transparents autour de ses sexes plus délicats que des antennes de papillons... (Hf, 201)*

Le couple est unanime : « *les fleurs, ça nous émeut. Si le monde nous avait vus faire, il aurait pensé qu'on hallucinait* » (Hf, 201). Après l'avoir cueilli, ils constatent,

*Le crocus attend Catherine dans une boîte de sardine devant sa porte. Nous avec. On s'est mis dedans. C'est un phénomène d'identification schizophrénique doublé d'un transfert d'affection. Avec des idées semblables ce n'est pas étonnant qu'on ne se sente pas, mais pas du tout, solidaires du reste de l'humanité. (Hf, 201)*

Une telle expression savante traduit la connaissance scientifique qu'a le couple de la psychanalyse. Le phénomène d'identification schizophrénique doublé d'un transfert d'affection nous touche tous à des degrés différents. Si Catherine n'accepte pas ce fameux crocus, c'est qu'elle refuse par métonymie l'amitié de ces deux jeunes gens : la phobie des fleurs n'est, en fait, qu'une phobie sociale caractérisée par la peur d'être. « *Elle concerne les pauvres âmes ayant peur d'interagir avec les gens.* »<sup>160</sup> Cela explique en partie le stress et la tension du couple.

Encore une fois, le crocus déçoit. Bien que Nicole et André lui « *aient changé l'eau* », lui aient dit « *sacré crocus va !* » pour s'encourager, lui, nous, tout le monde », (Hf, 206), il les déçoit au moment tant attendu. À son retour,

*Sur la galerie de la grosse maisonnette, Catherine se met à genoux pour sentir notre fameux crocus. Ce qui en reste. Il est mort. Il flotte comme n'importe quel vieux kleenex dans l'eau sùrie de la boîte de tomates pelées Rodina. C'est sinistre. Quel mauvais signe ! Ça nous donne la chair de poule » (Hf, 217).*

D'ailleurs, dans la vie quotidienne, offrir des fleurs est synonyme de prédisposition à la création de nouveaux liens. Dans le roman, ce refus est réciproque : comme les personnages ne veulent pas recevoir des fleurs, les leurs ne parviennent pas à leurs destinataires. L'appréhension des fleurs traduit une crainte d'affronter le monde car le

---

<sup>160</sup> MALEVAL, *Op., Cit.*, p, 17.

rapport avec l'Autre est toujours perçu sous l'angle de la répulsion mutuelle : pour le personnage ducharmien, la disjonction est le permanent, le lien est le contingent. Anouk Mahiout pense que

*Pour les narrateurs des trois romans, cette parole à faire est tout autant à défaire puisqu'elle tire sa source d'un impossible, un idéal qui n'arrive pas à advenir et qui relance incessamment l'écriture dans le mouvement de son « ratage ». L'énonciation se nourrit de cette action indéfiniment reportée, avortée. (Mahiout, 2006)*

Dans le second récit de *Gros Mots*, en souvenir d'une scène d'amour avec Bri dans l'auto où « *(il a pris tout ce qu'il voulait) au plus vite* » (GM, 55), « *Walter, trente pages après, a passé une partie de la nuit à se projeter ce qui lui a semblé un sourire à travers la vitre embuée d'une voiture* ». Alors, il se met à téléphoner à Bri. Il « *a beau laisser sonner dix coups, recommencer, en laisser sonner vingt, courir au Manoir et camper dans la cabine avec son drink* ». Il y tient malgré le froid qui « *lui fait claquer les dents* » jusqu'à ce qu'elle réponde et « *(qu'il obtienne un baiser de la même façon qu'il le demande)* » (GM, 84-85). Mais en fait, même l'amour, dans l'œuvre ducharmienne, n'est pas l'occasion de créer des liens durables. Les rapports charnels entre Rémi-Mamie, Johnny-Exa n'empêchent pas leur consentement au désagrégement de ces mêmes liens.

Plus les attentes sont grandes, plus les déceptions sont profondes. Dans *L'hiver de force*, un rien peut créer chez le couple un drame. En effet, les personnages semblent avoir pour meilleur ami un leurre, une femme dont le nom est éthéré : La Toune, qui signifie en français québécois "la chanson préférée", soit une notion par définition aérienne, peut-être plus surnaturelle que réelle. André note,

*Quand la Toune est partie, tout nous faisait mal : nos yeux saignaient de l'avoir tant regardée sans trouver où loger, où se reposer assez, comme pour toujours ; nos mains étaient couvertes d'ampoules de n'avoir rien pu saisir, posséder, garder, d'un si grand bonheur si proche. On se sentait complètement perdus de ne pas avoir trouvé ce qu'on cherche, qui avait pourtant été complètement là, tout près. (Hf, 117)*

Une fois la Toune partie, le couple s'attache de nouveau à une autre notion sonore.

*On compose son numéro. On laisse sonner, trois fois, cinq fois. Si on s'était trompés... On recompose en faisant bien attention. Ça grêle dix fois, vingt fois. On va pour raccrocher, on change d'idée, on va laisser la ligne ouverte, on va laisser sonner si longtemps que personne n'aura jamais vu ça, que ça ne pourra pas ne pas avoir des effets, que quelque chose va être obligé de se passer. De temps en temps on va écouter pour vérifier. Si ça fait drelin drelin moins fort, on va crier, comme des contremaîtres : « Hé ça dort là-dessus! » (Hf, 150)*

Les hallucinations auditives martèlent l'oreille par leur rythme monotone et bruit strident. En effet, évoquant les tâches de son père, Catherine dit : « *il ramasse des dividendes... Puis il me téléphone une fois par semaine pour me faire halluciner* » (Hf, 221). Sous l'effet des hallucinations, le héros ducharmien interprète tout; une interprétation qui donne lieu au délire. Lacan note à ce propos : « *contrairement aux rêves qui doivent être interprétés, le délire est par lui-même une activité interprétative de l'inconscient.* »<sup>161</sup> Comme le personnage ducharmien en est conscient, il entreprend des « *thérapies* » pour en guérir : la marche, se « *coup(er) les cheveux* » (Hf, 110), « être soûls »... Mais, cette autopsychanalyse ne fait que stimuler davantage les délires, dont le délire d'interprétation.

## 2. Délire d'interprétation

Précisons d'abord que Paul Sérieux et Joseph Capgras, eux qui ont décrit ce délire en 1909, disent,

*Sous cette dénomination nous groupons une catégorie de déséquilibrés qui arrivent à forger un roman délirant grâce à la multiplicité de leurs erreurs de jugement, à la signification personnelle qu'ils donnent aux sensations ou aux événements les plus fortuits. C'est seulement à l'aide d'interprétations fausses que se fixe et se développe ce roman souvent très simple, parfois fort compliqué. Les troubles sensoriels, les hallucinations auditives et cénesthésiques qui jouent un rôle si prépondérant dans d'autres psychoses systématisées, font habituellement défaut. Les interpréteurs ne sont pas des hallucinés. D'autre part ils ne deviennent jamais déments, c'est-à-dire que, par lui-même, le délire d'interprétation n'entraîne aucun affaiblissement de l'intelligence.*<sup>162</sup>

Maleval y voit « *la carence de la signification phallique, qui rend le sujet incapable d'affirmation catégorique.* »<sup>163</sup>

Analysant le discours de Lainou et son ami, personnages de *L'hiver de force*, le couple, André et Nicole, se transforme en psychanalystes qui présentent des avis différents sur un dépit entre un homme et une femme. Tantôt, ils taxent Lainou de « *folie des grandeurs* », tantôt, de « *délire d'interprétation* » (Hf, 130). Dans un cas comme dans l'autre, ils considèrent Lainou comme un cas pathologique dont les idées sont délirantes. L'essentiel est que les personnages ont une connaissance profonde des "thèmes du délire" et qu'ils recourent à des termes savants pour en parler.

---

<sup>161</sup> LACAN, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Cité in Maleval J. C, p, 41. PUR, 2011.

<sup>162</sup> SERIEUX, Paul, « Le délire d'interprétation et la folie systématisée ». In: *L'année psychologique*. 1910 vol. 17. pp. 251-269;

<sup>163</sup> MALEVAL, *Op ; Cit.*, p, 156.

Dès la page trente-huit de *L'hiver de force*, André se trouve en butte à des forces surnaturelles. « *Le sort s'acharne, constate-t-il, un bum ou un plaisantin a chié au fond de la boîte ; dans ma hâte je lance en plein dans le tas mon pied* ». Puis, ensemble, André et Nicole constatent : « *les événements courent après nous depuis qu'on a décidé de jouir de notre platitude, de mettre notre orgueil à ne rien trouver de plus beau que rien du tout* » (Hf, 67). Par conséquent, les deux personnages sont taraudés par des doutes délirants dès l'incipit du roman jusqu'à leur enfermement final à la clause ! Rejeter la responsabilité de leur échec sur les événements ou le destin, n'est pas moins une interprétation délirante. La circularité du texte n'est pas uniquement spatiale et temporelle ; elle est aussi, et surtout, psychique.

Le téléphone, lui aussi, est une source de véritables suppositions et interrogations : maintes fois les personnages vivent dans l'attente d'un coup de téléphone ou même dans l'attente d'une réponse à leur téléphone. L'impact psychique de cette attente est si disproportionné à la futilité d'un coup de téléphone qu'on peut affirmer à raison que les personnages sont en plein délire d'interprétation selon lequel ils vivent cette attente, tel un drame en trois actes. D'abord, ils souffrent de l'hésitation entre téléphoner ou ne pas téléphoner.

*L'idée de téléphoner à la Toune ne nous sort pas de la tête. Ce n'est pas nous qui l'avons, c'est elle qui nous a. [...]*

*Si on appelle on va souffrir plus. Si on n'appelle pas on va souffrir plus aussi. C'est fou, c'est cruel, c'est...panne !*

*Moins on va l'appeler plus on va se sentir seuls. Plus on va l'appeler plus on va avoir besoin d'elle plus elle va nous trouver collants. C'est panne! (Hf, 140)*

Toutes ces hésitations et hypothèses, tous ces commentaires montrent que le drame est inéluctable. La situation est cornélienne au sens planétaire du terme, car le dilemme est insoluble : dans ces deux alternatives, il mène à une déprime dont le délire d'interprétation est l'issue unique !

A la première décision, l'anxiété redouble d'intensité, car l'attente se fait de plus en plus longue, même si cela ne dure logiquement que quelques minutes. « *On compose son numéro. On laisse sonner, trois fois, cinq fois. Si on s'était trompés... [...]* Si ça fait drelin drelin moins fort, on va crier, comme des contremaîtres : « Hé ça dort là-dessus » (Hf,

150)! Le temps subjectif est nettement supérieur au temps objectif : c'est "la pause"<sup>164</sup> commentée par Gérard Genette qui intensifie l'ampleur de l'attente. S'ajoute à ce choix de « durée », selon l'expression de Genette, le contraste psychique entre celui qui « *dort là-dessus* » et celui qui demeure de l'autre côté sur le qui-vive, dans l'affût d'un juste « *allô, j'écoute* » ! L'aliénation des personnages les coupe du réel, fixe le temps pour laisser se déployer le délire. « *Minuit ! Toutes les nuits, encore, malgré tout, on attend minuit. Minuit : on regarde le téléphone comme s'il cachait une bombe à retardement. Il sonne ! le voilà qu'il sonne ! On crie ! Pas vrai ! On rêve !* » (Hf, 162) Le couple interprète même le silence de la nuit.

Dans chaque attente, la fébrilité du personnage vient de l'incommensurabilité du temps. Plus "la pause" s'allonge, plus les personnages deviennent ses pantins ; ils perdent la notion de temps et de sonnerie pour lui substituer celle de « *coups* » qui leur font perdre la voix et la raison. « *Je raccroche après deux coups, dit André. « Ça a pas répondu ... – T'as pas laissé sonner longtemps ... Y a personne qui répond avant quatre cinq coups, cher ... - Nous on répond tout de suite ... - Nous c'est pas pareil ... Essaie encore* ». Dans le délire d'interprétation tous les soupçons, mêmes contraires, sont valides. De nouveau ressurgit une autre opposition : celle de l'angoisse de celui qui attend et la quiétude de celui qui se fait attendre. André énumère,

*Six coups... sept coups, si elle est là, elle est occupée, on va la déranger, ça va l'écaïer : « On raccroche ? » Ça y est, le déclic, des montées de vapeurs à la tête. Aïe ! sa voix, dure... « Allô ! » Cinglant !, une vraie taloche. Ma gorge serrée, mes dents serrées, impossible d'articuler, ma voix sort par résonance à travers ma boîte crânienne, épouvantable.* (Hf, 156)

Les « *coups* », devenus absolus, martèlent cette pause narrative tout comme ils tourmentent les personnages : les impacts psychiques de l'attente découlent de la dramatisation d'un fait ordinaire. Pourtant, toute cette violence physique de « *coups* » ou de « *taloche* », ressentie par tout le corps des personnages, n'est qu'un pur délire d'interprétation !

Pire, l'incommensurabilité du temps de l'attente donne lieu à la folie qui est par définition une perte des repères spatio-temporels. Au premier « *allô* », André bégaie :

*Enfin toi ah tu tu tu on était en train de de de ça nous rendait fous. On a pas arrêté d'appeler téléphone téléphone on se réveillait trois fois par nuit pour t'appeler puis après on allait se recoucher comme on mon mon monte à l'échafaud on est épais hein ?* (Hf, 156)

---

<sup>164</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, Cérès Éditions, 1972, p-p, 197-206.

La folie se généralise, devient verbale et cause le bégaiement des personnages. D'après Maleval :

*Les ruptures de la chaîne signifiante suscitée par la carence de la fonction phallique sont dans un premier temps logique génératrice de perplexité. Afin de remédier à celle-ci, mais de manière précipitée, certains sujets ont recours au langage schizophasique [...] Il faut noter que la schizophasie n'est pas l'incohérence. La schizophasie constitue un mode d'expression dont la confusion n'est qu'apparente : le sujet cherche à y exprimer une pensée plus ou moins discernable. (Maleval 2002, 157)*

C'est au tour de Catherine de l'éprouver après l'avoir causée. A la page 218, quand

*Le téléphone sonne, sonne, sonne, elle sursaute à chaque coup. Elle grimace comme si elle allait féliciter. Elle nous crie qu'elle va faire une crise (nervous breakdown) si on ne fait rien pour arrêter cette sonnerie (connerie). On ne fait rien ; ses cris nous ont complètement figés.*

La paronymie dramatise l'effet de la sonnerie. Nicole, elle aussi, dans un moment de solitude, éprouve le même malheur provenant de la même cause, on dirait que la crise de nerfs est contagieuse : « *Nicole revient de la cabine en pleurant. Ça coule, ça roule, ça déboule, ça inonde son visage, son nez flotte, c'est comme un petit navire. Deux trois serviettes pour mademoiselle : éponge, frotte, souffle, mouche* » (Hf, 157). La perplexité et la schizophasie sont indissociables.

Ce coup de téléphone manqué, après une longue attente, fait la frustration et le malheur d'André. Même si la première communication téléphonique fut heureuse, André se trouve ignoré, inconnu, voire étranger à celle qu'il considère leur meilleure amie, celle sur qui il compte pour être sauvé. Sa déception est tellement grande qu'il perd la tête, lui aussi, suite à cette réponse elle-même schizophasique :

*- Qui qui parle ?*

*La Toune ne me reconnaît pas. Quel énerguemène que c'est ça ? Elle croit avoir affaire à un obscène ! Elle me traite de con, de freak et de punk. Elle me mitraille : « Con freak punk, con freak punk ! » Que ça va mal ! Ça va si mal que ça me stupéfie : je ne pense plus, l'idée de fermer la ligne ne me vient que longtemps après coup. (GM, 156-157)*

Ce qui était perçu comme issue salvatrice devient l'origine d'une double déprime.

Le délire d'interprétation est à l'origine de toute l'intrigue du roman *Va savoir* : toute la famille le reconnaît après coup; la sœur de Mamie en est la première. Rémi a la même opinion et la transmet à sa femme,

*Elle nous en veut, pronom indéfini, pour une valeur de huit pleines pages [...] On n'a pas été à la hauteur. On a manqué de poigne. On n'a pas serré les rênes au malheur qui te faisait perdre la tête, on t'a*

*laissée faire à ta tête et tu t'es laissée tomber... Elle a raison, il n'y avait plus rien à ramasser quand nous t'avons embrassée à Mirabel [...] On est des drôles de cannibales, on ne mange que ceux qu'on aime. (Vs, 28)*

Autrement dit, si la famille a soutenu Mamie, elle ne serait pas partie! Mais pour qu'il y ait délire, il faut qu'il y ait un grain de folie, de part et d'autre.

D'autres fois, la situation empire et donne lieu à un délire plus grave : le délire de mélancolie.

### **3. Délire de mélancolie**

La tristesse, la mésestime de soi, le renoncement et le risque suicidaire caractérisent le délire de mélancolie.

*Le syndrome mélancolique comprend une humeur triste, un ralentissement idéomoteur, des idées de suicide, une réticence aux sollicitations, des insomnies, des troubles digestifs, une perte d'appétit, un désintérêt global. La communication, quand elle démarre, est lente, les réponses sont proférées à voix basse, entrecoupées de soupirs. Le discours est centré sur le patient, rien d'autre n'existe. Toutes ces idées pessimistes orientées vers la faute ou le malheur ont pour conséquence les conduites suicidaires du mélancolique.<sup>165</sup>*

Selon la même source,

*Le suicide du mélancolique peut aussi être altruiste. Le patient agit alors pour lui et pour les autres, entraînant son entourage dans la mort.*

*En fait, on comprend dans les conduites suicidaires : les conduites passives par le refus de s'alimenter, le suicide systématiquement préparé, le raptus de suicide ou impulsion fulgurante à se donner la mort, et enfin le suicide collectif avec véritable massacre familial.*

Le personnage ducharmien présente aussi une humeur triste. Par un procédé métonymique, cet état s'étend sur tout l'univers romanesque : dès la page 29 de *L'hiver de force*, il est dit que « *la ville de Montréal croupit dans des désespoirs* ». Cet effet de dramatisation généralise le même sentiment à tous les montréalais et justifie, par conséquent, l'abattement d'André et Nicole, même les loisirs et la distraction sont vus désormais sous l'angle paradoxal du « fun » qui devient « noir », selon un raisonnement aporétique ducharmien auquel nous reviendrons dans la troisième partie.

Si nous vérifions dans le texte les quatre grandes composantes de ce délire : la mélancolie, l'autocritique, le renoncement et le risque suicidaire, nous affirmerons que le héros-narrateur de cette œuvre est un fin connaisseur des composantes du délire.

---

<sup>165</sup> Giffard, Dominique, <http://psychiatriinfirmiere.free.fr/>, références.

### 3. 1. "Fonne" noir

Le personnage ducharmien souffre de ce spleen dont ont souffert les poètes du dix-neuvième siècle; pour donner à ce marasme la couleur locale du pays, des gens et du paysage, il est désigné par une expression singulière : le "fonne noir", où « fun » est emprunté à l'anglais pour désigner, au sens premier, tout plaisir.

*Fun: [fɔ̃n] n.m. Emp. ang.fun, plaisir.*

*Fête, plaisir, party. Le fun y pogne.*

*B, « plaisir (fonne) » ; Col., « plaisir, amusement » ; DLQ ; DQF ; EQ, « se faire du fun, avoir un grand plaisir » ; GPFC, « plaisir » ; PQ, « en France, on dit "c'est fun", mais dans un sens différent : c'est coloré, fluo, ça sort de l'ordinaire. »<sup>166</sup>*

---

Mais, dès que ce "fonne" devient noir, il exprime un drame plutôt qu'un amusement. En effet, à la deuxième occurrence, page 69 de *L'hiver de force*, les deux personnages avouent avoir « un fonne noir ». À ce moment-là, ils viennent juste de recommencer la lecture de l'encyclopédie la *Flore laurentienne* : « *c'est chacun son tour. Un 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. Surtout quand c'est l'autre qui se fait attraper* ». L'expression française « humour noir » désigne aussi un « *humour visant à transformer des situations macabres, dramatiques en une vision prêtant à rire pour amorcer, derrière, une réflexion de fond* ». <sup>167</sup> Par conséquent, la situation du couple n'est pas du tout euphorique.

Dans le roman, Les symptômes du fonne s'accorderaient avec ceux du trouble bipolaire (*souffrance et gêne importante dans la vie quotidienne, humeur triste et dépressive, autocritique et auto-accusation, fatigabilité et perte de ses mots, troubles du sommeil et de l'appétit, effondrement de la libido*<sup>168</sup>). La troisième reprise est exclamative. « *Quel fonne noir !* » (*Hf*, 71) lance André, toujours sous la même pression et éprouvant la même perplexité. Deux pages plus loin, le travail semble tarauder davantage l'âme des correcteurs « *à la pige* » (*Hf*, 73), alors ils affirment : « *138 pages encore. 69 chacun. On*

<sup>166</sup> L'ABBE, Fannie, <https://archipel.uqam.ca/2051/1/M9152.pdf>, *Description du lexique appartenant au vernaculaire des jeunes adultes de 17 à 25 ans habitant dans les quartiers Est de Montréal.*

<sup>167</sup> <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Humour%20noir/fr>, date de consultation : 19-06-2017.

<sup>168</sup> <http://www.troubles-bipolaires.com/maladie-bipolaire/nature-des-troubles-bipolaires>, date de consultation : 19-06-2017.

*carcule qu'on peut avoir fini avant dix heures. Ça va bien, on est enthousiastes, on a un fonne noir. On se remet au travail comme deux neufs* ». Greffé à la prononciation particulière du verbe « calculer », qui porte la « *perte des mots* » à son comble, l'emploi de la même expression commence à devenir un idiolecte.

De ce fait, leur métier devient un poids qui pèse, au lieu d'être une source de gain et de plaisir. Comme ils exercent la correction chez eux, dans un petit appartement, ce travail prend l'allure d'une hantise qui les persécute partout où ils se déplacent. Quand ils ne trouvent rien à corriger, ils corrigent les « *fautes des enseignes des deux palissades des petits commerces qui encaissent la rue Mont-Royal* » (Hf, 21), ou dissertent à propos d'une formule écrite en majuscules sur un lampadaire *I WAS HERE* (Hf, 141) qu'ils trouvent valide pour tous et pour toujours.

Au moment de la correction du livre de Roger, la hantise grandit et se multiplie. Juste « *à une dizaine de pages du but on n'a plus pu se retenir, reconnaissent-ils, on s'est mis à téléphoner comme des dératés* », déclare le couple halluciné. Puis, ils trouvent que si leur amie ne répond pas « *ça serait trop cruel* » (Hf, 73). D'ailleurs tout leur objectif est de « *sortir du trou* » (Hf, 19). Ensuite, ils témoignent d'un profil bas qui les pousse à s'imaginer que « *dans la rue Mont-Royal* », ils « *étaient petits comme des poux* ». Sous l'influence de cette hypothèse, toutes les mesures se sont redimensionnées, y compris celles des personnages.

*Les bords des trottoirs étaient des précipices qu'on descendait sans se soucier de leur abrupte verticalité. On se logeait au fond des cannelures des pneus des autos et quand ça tournait à toute vitesse ça ne nous donnait pas le vertige. On sautait sur le soulier d'un gars, on s'agrippait au lacet, le gars se faisait conduire à Dorval, il montait dans un avion, il nous montait avec lui, à l'hôtel Samarkava de Colombo il délaçait ses souliers pour se coucher, alors il fallait qu'on fasse attention pour ne pas se faire écraser. C'était le fonne.*

Cette rêverie autodestructive, et bien construite, se solde logiquement sur le fonne puisqu'elle finit en queue de poisson! Pour réunir tous les symptômes, la tristesse vient se transfigurer, par un jeu de mots, et devient « *twistesse* » : « *Vive la twistesse ! Ce n'est pas ni ci ni ça, c'est twisté ou mort !* » (Hf, 142). Le même raisonnement aporétique pourrait être à l'origine de la formation de ce terme : en effet, « *twistesse* » évoque en même temps le twist en tant que danse euphorique des années soixante et la mélancolie du couple qui souffre d'une la « *tristesse* » vague que nous pourrions comparer au spleen.

La TV, qui est de nature à distraire les gens, ne cause au couple que du stress et devient une autre origine du foinne : dès son apparition dans le roman, elle est regardée éteinte parce que le couple ne supporte plus de bruit. Cette apparition coïncide en plus avec leur première déception, car Lainou « *a appelé, elle est venue, elle nous a revus, nous l'avons déçue* » (Hf, 25). Tout ce que diffuse la TV (les films, les prévisions météorologiques, les matchs, les annonces...) est aussi « *flippant* » (Hf, 32). Le premier film, « *Le blé en herbe* », qui raconte « *les amours des adolescents* », est « *flippant* »; le couple se moque de ces histoires fades en les désignant de « *cul de foudre* ».

Les autres films sont ou « *policier anglais fabriqué en Italie avec des acteurs américains de troisième ordre* » (Hf, 40), ou « *film d'horreur qui a l'air d'une horreur lui-même* » (Hf, 46), le regarder pour la énième fois attriste le couple et le frappe de mélancolie; d'ailleurs, la conjonction « *ou* » ne marque pas la diversité du choix, mais sa limitation. Puis, à force de regarder les flashes publicitaires, le couple « *tourne la tête car le black-out en étoile qui annonce les annonces vient de se produire et qu'on ne veut pas les attraper en pleine figure* » (Hf, 32). « *Ces annonces, pour la machine à coudre Ultra-Stitcher, deviennent si mauvaises qu'elles puent* », qu'elles deviennent un agent persécuteur du couple, « *elles puent si bien qu'on les sent venir de loin. De si loin qu'on a le temps de prendre nos jambes à nos cous et d'aller se cacher dans la salle de bain* » (Hf, 76-77). Ainsi, la TV devient une force implacable, car au lieu de l'éteindre, le couple lui cède la place.

Même loin de la TV, qui « *achève de jouer toute seule the Barefoot Countess* », ils « *l'écoute(nt) à travers la double cloison de gyproc* », distinguent nettement « *ce que Ava Gardner va répondre à Humphrey* » et trouvent que ce « *dialogue* » est celui de gens orgueilleux et idiots (Hf, 77) ! Tous les canaux, quatre en tout, diffusent et rediffusent les mêmes films dont le couple, à force de les regarder, a appris et le générique et le scénario. « *Inutile de regarder au 6 et au 12 ; c'est toujours les mêmes histoires hérotiques de détective, soldats, cow-boys. Essayons le 2* » (Hf, 33). Par une prétériorité iconique, le couple insinue qu'il n'a pas besoin de TV pour savoir la suite du film *Rome en flammes* parce que « *la TV est pétée* » : « *on ne verra pas Néron regarder flamber Rome du haut des marches de son palais en jouant, avec un sourire exquis, des airs impossibles sur sa lyre* » (Hf, 160). Le néologisme « *hérotiques* », fondé sur la fusion des deux termes héroïsme et érotisme, tourne en dérision en même temps le faux héroïsme des pseudo-héros, loin de l'être dans la vie quotidienne, et l'érotisme, mis au service du goût du téléspectateur, trop

commandé par la caméra pour le succès du film, et par conséquent loin d'être réellement érotique!

Pour confirmer, André et Nicole ne tergiversent pas, une fois en panne, la télé est vendue et non réparée. Quatre pages plus loin, le couple peut intituler la troisième partie de sa « *vie enregistrée* », LE FONNE EST PLATTE (LA CHAIR EST TRISTE ET J'AI VU TOUS LES FILMS DE JERRY LEWIS), comme s'il ne regardait à la TV que les films de Jerry Lewis, ou comme si voir tous les films de ce producteur les dispensait de TV, ou encore, comme si le couple inaugurait une autre vie, après la TV. Le « fonne » désignerait, en tant que terme générique, tout loisir, y compris celui de l'amour!

Les matchs déçoivent le couple aussi. Partant, les joueurs du hockey n'échappent pas à la critique d'André non plus. « *les Rangers [...] ont écrasé, défoncé, déclassé nos Canadiens* ». Puis, il les sermonne un à un : « *hé Frank! Hé Pete! Wake up! C'est les éliminatoires mondiales du hockey! C'est pas la Pavane pour une Infante défunte* »<sup>169</sup> (Hf, 51). Curieusement, quand André et Nicole zappent pour éviter l'amertume de la défaite de leur équipe, ils tombent sur la scène de l'enlèvement du héros du film *Le Bourreau de Venise* au moment où la belle Eleonora Remi accepte sa demande en mariage (Hf, 51). Psychiquement, ils vont de Charybde en Scylla!

Plus loin, le résultat augmente l'abattement du couple. « *Les Canadiens se sont fait éliminer comme des grands veaux [...] On s'est fait arranger correct. Ça nous a mis le moral à terre. 3 à 2 pour New York* ». Tout le mal du couple vient, selon la formule pascalienne, de ce qu'ils ne peuvent pas ne pas regarder la TV; chaque émission cause instantanément la dépression des personnages, les matchs de hockey, surtout.

*Dernière période, dernières dix secondes; mise au jeu à la droite de leur gardien : Richard l'emporte, passe à Frank dans le coin; Park guette Frank et Lemaire bataille pour rester en position devant le filet; Frank lance vers Lemaire à travers les jambes de Park, la rondelle vole par-dessus le ballon de Lemaire, Lemaire frappe de l'air. La sirène crie, en plein dans nos cœurs. C'est fini, c'est effrayant, Nicole pleure. (Hf, 59)*

Le suspense, créé par le texte, a pour fonction de justifier et montrer l'origine de l'effondrement de Nicole qui aurait pu fêter la victoire de son équipe, si le sujet-écrivain avait choisi une autre issue au match.

La TV joue aussi cette double fonction de bourreau d'André et Nicole, et de témoin de la monotonie de leur vie : ils ont tellement appris et les émissions et leurs génériques

---

<sup>169</sup> Symphonie au rythme lent.

qu'ils les reconnaissent à peine commencées, ou grâce au son seulement. Le lecteur lui-même arrive à distinguer les deux discours emboîtés ou juxtaposés sans aucun signe de ponctuation, mis à part le caractère italique des phrases tirées du film (*Hf*, 40, 41, 42). Souvent, le film, proposé par la TV, fonctionne comme une toile de fond pour la discussion triviale du couple. André note,

*La première séquence du film du canal 2 n'a pas fini de se dérouler que nous lancine l'impression d'avoir déjà vu ça et haï ça. Une autre séquence; la mémoire a terminé sa mise au point, elle nous livre l'identité de l'œuvre coupable.*

*- Fuck ! C'est C'est Comment qu'elle est !*

*On a vu si souvent Comment qu'elle est qu'on croit qu'on va faire une autre dépression carabinée.* (*Hf*, 33)

Pour cette même raison, la TV devient bourreau, « *Ça sape tout notre peu de courage retrouvé* », ajoute André. Elle est tellement prégnante que la vie du couple devient poignante ; cet outil gâche désormais le quotidien du couple, même hors de l'appartement. « *On est sortis du restaurant, écrit André, mais pas de l'exploitation éhontée dont on a été victimes. Tant et si bien qu'en plus de tout ce qu'on a envie de vomir sans pouvoir, des bouts de dialogue de Comment qu'elle est nous montent à la gorge* » (*Hf*, 37). L'indigestion est double : elle est à la fois stomacale et intellectuelle !

Le couple ne croit même pas les prévisions météorologiques, ou, plutôt, l'omniscience factice de Raymond Lemay, le présentateur. Fidèles à leur position, ils démasquent, sur un ton enjoué, l'attitude de Raymond qui donne l'air de savoir « *par cœur les températures du lendemain de toutes les principales villes du monde, du Canada et du Québec* » (*Hf*, 40). « *C'est un as* » fonctionnerait alors comme une ironie. Ce procédé remet ce présentateur, à cause de son ton prétentieux et affecté, à sa place, du côté des grandes personnes, tel Roger Degrandpré, le « *beau grand sauveur* » (*Hf*, 15). Pourtant, la TV est irrésistible, implacable. Inutile de protester : même éteinte, elle exerce une force tellement inéluctable que le couple ne peut s'en passer. Sa force brave celle de tous les dieux.

*On n'a pas éteint pour si peu la TV. 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. 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.*

*Nous ne voulons pas vous entendre! Même vos silences ont trop de sens, propres et figurés! Nous voulons entendre ce qui n'est rien, l'entendre bien, l'entendre fort! O.K. là? (Hf, 49)*

Ainsi, le bruit de la TV brave celui des forces surnaturelles que contestent André et Nicole : comme la télé touche à tout, la révolte est cosmique.

Chez Lăinou, chassés de leur appartement, Nicole et André sont sermonnés à cause du son trop élevé de la TV. C'est le petit ami de Lăinou qui « *rentre dans la chambre de Lăinou* » puis « *rouge comme une tomate, il ressort tout de suite pour (leur) crier de baisser le son de la TV* ». « *On l'a fermé (sic) complètement, pas parce qu'on a peur de lui mais parce que c'est plus beau sans son* » (Hf, 189).

En somme, le couple communique avec la TV dans toutes les situations : fonctionnant toute seule, diffusant un contenu correspondant à leur état d'âme ou décevant leur attente, répétant des émissions déjà diffusées ou des chansons célèbres reprises par d'autres chanteurs (Sinatra reprendre *La Bohème*, Hf, 64), dispensant un discours en parfaite coïncidence avec le leur (Hf, 144 : *Enough of that stuffu stuff*), et même éteinte. Bref, tout justifie leur stress et son fonctionnement. « *Hatred gets you high. C'est excitant! Si t'es pas venu pour avoir du fonne, décolle, laisse la place aux autres* » (Hf, 64). La haine contre le monde moderne et ses inventions, avec laquelle s'ouvre le roman, est le véritable ressort de ce "fonne" : voilà le véritable loisir du couple.

Plus la tension monte, plus la crise devient perceptible dans la réaction du couple, Nicole en particulier. La solitude équivaut au gouffre : une fois Petit Pois partie, ils constatent,

*Nous ne voulons pas nous endormir dans cet état ; nous avons trop peur que notre hyde-a-bed se referme sur nos corps comme un cercueil. Nos visions apocalyptiques nous reprennent. Nicole crie. Sa main qui flattait mes cheveux, les empoigne, tire, arrache.*

L'intrigue du roman avance en parallèle avec l'intensité de la crise : la mise de la camisole de « *l'hiver de force* » la couronne, emprisonne les personnages dans leur appartement, en ne leur permettant de sortir que le soir, quand il fait noir. Même si cet hiver arrive le 21 juin, le solstice de l'été, il enveloppe la vie des personnages !

En « (trouvant) *le courage de se hasarder à Outremont* », dans un bar de bas étage, André et Nicole tombent sur « *des barbous dans le salon, des chevelus dans la cuisine, des poilus partout* » et en « (aventurant leurs) *petits pieds entre les bouteilles baignant dans leur boisson et leurs viandes engourdies par trop de fonne* » (Hf, 86-87), ils retrouvent

« leur hôte », Roger Degrandpré dormant « *par terre, tout habillé* ». Nicole en conclut : « *Je pense que c'est ça qu'ils appellent flipper, c'est le fonne* » (Hf, 87) qui devient de plus en plus visible, de plus en plus tangible puisqu'il altère le corps. Or, si flipper en argot signifie : « être angoissé, anxieux ; avoir peur ; délirer ; rester longtemps sous les effets de la drogue<sup>170</sup> », le fonne en serait la conséquence logique. Il est noir quand il tend à la déprime : alors il affecte même le corps qui « *s'engourdit* ».

De surcroît, le fonne est contagieux : si petit Pois l'attrape à cause d'une « *pincée de hach* », André et Nicole l'ont au corps par contamination.

*Petit Pois nous a tout bien expliqué : hier elle flippait à cause qu'elle était high ; ce soir elle est down à cause qu'elle faisait un bad trip. Là, c'est l'asphyxie. Nos bras se noient dans les forces impuissantes qui tendent leurs muscles à bout. Nos cœurs, gonflés plus gros que nos poitrines, suffoquent, calent. Baignées d'acides, nos entrailles tordent, sautent, lèvent ; nos ventres se vident par nos bouches, nez, oreilles. Trop de sang trop pressé : si nous ne serrions pas nos artères dans nos poings elles fouetteraient. Nous avons une amie passionnée, chaude, bonne, nous l'avions perdue. Toute une soirée, hier, elle nous a donné son cœur ; toute une soirée, tout à l'heure, elle nous a arraché le nôtre. (Hf, 26)*

Ce n'est plus une mélancolie passagère, mais il s'agit d'un trouble tellement viscéral qu'il soulève tout le corps jusqu'à en faire remuer le nez et les oreilles! L'abattement des personnages est tel que leurs « *visions apocalyptiques* » (Hf, 28) les conduisent à voir en Montréal une ville qui « *croupit dans des désespoirs plus tordants, tordus, tortillés du cul. Ça pullule, infeste* » (Hf, 29). André et Nicole perdent le sens, et délirent sous l'effet du fonne!

Plus loin, le texte mime l'affaissement des personnages en se faisant l'écho de cet effondrement délirant. Le mot « *panne* » traduit l'échec de la parole à faire passer le message d'amour et de compassion, dont André fait preuve à l'égard de sa femme. Le vocabulaire scatologique, « *Nicole a fait une grosse diarrhée* » « *On va s'entêter, continuer, foncer dans le tas de ça, passer à travers. Pour montrer à ça comment qu'on... Après la victoire nous défilerons comme des majorettes marinées à l'aneth puis rote puis pète* » - qui insuffle une origine ludique de rouspéter - et l'anaphore associative « *ça* », dont le référent implicite a pour valeur « merde », expriment l'ampleur de la chute. En effet, André, qui perd la parole, n'arrive plus à dire à Nicole, qui perd l'équilibre, ceci :

*Si tu savais, mon amour, comme... panne !*

*La journée a commencé... panne !*

---

<sup>170</sup> © languefrancaise.net/bob.

*Quand on s'est levés on ne sav... panne !*

*Nicole a pleuré et j'ai com... panne !*

*Je lui disais Nicole, ma tite Colline, arrête ça, arrête ça tout de suite, tu peux... panne !*

*Quand on s'est levés, les rideaux regorg...panne ! On a été manger un hamburger steak au Laval Bar B-Q pour se payer du luxe, et c'est ça ... panne !*

Pire, ensemble, ils n'arrivent pas à téléphoner à la Toune. « *Si on appelle on va souffrir. Si on n'appelle pas on va souffrir plus aussi. C'est fou, c'est cruel, c'est... panne!* [...] *Plus on va avoir besoin d'elle plus elle va nous trouver collants. C'est panne!* » (Hf, 144).

Au milieu de *L'hiver de force*, le « *fonne noir* » équivaut à une crise : dans l'absence d'une lettre qu'ils attendent depuis longtemps « *dans la boîte* », sous le manque de « *mots qui (les) changeront, illumineront* », André et Nicole « *retombent dans leurs marasmes* » (Hf, 150). Alors, survient la scène suivante,

*Sous la douche, on se couche en chien de fusil, chacun pour soi. Puis on s'enlace, pour former un tout bien rond, n'offrir aucune prise au rabot. Sous les fouets glacés, on se serre, on se roule. L'étreinte, aveugle, s'exaspère, tourne au combat : les boutons craquent, les boutons sautent, ça tire, déchire, un grand coup projette contre la tôle de la cabine la tête de Nicole. Elle rit aux éclats mais ce n'est pas drôle : ses yeux se révulsent, ses mains tremblent, son corps chavire hors de mes bras. Elle a failli s'évanouir.*

On dirait un exorcisme. Puis, le désarroi passe du singulier au pluriel et tourne à la crise sadomasochiste où la parole, dont le flux s'intensifie, passe d'un personnage à un autre sans aucune indication,

*C'est le signal que c'est fini les folies, que c'est le temps qu'on réagisse. Déshabillons-nous et lavons-nous ; avec le New Ajax, avec la brosse à plancher, oui oui ! Nettoyons-nous, genre extirper la saleté de tous les interstices, oui oui ! On sent qu'on va se sentir mieux quand on sentira bon. Frotte-moi fort, que ça parte par lambeaux, comme une mue. La peau de mon dos dort ; frotte, frotte-la-moi bien fort. Cours chercher les ciseaux puis coupe mes cheveux. Ras ! Comme un soldat qui a de l'estomac puis qui ne se dégonfle pas ! Donne ton sein, agnus dei pour planter mes poignards, pour éclater mes obus, pour que ma bouche pourrie morde et loge son venin, pour emmitoufler mon cri, l'endormir, le faire rêver. Mange mon nez, mange mes pieds, vorace-moi toute ; que tes dents crèvent les ampoules qui soulèvent ma peau, que tu lèches les gosses éclatées de tout ce mal. L'extrémité des caresses, c'est la mort ; arrêtons-nous en pleine rage, au cœur du geste. Mourir, il ne faut pas être bien intelligent pour se donner la peine de faire ça, car c'est sans conséquence. Le propre de ta mort, c'est de ne rien te faire.*

Mi-danse, mi-transe, cette scène fait entrer chacun dans une jouissance et un échange jubilatoires avec l'Autre. Même si les pratiques sont irrationnelles, délirantes, elles sont aussi libératrices et purgatives. L'acclamation « *agnus dei* », récitée d'habitude au cours de

la messe juste avant la communion, survient ici au moment de la perte de toute raison. La pleine rage et le « *cœur du geste* » correspondent parfaitement à l'acmé du texte pour en faire le roman du délire par excellence. C'est à ce moment-là aussi qu'ils entrent en transe : « *Tout nus, tout mouillés, marcher l'un derrière l'autre de bout en bout de l'appartement. Allumer la radio et marteler nos pas en rythme avec Dolorès ô toi ma douloureuse, le hit de Robert Charlebois* », un titre qui évoque certainement le sonnet *Recueillement* de Baudelaire. Ici se croisent aussi le fonne et le spleen ! Ici culmine la crise. André écrit,

*On a un fonne noir. Battant le plancher toujours plus fort, chaussés, fouettés, joués par les musiques, tout cadence, on est complètement partis, on ne sait plus si on peut s'arrêter. Les cerveaux retentissent, les aisselles arrosent les reins. Je chancelle, je m'écroule sur le plancher de la cuisine ; Nicole bute sur mes jambes et s'écrase de travers sur ma dépouille. Le cœur de Nicole bat si fort que je résonne de la tête aux pieds. (Hf, 151-152)*

L'exorcisme guérit et délivre. Si le plancher de la cuisine est le théâtre de cette scène, la chute est, comme toute transe, son dernier tableau.

Après cette expérience, André peut sous-titrer la troisième partie de sa vie enregistrée : *LE FONNE C'EST PLATTE (LA CHAIR EST TRISTE ET J'AI VU TOUS LES FILMS DE JERRY LEWIS)*. En majuscule et précédé d'un article défini, le fonne fait désormais partie intégrante de la vie du couple. L'écriture ducharmienne allie les deux grandes caractéristiques de Mallarmé et du cinéaste Jerry Lewis : la morosité et l'humour. En apparence, elles ne vont pas ensemble, mais là est la virtuosité de la plume ducharmienne.

Lors de la crise suivante, à la page 233 précisément, André peut effectivement mettre l'expression au passé composé et écrire : « *On a eu un fonne noir* ». C'est la dernière occurrence, le texte touche à sa fin et le roman commence à s'auto-évaluer. Le titre de la dernière partie, aussi bien que le contenu du roman, n'est qu'un pur délire. La dernière crise est une chamaillerie à trois qui consiste à « *monter et descendre les mains de Catherine à l'endroit et à l'envers jusqu'à ce qu'elles ne laissent plus de marques, et qu'il ne reste plus sur la peau d'André de cellules qui chôment puis à qui cochonnerait le plus les vêtements des autres* ». L'acte d'écrire n'est pas autre chose : c'est user de ses mains jusqu'à ne laisser « *aucune cellule qui chôme* ». Cette scène est une pantomime de l'écriture. Dans ce roman, écrire et mimer sont aussi des gestes délirants. Le texte se mire, se mime, écrit le délire et se fait délire.

Dans *Gros Mots*, Johnny avoue être « déjà dans le trou » (GM, 27) même si le personnage le plus touché par la déprime est Petite Tare; en effet, elle « lance des signaux de détresse », selon l'expression de Johnny. Elle ne cesse de répéter, à maintes reprises comme un leitmotiv, qu'elle a un « coup de cafard » (GM, 50-51-66). C'est la solitude qui la mine; elle arrive à la même conclusion que Johnny et c'est elle-même qui l'avoue : « moi, toute seule comme un chien » (GM, 60); pour elle, la solitude la plus tragique est langagière, car elle est ineffable; la raison est qu'« on ne dit jamais comme une chienne. Ce serait trop dur, on ne pourrait pas le supporter » (GM, 91), comme si la solitude de la femme était plus douce si on pouvait la comparer à celle d'une chienne !

Ces expressions humoristiques créent la distance brechtienne et font du délire un ressort pour revisiter le langage et le roman lui-même. Ducharme, à l'instar de Rabelais,

*Qui exerça une influence immense sur toute la prose romanesque, et surtout sur le roman humoristique, traite parodiquement presque toutes les formes du discours idéologique (philosophique, éthique, savant, rhétorique, poétique), et surtout ses formes pathétiques (pour lui, pathos et mensonge sont presque toujours équivalents); et il va jusqu'à parodier la pensée linguistique.<sup>171</sup>*

Par ailleurs, le projet psychothérapeutique annoncé dans chaque incipit, dont l'introspection est la base, n'est qu'un subterfuge pour laisser se déployer pleinement un délire savant. « Tu ne peux rien inaugurer, même des travaux d'introspection pour trouver des solutions pour sortir de ton trou, sans que ça te coûte les yeux de la tête » (Hf, 19). En y associant le narrataire, la déprime devient totale, cosmique.

En dépit de tous ces efforts, le personnage ducharmien garde-t-il une belle image de lui-même?

### 3. 2. Mésestime de soi

Dans *Gros Mots*, Petite Tare se méprise et « Julien a beau la rassurer sur sa valeur, sans cesse et sans se lasser, elle se remet mal du coup de cafard qu'elle a reçu au gala des Beaux-Arts » (GM, 130). Quant à Exa, elle se plaint d'être victime de la fortune au sens étymologique du terme. « Elle me joue avec les yeux l'air de l'orpheline qui a reçu le coup de pied de l'âne », dit Johnny, soit l'être aux prises avec les hommes et le destin. « Ce n'est pas facile de me culpabiliser, moi qui suis née comme une merde et qui ne me le suis jamais pardonné » (GM, 133), précise Exa. Maleval n'a pas tort quand il souligne que

---

<sup>171</sup> BAKHTINE, Op; Cit., p. 130.

l'introspection est souvent déprimante<sup>172</sup>. En outre, dans le même roman, Bri panique, d'après Walter, à cause du risque de la vieillesse, elle s'inquiète de ses cordes vocales,

*Elle craint qu'à son âge ils commencent à descendre, à se mettre en pente. Il n'y a pas comme un pli par-dessous ? Elle veut savoir. Tu n'as pas un miroir où regarder ? Tout de suite ? Elle me fait, tout de suite excitée, mettant pour que j'en joue ses cordes sensibles à ma portée. Qu'est-ce que je fais ? Dis-moi quoi faire. (GM, 132)*

Le jeu sur « cordes vocales » et « cordes sensibles » tourne en dérision cette plainte. Johnny n'échappe pas à la règle : au bout de son analyse, il se trouve : « nul » (GM, 285) non parce qu'Exa a fait l'amour, « elle est libre, elle fait ce qu'elle veut », mais parce que c'est « avec (lui), en (son) intime compagnie, qu'elle s'est donnée. Ce qu'elle étale et qu'elle étend sous ce répugnant pégrillard c'est à moitié (lui). [...] C'est une violation de domicile » (GM, 279). Il se voit comme un cocu.

L'ironie est tellement consubstantielle au personnage ducharmien qu'il se moque de tout, y compris soi-même. Dans *L'hiver de force*, quand le couple rapporte ce constat,

*Et puis avec ça puis avec l'encyclopédie Alpha on s'en vient pas mal érudits en tout.*

*Qui c'est qui sait qui c'est MICHAÏL BARCKLAY DE TOLLY, si ce n'est pas nous ? Qui c'est qui sait qui c'est JOHN BARDEEN, hein ? Qui c'est qui sait que JUAN ANTONIO BARDEM « peut se situer dans la lignée du Bunuel dont il n'a pas le génie ? ... (Hf, 79),*

il se met lui-même en question. Dans quelle lignée s'inscrivent André et Nicole eux-mêmes ? En ont-ils le génie ? Peut-on devenir érudit juste après la lecture d'une encyclopédie ? Quand on est érudit doit-on se le dire, voire le crier à tout le monde ? Ce discours est celui de l'anti-érudition par excellence : une pure raillerie de ceux qui pensent qu'apprendre les noms des grandes personnes de l'Histoire fait l'érudition. Une mentalité encyclopédique sans prise de conscience, soit « une tête bien pleine », telle que la conçoit Lainou qui leur a offert l'encyclopédie Alpha, est une aliénation de l'être humain, pensent les personnages.

Dans *Va savoir*, Rémi se trouve, lui aussi, « salaud » (Vs, 242), rien que parce qu'il a préféré son chien à sa voisine Jina. Pourtant, dans *L'hiver de force*, Lainou préfère le chat à Pierre Dogan, sans être traitée de salope. Ce choix est considéré comme un signe de « mettre l'amitié au-dessus de tout » (Hf, 195). Quoiqu'elle ne favorise pas l'estime de soi, cette auto-ironie n'est pas entièrement destructive. Au contraire, la distance socratique

---

<sup>172</sup> MALEVAL, *Op., Cit.*, p. 129.

prise vis-à-vis de soi-même, crée l'humour et permet au personnage de se comporter comme un intellectuel conscient des dangers du pédantisme.

Mais l'auto-évaluation, chez Ducharme, est d'abord physique. La laideur d'André ne passe pas inaperçue ; tout comme Socrate, c'est lui-même qui en parle. « *Je suis bouffi et boutonneux, du nez, des joues, des fesses, tout partout. Ça ne fait rien. Avec sa peau lisse et satinée, avec sa petite face de minoune, Nicole est en masse belle pour deux* ». Puis, par un processus de dédoublement, dans un soliloque pathétique, il se reproche la tiédeur et la médiocrité. « *Essaie, bonhomme, si tu ne veux pas me croire. Essaie d'arrêter de te débattre pour sortir de ta médiocrité, bonhomme. De ton petit fauteuil devant ta petite TV avec ta petite femme, bonhomme. Pour tout dire, c'est les zéros qui sont les vrais héros. (Farce platte)* » (Hf, 98). Par cette dernière expression métalinguistique, il trouve que son propre discours est lui-même nul. La passivité des personnages va jusqu'à regarder indifféremment tout à la télé, y compris les annonces, de sorte que cela leur cause des maux de tête.

*Rien que des films ! Pas d'annonces ! Pas de massages de méninges pour te faire halluciner toutes les cinq minutes, pour te punir, pour te faire regretter d'être un crotté, de ne pas faire partie d'une ligue de bowling, d'être pris pour passer tes soirées avachi devant la TV. On pense souvent que s'il n'y avait jamais d'annonces à la TV il n'y aurait pas de révolutions.* (Hf, 116)

Le couple est non seulement conscient de son oisiveté, mais il en est fier malgré le malaise qu'elle engendre parfois : une fierté qui dépasse, en réalité, le cadre du couple pour remettre en question l'attitude passive du téléspectateur moderne.

L'autocritique atteint aussi le caractère des personnages qui se trouvent tour à tour « miteux » (Hf, 154), « *Maskinongéens réactionnaires* » (Hf, 155) « *des mauvais êtres humains, des ratés amers, des épais envieux, honteux* » (Hf, 156), des « *tétéux*<sup>173</sup> » ou encore « *deux crottés, épais, tétéux* » (Hf, 47) tout à la fois. En somme, des êtres négatifs, propres à rien. « *Leur lignée* », pour reprendre l'expression d'André lui-même, se précise davantage par leur évaluation de la clientèle du bar L'Accroc qu'il fréquente souvent. « *C'est plutôt une montre, une vitrine où viennent prendre des airs les pauvres aspirants artistes tétéux d'artistes et haineux d'artistes, les ombres brillantes et les médiocres sublimes dans notre genre* » (Hf, 187). Pourtant, la dévalorisation n'est qu'apparente car les deux derniers oxymores viennent valoriser ce nouveau genre de personne peu ordinaire. Ainsi, l'autocritique ne fait que reprendre le regard haineux de la société sur les marginaux.

---

<sup>173</sup>Ibid., p. 172. (Lèche-cul ou idiot, au Québec)

Dans *Gros Mots*, Exa et Johnny consentent à renoncer à leur passé, ce dernier pense ceci,

*Tous nos souvenirs sont empoisonnés par la tyrannie, la trahison, le mépris, la saleté des sentiments, par le dégoût de soi, et de l'autre qui nous l'inspire. Aussi fort on se réprime, aussi fort on se résiste, et on n'en finit de se mutiler, s'arracher des morceaux. C'est tout à jeter, à tirer la chasse. (GM, 198)*

Avec une conscience pareille, qui se remet tout le temps en question, le personnage ducharmien ne peut ni s'intégrer dans la société, ni garder ses amitiés pour longtemps. Délirer pour dire du mal des autres et de soi-même, telle est la rengaine de cet antihéros.

Toutefois, l'autocritique n'est pas uniquement destructrice, car elle a l'avantage de présenter le personnage sous une image ordinaire reconnaissable dans l'entourage du lecteur. Par exemple, il est habituel pour un intellectuel d'être la victime d'une tricherie, d'un mauvais coup de marchandage, monté par des escrocs professionnels. André avoue,

*Après t'être bien fait fourrer, tu te sens comme mieux. Tu te dis : j'ai eu ma punition, maintenant je suis quitte. (Ceux qui ne se trouvent pas hideux, visqueux, encombrants, salissants, vraiment pas serviables, utilisables, lavables, repassables, portables, ne saisiront pas l'astuce de ce raisonnement... ki manchent da marde !) (Hf, 156)*

Les personnages tiennent compte de l'évaluation par les autres, et vivent à l'affût de leurs appréciations. André et Nicole estiment « *le bonhomme Bolduc* » parce qu'

*Il dit qu' (ils) sont les seuls correcteurs de Montréal à qui il fasse confiance les yeux fermés. (Ils se sentent) valorisés quand (ils) travaillent pour lui, importants. Quand (ils) décident qu'il manque une virgule quelque part, il est prêt à envenimer ses rapports avec le prote pour la faire mettre. (Hf, 110)*

Le zèle du bonhomme ne lui épargne pas la critique des médisants qui le trouvent risible même si son discours est élogieux. « *Éros, c'est le bonhomme Bolduc* », s'exclame André à la même page. L'onomastique du même personnage évoque le chien bulldog, impropre à la situation. C'est la fidélité de ce personnage aux deux correcteurs qui fait qu'ils l'appellent Bolduc.

A quoi aboutit cette appréciation négative de la vie et de soi-même ?

### **3. 3. Risque suicidaire**

Parmi les facteurs psychiques du suicide que les spécialistes citent, nous relevons « *l'expression précise du désir de mourir, la présence d'idées délirantes mélancoliques, la sévérité de la dépression, et l'agitation anxieuse.* »<sup>174</sup> Une des expressions les plus

---

<sup>174</sup> [psychiatriinfirmiere.free.fr/infirmiere/formation/psychiatrie/adulte/](http://psychiatriinfirmiere.free.fr/infirmiere/formation/psychiatrie/adulte/) consulté, le 02-02-2015.

explicites du suicide inaugure *L'hiver de force*. « *Te rends-tu compte, chère, qu'y a rien qu'une balle dans la tête pour nous arrêter ?* » « *Moi, Je veux qu'on se couche puis qu'on reste couchés jusqu'à ce qu'on ne comprenne plus rien. Les gens vont parler puis ça va être du bruit, c'est tout...* » (*Hf*, 17), réplique Nicole. En fait, le couple est d'accord sur la même idée, mais c'est la modalité qui diffère : l'homme opte pour l'arme à feu, la femme préfère la mort lente. « *Devenir un bruit* », c'est ce que sont devenus André et Nicole, une histoire que les gens lisent, relisent, sans que cela ne soit « *c'est tout* » !

Dans *Gros Mots*, la même tentation démange Johnny dès la page vingt-sept ; ce sont les modalités qui changent encore, tantôt, il opte à l'accident mortel : « *il faut ignorer le tremblement et peser sur l'accélérateur* » (*GM*, 27) se dit-il, tantôt, il rejoint André et opte pour l'arme à feu et précise : « *je pourrai m'en contenter, me dispenser de continuer, d'aller au-delà. Une balle. Une bonne balle. En pleine poitrine* » (*GM*, 27). D'autrefois, il se laisse bercer par l'idée du suicide collectif proposée par la Petite Tare, « *quand nous serons morts tous les trois, lui insinue-t-elle, je te ferai mettre en douce à côté de moi* ». Alors, il acquiesce : « *c'est tout au fond et c'est comme s'il n'y avait rien* » (*GM*, 86).

L'avantage de la balle est qu'elle est brève, comme son nom, comme ses phrases nominales très concises. La concision donne l'impression qu'il n'y a aucune douleur à se tuer par balle. Par conséquent, le suicide est une solution douce et facile. « *Les idées suicidaires apparaissent comme le moyen de mettre un terme à la souffrance inexorable, puisqu'il n'y a plus aucun espoir pour le patient* »<sup>175</sup>, affirme Nathalie Papet. Mais, Johnny pense également à ce qu'on peut appeler « *le meurtre consenti* », soit une autre forme de suicide. En effet, à un moment où il ne communique plus avec Exa, il médite dans une résignation désabusée : « *c'est si vrai, ça me rend si puissant, que j'ai vu que rien ne pourrait me retenir de l'exprimer tel quel à ma furieuse et même [...] de lui tendre un couteau pour qu'elle me le plante dans le cœur, qu'elle me finisse, qu'on en finisse, quand j'aurais fini de me le vider...* » (*GM*, 142). Les personnages usent de cette terminologie avec beaucoup d'aisance qu'on dirait qu'ils vont se suicider réellement. En fait,

« *dans le roman, l'homme qui parle et sa parole sont l'objet d'une représentation verbale et littéraire. Le discours du locuteur n'est pas simplement transmis ou reproduit, mais justement représenté avec art et, à la différence du drame, représenté par le discours même (de l'auteur)* » (*Bakhtine*, 153)

---

<sup>175</sup> [Http : www.senon-online.com](http://www.senon-online.com) *Risque suicidaire de l'adulte*, Drs : Nathalie Papet, Nicolas Lafay, Cyrill Manzanera et Pr Jean Louis Senon. Date de consultation 01/ 06/ 2014.

D'autres fois, la tentation du suicide est involontaire. « *On fait dépression sur dépression, note André Ferron, on touche le seuil du suicide* » (Hf, 112). Cet acte « *apparaît comme le mode ultime de résolution d'un intense sentiment de faute ou l'unique moyen d'échapper à une intolérable souffrance psychique.* »<sup>176</sup> C'est ce que se reproche Lăinou lors d'un moment de solitude. « *Y en a marre de Pierre Dogan, j'en peux plus, j'ai pas encore dormi de la nuit. Il m'a rendue suicidaire, moi si légère. Je peux pas fermer les yeux sans me figurer que je tombe d'un gratte-ciel de mille étages* » (Hf, 130).

Lăinou ne rêve pas seulement du suicide, mais encore de son mode : la précipitation ! Pour la même cause, la déprime, « *un coup de cafard, un cas d'ambulance* » (GM, 253), Petite Tare réitère l'intention de se suicider sur le même mode. « *Je me rappellerais* », se reproche Johnny lors d'un coup de téléphone où Petite Tare menace de se suicider, « *toutes les fois qu'elle avait parlé de se jeter, où je n'avais vu que des élans lyriques. Je ne demandais plus d'autre bonheur que de la trouver saine et sauve* » (GM, 249). Et si Johnny n'y pense plus, c'est elle qui lui rappelle et le suicide et son mode : « *pourquoi tu restes tout seul et tu me laisses toute seule ? [...] On monterait sur le toit et on se ferait sauter sous une souffleuse de neige. Ils verraient ce que c'est de la gymnastique...* » (GM, 275), propose-t-elle.

Dans *Va savoir*, sans avis médical, l'euthanasie est la décision arbitraire du partenaire. Le personnage ducharmien est le seul à en évaluer l'efficacité et l'opportunité ! En effet, Mary « *a sous clé une surdose de morphine, qu'elle est prête à administrer (à son mari) quand il n'en pourra plus* » (Vs, 104). Sans consulter son partenaire, ni sa famille, Mary prend seule l'arrêt de mort et le communique à Rémi qui le raconte en toute indifférence ! Dans le même roman, Rémi menace de s'immoler par le feu, si Mamie ne revient pas. « *Si tu as décidé, ou compris, que c'est fini, ne me fais plus poireauter, ne joue plus avec moi, passe-moi le mot, que je mette le feu et je me jette dans le tas* » (Vs, 154). Ainsi, sous l'effet du délire de mélancolie, toutes les formes de suicide, sans passer à l'acte comme on va le voir, conviennent au héros ducharmien.

Lors d'une dépression aiguë, qui précède de peu la dernière résolution, André et Nicole tentent le suicide collectif par noyade.

*A l'approche du lac, j'ai serré plus fort la main de Nicole. Elle n'a pas hésité ; et c'est tout ensemble, tout fous, tout oui (oui oui !) qu'on a continué sur notre lancée, qu'on s'est jetés. Trop lourde avec*

---

<sup>176</sup> Http : [www.senon-online.com](http://www.senon-online.com) *Risque suicidaire de l'adulte*, Drs : Nathalie Papet, Nicolas Lafay, Cyrill Manzanera et Pr Jean Louis Senon. Date de consultation 01/ 06/ 2014.

*l'épaisseur, l'eau a freiné nos pas, puis a bloqué nos poids, puis on est tombés à plate figure. On a failli ne plus jamais ressortir du lac des Deux-Montagnes : nos sangs regelaient après chaque effort, nos articulations se ressoudaient après chaque mouvement. On n'a pas pu se rendre plus loin que le ponton. On s'est hissés dessus on s'est laissés paralyser là, et on a attendu que ça revienne. Quand j'ai pu déplier les bras, j'ai pris le visage de Nicole dans mes mains et je l'ai embrassé partout : j'aurais aimé mordre. [...] Et ça me rendait plus seul que le plus grand désespoir.*

*- Nicole, dis-moi que tu me laisseras jamais tout seul.*

*- Je te laisserai jamais tout seul.*

*- Si tu meurs avant moi, je me tue.*

*- Moi aussi. Qu'est-ce que t'as ? Ça va pas bien ? (Hf, 250)*

De ce fait, mourir ensemble est la plus belle expression de l'amour et de la fidélité. Dans *Va savoir*, Rémi le pense aussi, il l'aurait désiré, selon ses propres dires, comme signe de lien éternel. « *Je serais mort avec toi, écrit-il à Mamie, tout de suite ou peu à peu, peau à peau, mais tu ne m'aimes pas assez pour ça, je ne me sentirais pas plus chez moi dans ton cercueil que dans ton sexe* » (Vs, 243). Le conditionnel retient cette intention dans le cadre du rêve irréalisable. Mais, les personnages, qui n'ont pas vu leur amour réussir de leur vivant, le verront-ils s'épanouir dans l'au-delà, eux qui ne croient qu'au bonheur terrestre? Comme déçu de trouver une partenaire pour cette tentation qui le démange, Rémi fait une déclaration d'amour à Mary, sa nouvelle voisine, suivie de cette pensée qui reste encore une fois virtuelle : « *elle vous donne envie, pour en profiter, de la pousser à l'alcoolisme. On se marierait soûls, on mourrait poivrots, bien heureux d'en finir, ce qui est le vrai comble du bonheur* » (Vs, 244). Ainsi, le suicide n'est pas considéré comme un malheur, mais une issue honorable et même la meilleure.

Vers les dernières pages de *Gros Mots*, le même pacte est scellé aussi. Selon Johnny, dans le cahier trouvé dans la broussaille, Walter et sa Too Much, dans le récit enchâssé,

*Se seraient entendus pour mourir ensemble, et s'épouser ainsi à la fin plutôt qu'au début. Par ce « contrat de mariage », ils seront sans pitié puisqu'ils ont la même âme, et le premier qui manifesterà, en se passant l'anneau au doigt, que le temps est venu, sera délivré par l'autre, au moment jugé bon, sans une larme, un mot plus haut que l'autre. (GM, 316)*

Cette nouvelle forme de suicide, comme couronnement d'un partage exceptionnel, frappe Johnny et Petite Tare qui se sentent transposés dans un monde féérique plus que réel. Johnny pense,

*Ma soudaine intuition la gagne. Elle se sent avec moi frôler une autre planète, un autre monde, où ils nous apparaissent, elle transfigurée par son voile nuptial, toute rajeunie, et les deux couchés dans leur lit,*

*qui s'endorment ensemble, une dernière fois, la bonne... Ça nous cloue le bec. Ça nous tient un long moment en totale résonance et jouissance à rebours. (GM, 324)*

L'admiration du couple suicidé à la Roméo et Juliette est une invitation édulcorée de chaque couple au suicide collectif, Walter et Too Much serviraient d'exemple à suivre. Chez Ducharme, Éros et Thanatos font bon ménage. Aussi, le suicide à deux équivaldrait à un mariage dont le lien est indéfectible : récit cadre et récit enchâssé proposent le même idéal, même s'il s'agit du suicide. Mieux, c'est un des mythes personnels du héros ducharmien que l'on puisse reconnaître dans cette œuvre : le suicide; il serait comme l'expression de l'extrême fidélité. Pire, dans les trois romans, c'est la seule voie d'un amour réussi.

Dans *L'hiver de force*, une nouvelle forme originale et poétique du suicide collectif est prisée par les mêmes personnages : le figement ! André et Nicole s'écrient

*C'est le signal que c'est fini les folies, que c'est le temps qu'on réagisse, [...] L'extrémité des caresses, c'est la mort ; arrêtons-nous en pleine rage, au cœur du geste. Mourir, il ne faut pas être bien intelligent pour se donner la peine de faire ça, car c'est sans conséquences. Le propre de ta mort c'est de ne rien te faire (Hf, 151).*

Le figement, décidé d'une voix commune, serait une quête de l'éternité, non de la mort et de l'oubli, comme le laisse entendre une première lecture. « *S'arrêter au milieu du geste* », c'est être sculpté, c'est défier le temps à l'image des momies pharaoniques. Dans *Va savoir*, le même rêve est formulé par Mamie et Raïa. « *Elle avait l'idée de squatter dans une maison éventrée, écrit cette dernière à Rémi, se laisser mourir de faim par sympathie, j'étais d'accord* » (Vs, 272). Même Rémi pense procéder de la même manière : « *on va s'étendre et ne plus bouger, décide-t-il, ça va se tasser, ça va mieux passer* » (Vs, 275). Un tel figement éternise l'histoire de chaque couple en la préservant contre la mort et l'oubli à la fois. Le personnage, en apparence modeste, balance entre sa condition de commun des mortels et celle d'un Pharaon, soit entre la résignation et la fierté d'un démiurge qui veut échapper à toutes les lois de la nature. Tous ces mouvements contraires travaillent le héros ducharmien et font son malheur; alors il sombre dans le délire : entre autre, celui de la mégalomanie que nous étudierons plus loin.

Dans *Va savoir*, la même procédure du suicide, la momification, est proposée par Rémi à Mamie, lors d'un moment de crise où il se sent menacé par la faillite ; Rémi lui trouve d'autres vertus : l'adoucissement de la mort et l'atteinte de l'éternité. Alors, il implore,

*Mamie, tu ne vas pas mourir, il n'en est pas question. Ni dans un an ni dans cent. Pas sans moi en tout cas. On fera ça ensemble, comme l'amour. On s'endormira l'un dans l'autre, une anéantissante fois pour toutes. De tout notre pesant d'enclumes on s'enfoncera l'un l'autre au fond de l'eau du lit, et la rouille en nous gangrenant ne nous détruira pas, elle nous soudera, plaie à plaie... (Vs, 79)*

L'union, la fusion se voient réalisables par le thanatos beaucoup plus que par l'éros, car le Verbe transforme l'effet de la rouille, et la mort ne souille pas comme l'amour, par définition éphémère, elle sublime, élève et éternise pour concrétiser la quête de l'éternité dont rêve le héros ducharmien. Le suicide proposé n'est plus un acte de mort, mais un acte d'immortalité ; par crainte du moment de solitude face à la mort, de faiblesse de l'être humain seul, devant cette implacable vérité, Ducharme offre une sorte d'unicité du destin : le suicide collectif, une voie qui apaise l'esprit du mourant et garde les mêmes liens du groupe, jusqu'après la mort.

Mamie rend la pareille à Rémi. Pour lui témoigner sa passion et sa fidélité, elle lui demande ceci : « *attends-moi, je veux mourir avec toi, pas avec cette salope* » (Vs, 145). On dirait que l'union du couple se réalise beaucoup plus dans la mort que dans la vie ! On ne sait plus si une telle proposition répond à un cri de cœur lors d'un moment de solitude, ou si elle représente un principe inébranlable du personnage ducharmien : ne pas abandonner son partenaire à la mort, surtout. Mais, celui qui ne peut décider de son quotidien peut-il décider de ses derniers moments? Tout cela nous semble du pur délire. L'humour, dans l'expression « *cette salope* », trahit la sincérité apparente. « *Le vrai sérieux consiste à détruire tout faux sérieux, tant pathétique que sentimental* »<sup>177</sup>, écrit Bakhtine.

En effet, toutes les tentatives de suicide sont en vérité des tentatives d'arrêter le temps, pour éterniser les moments les plus heureux. Bizarrement, c'est le délire, ce « *rien* » tant valorisé, qui fait le bonheur du héros. En l'occurrence, Rémi donne l'exemple en voulant se sacrifier pour Mamie,

*Mais ce qui me plairait bien plus, ce serait de le faire à ta place, un peu comme Hubert, on le sent, a son cancer au lieu de Mary, comme s'il avait eu le choix. L'air si sûr qu'il a de ne pas se tromper, de ne pas regretter ne peut pas s'expliquer autrement...Je le ferais. Ainsi au moins le Mal aurait un sens. (Vs, 79-80)*

Le Mal, le suicide ici, aura le sens du sacrifice qui donne sens à la vie de l'Autre. Le suicide ne serait plus un acte vain, un acte désespéré, non, le suicide sauverait des vies humaines, quitte à en détruire d'autres !

---

<sup>177</sup> BAKHTINE, Mikhaïl *Op., Cit.*, p, 132.

Autre modalité de suicide collectif proposée par Petite Tare : la descente. On ne peut savoir s'il s'agit d'une noyade, ou d'une descente aux enfers. Cette proposition se fait étrangement par Petite Tare, lors de son voyage de noces avec Julien, le frère adoptif de Johnny, comme si la seule issue de leur situation n'était que la mort, elle dit à Johnny,

*Quand on se marie, on est unis jusqu'à ce que la mort nous sépare. [...] Si je voulais mourir avec toi, voudrais-tu ?... Si je t'appelais et je te disais on s'en va, viendrais-tu, viendrais-tu avec moi ?... [...] Je ne demande pas mieux que mourir avec toi, mais en rigolant... (GM, 194)*

La dernière réplique de Johnny traduit la communion dans l'amour et la mort, car l'harmonie entre Éros et Thanatos allègent le tragique de la fin. La descente se cristallise au fur et à mesure qu'on progresse dans la lecture du roman, car Petite Tare ne manque pas de préciser, « *tu verras. Quand je mourrai. Mais nous mourrons ensemble... Oui ?... [...] On est sur le toit et on saute... Mais on ne tombe pas, on monte.* » On dirait que cette option de suicide est bénie par Dieu, puisque le couple monte dans le ciel et ne tombe pas dans les profondeurs de la terre, une montée qui correspond à une purification des corps débarrassés des souillures terrestres. Cette proposition a ceci d'avantageux, d'après Petite Tare, « *ça ne peut pas ne pas être une joie* » (GM, 208). Le suicide à deux se présente comme la meilleure issue pour une vie de solitaire. On dirait que les personnages croient fort à une autre vie, au paradis, après le suicide !

D'après le professeur Jean Louis Senon,

*Il existe une très nette corrélation entre suicide et maladie mentale. Ces idées peuvent rester fugaces ou bien devenir durables et envahissantes jusqu'à réaliser une ébauche de passage à l'acte. Le geste suicidaire est dénué d'ambiguïté et s'inscrit dans un vécu de culpabilité et de profonde souffrance morale. Il est plus fréquent au printemps et en été.<sup>178</sup>*

Si l'extinction du roman coïncide avec le solstice d'été, « *demain, 21 juin 1971* », c'est-à-dire le jour le plus long de l'année, qui sert de charnière entre les deux saisons les plus propices au suicide, si c'est « *l'hiver* », et qui « *va commencer, une dernière fois, une fois pour toutes, l'hiver de force (comme la camisole)* » (Hf, 273-274) et non l'été, c'est que la mort va envelopper la vie. *L'hiver de force* force les saisons, brouille leur ordre de succession, et les voue à l'inertie, en fixant le temps par une tentative de suicide qui se résume en un acte de claustration, car il est, par définition, « *la saison où on reste enfermé dans sa chambre parce qu'on est vieux et qu'on a peur d'attraper du mal dehors, ou qu'on*

---

<sup>178</sup> Http : [www.senon-online.com](http://www.senon-online.com) *Risque suicidaire de l'adulte*, Drs : Nathalie Papet, Nicolas Lafay, Cyrill Manzanera et Pr Jean Louis Senon. Date de consultation 01/ 06/ 2014.

*sait qu'on ne peut rien attraper du tout dehors, mais ça revient au même* ». A 28-29 ans, Nicole et André deviennent-ils déjà vieux? Ne rien attraper est-il l'équivalent d'attraper du mal? Un vieux qui n'attrape plus rien n'est-il pas un mort transi qui n'est plus de ce monde? "L'hiver de force" serait, lui aussi, une forme de suicide qui peut couronner la vie de deux « tétéux ».

Bref, le temps, dans l'œuvre de Ducharme, n'est ni linéaire, ni cyclique : il n'y a qu'un présent éternel, circulaire, lui-même encadré par un espace réduit à un appartement dans *L'hiver de force*, une baraque dans *Va Savoir*, ou un coin dans *Gros Mots*. Dans un temps très réduit, et un espace très exigu, le héros ducharmien est condamné au renoncement, car il ne peut rien réaliser. De telles conditions incitent le personnage à abandonner tout : travail, affaire, femme...

### **3. 4. Indifférence et renoncement.**

La paranoïa se manifeste aussi par des difficultés relationnelles. Le personnage ducharmien, qu'il soit solitaire ou en couple harmonieux, a tendance à ne pas établir des relations chaleureuses. Tout se résume pour lui en des rencontres coutumières, familières ne débouchant sur aucun avenir durable. Ses deux meilleurs moyens de communication, le monologue ou le soliloque, ne font qu'aggraver son repliement sur lui-même et son refus de l'Autre. Si deux personnages se rencontrent fortuitement dans l'un de ces romans pour la première fois, c'est pour se séparer rapidement, sans se lier pour la vie ou même pour une « *tranche de vie* », selon l'expression de Zola. Les autres sont toujours des vieilles connaissances, et ce sont les ruptures qui prédominent.

Si la séparation des personnages se fait dans les romans classiques vers la fin du texte, parfois à la dernière page, par la mort en général, dans l'œuvre de Ducharme, cette péripétie est une constituante de base dès l'incipit jusqu'à la clause : elle s'y dissémine et s'y déploie, pour y cultiver la notion de disjonction et du renoncement. Toute l'intrigue de *Va Savoir* se passe entre un couple séparé, et qui le reste dès le début jusqu'à la fin, comme si l'essentiel était leur mésentente, leur discorde et leur désunion. « *Je t'en veux pas d'avoir écrit, dit Rémi à Mamie, moi qui te l'ai défendu pour que l'arrachement soit total, l'écart parfait* ». Dans *Gros Mots*, les mêmes expressions reviennent avec d'autres sonorités. Johnny, pensant à Petite Tare, se dit : « *la quitter pour la vie... Parce que notre truc, c'est autre chose, ce n'est pas la vie* » (*GM, 18*). D'ailleurs, c'est la même phrase qui

ouvre et qui clôt *Va savoir*, « *Tu l'as dit Mamie, la vie il n'y a pas d'avenir là-dedans, il faut investir ailleurs* ».

Si la distance qui sépare et divise les couples Exa-Johnny, Julien-Petite Tare est sentimentale dans *Gros Mots*, elle est, dans *Va savoir*, entre Rémi et Mamie, double : c'est-à-dire et kilométrique et sentimentale. Dans les trois romans ce sont les liens intellectuels qui semblent réussir le mieux en résistant au temps et à l'usure. Les liens charnels sont relégués au second plan. Johnny, en écoutant Petite Tare lui dire qu'ils sont « *comme occupés* », elle et Julien, commente avec fermeté,

*Elle ne me dit pas à quoi. Rien de bien conjugal en tout cas. Ils sont chastes. Il ne s'en vante pas elle ne s'en cache pas. Aussitôt qu'ils ont craint que ça ne devienne une routine, une technique, une formule plus du tout magique, ils ont oublié ça, qui aurait été au-dessous d'eux, de l'idée qu'ils se faisaient de l'amour. (GM, 14)*

Est-ce la règle de la vie intime d'un couple, dans les trois romans, que de ne pas avoir des liens charnels? Est-ce l'institution du mariage est vouée à l'échec? Est-ce l'épanouissement érotique est ailleurs que dans le mariage? Nous y reviendrons.

Ducharme livre les péripéties des rencontres-séparations toutes crues. D'ailleurs toutes les relations finissent par s'effriter, se désagréger petit à petit, sans qu'il y ait une mort, ni une fin heureuse ou dramatique, comme c'est la coutume. « *C'est dans la nature des choses de mal finir. [...] On les commence mal, on les continue mal, on les finit mal* » (GM, 112 et 225), affirme Johnny. Par conséquent, aucune place à la douleur, ni au regret après les nombreuses ruptures entre les personnages. L'introversion, concrétisée doublement par le discours adressé à soi-même en tant que soliloque et par le genre journal intime, est le mode d'expression le plus adopté et le plus prisé par les personnages. Dans *Gros Mots*, Exa est maintes fois comparée à un chien à cause de la solitude<sup>179</sup>. Elle se voit : « *toute seule. Comme un chien* » (GM, 91). À la dernière occurrence, Johnny précise, lui, qui a été adopté par la mère de Julien, qu' « *elle n'a même pas de famille* ».

La demeure du héros, délibérément choisie dans chaque roman, un appartement dans *L'hiver de force*, « *un cachot de plus en plus petit* » (GM, 21) ou « *cage* » (GM, 42) dans *Gros Mots* et une « *fourgonnette abandonnée par le plombier* » (Vs, 10) dans *Va Savoir*, illustre le renoncement au monde et la préférence de l'isolement. La solitude s'étale dans le monde de l'au-delà. Exa est « *seule au monde et bien décidée à se réveiller seule en enfer. En proie à tous ses démons* » (GM, 24). Même Dieu ne vient pas au secours des solitaires.

---

<sup>179</sup> *Gros Mots*, P. 24, 60, 91, 112.

La supplication de Johnny « *Que Dieu la protège des sans-cœur. De Lui le premier* » (GM, 25) est vaine parce que contradictoire et même aporétique, d'autant plus qu'elle est reprise ironiquement<sup>180</sup> dans la même œuvre et dans *Va savoir*<sup>181</sup> par une prononciation défectueuse, « *le pommier* » au lieu de « premier ».

L'auteur de ces trois romans, lui-même, préfère la solitude et échappe à toute tentative de médiatisation de sa personne. Outre sa préférence du pseudonyme « Réjean Ducharme », il change d'appartement à chaque fois qu'il pense avoir été reconnu ; il n'accorde aucune interview aux journalistes, ne paraît jamais dans des émissions télévisées et travaille par conséquent dans l'anonymat. Ces parallèles entre lui et ses personnages nous semblent évidents.

Soit par indifférence, ou par stoïcisme, Rémi écrit à Mamie dès la quatrième page : « *Oui, je m'ennuie, déjà, mais c'est entendu, tu ne m'écris qu'en cas de besoin ou de malheur, ce que je ne te souhaite pas. Alors sois tranquille, absente-toi bien* ». Rares se feront les répliques de cette femme égarée. Peut-on imputer cette attitude à l'absence de chaleur humaine ? Vide infirmé par la longueur de la lettre – tout le roman - qui ne laisse aucun doute sur les affres de la solitude dont se moque l'expéditeur. Rémi est-il possessif ou oblatif ? Cette tolérance, ces amours mitigés de désintérêt, sont-ils un faux-semblant d'amour ? Ou, est-ce que c'est Rémi qui ne sait pas comment garder une femme ? Dans *Gros Mots*, Johnny avoue : « *j'éprouve à mon tour combien c'est épuisant d'aimer. Le trop grand feu que ça nourrit vous dévore aussi* » (GM, 90). Pour justifier la froideur de la relation conjugale et expliquer pourquoi elle n'accompagne pas Julien là où il est, Petite Tare dit explicitement : « *C'est un milieu puissant, envahissant [...] C'est fou tout ce qu'ils ont comme poubelles. De plus en plus profondes et féroces. Ils adorent ça. Jeter. Je t'ai, je peux te jeter, mais je ne peux pas te le prouver tant que je ne te l'ai pas fait, que je ne t'ai pas jeté, alors, salut je te jette* » (GM, 34). Double férocité de l'amour : se faire aimer pour posséder, puis jeter à force d'être aimé !

Le renoncement caractérise même les héros des récits seconds. Le manuscrit trouvé par Johnny porte « *une croix dessus* » (GM, 20), mise volontairement par son auteur. Walter l'a signée certainement pour se séparer définitivement de son manuscrit. Le « *trésor* » est relu, barré, et même jeté « *aux abords de la Pointe, entre les quenouilles et les roseaux, dans cette jungle en train de se glacer* » (GM, 19). Il est ensuite interprété

---

<sup>180</sup> *Gros Mots*, pp, 20, 24,25, 82,

<sup>181</sup> *Va Savoir*, pp, 34, 49 + *Gros Mots*, pp, 20, 24, 25.

selon la lecture de Johnny ; ce dernier ne croit pas son Alter quand il s'adresse affectivement à Capricia, « *sa petite maîtresse* », en lui disant : « *si tu t'en vas laisse-moi ton corps en souvenir. Il en a fait un poème : « Leave your body behind »*. Il trouve que c'est une « *dérision ou un vrai piège à la retenir* » (GM, 42). Son texte exégétique vient corriger ou fixer le sens exact du premier manuscrit.

Dans *Va savoir*, les personnages se montrent des plus voraces ; ils peuvent renoncer à tout, sans scrupule ni échelle de valeurs. De même, reconnaissent-ils leur placidité sans vergogne. Le présumé héros avoue volontairement à la page 34, « *J'ai tout laissé tomber, moi le premier...* ». Une page après, Rémi lui-même ajoute en évoquant, dans un dialogue avec Mary, son ex-petite amie : « *J'étais en ménage (avec Hortense) et ça l'a brisée.* » « *Vous l'avez plaquée... Pauvre bête* », réplique Marie. « *Bon débarras !* », précise-t-il. L'ostentation du flegme frôle l'insolence.

La même attitude se retrouve dans *Gros Mots* où le partage se limite aux nécessités vitales conventionnelles. Johnny note : « *nous déjeunons, lui et Exa, chacun à sa façon, et à son bout de table. Elle ne supportait pas non plus de partager sa salle de bain. J'ai dû me bricoler quelque chose dans un coin, avec une douche, un lavabo* » (GM, 48). Le lit conjugal n'est jamais partagé, non plus. Même si après la copulation Johnny veut en profiter un instant « *pour jouir d'un confort qu' (il) n'a jamais trouvé* », Exa est farouchement « *scandalisée. Comme si elle ne (le) connaissait pas. Ou s'(il) était le voisin. Le boiteux de la station Texaco. Renaud* ». Confondre deux hommes au lit est non seulement l'expression d'une indifférence insolente, mais une animalisation de l'être humain qui devient juste un étalon ! Alors, vite, « *elle (lui) donne (son) congé, de la main à la main : un billet choisi parmi ceux rangés à cet effet sous ses oreillers* » (GM, 52-53). « *Le plus petit* » de surcroît ! La promptitude de la disjonction dépasse celle des animaux après la copulation. Pourtant Johnny pense qu'ils ne peuvent pas se « *démarrer, se délier* » car « *nos nœuds sont organiques, ajoute-t-il, et il n'y a plus riche engrais que ces petites saletés pour les renforcer* » (GM, 101).

En fait, c'est plus grave, car c'est de l'indifférence, de l'abandon et du délaissement que souffre le personnage ducharmien. Les expressions « *Anyway*<sup>182</sup> » et « *Ça me fait comme ni chaud ni froid* » (GM, 17-112) reviennent souvent dans les trois romans. La réponse de Johnny « *est-ce que je sais moi ?* » à la question d'Exa « *tu n'as plus besoin de moi ?* » (GM, 150) est encore synonyme d'insensibilité et de renoncement. C'est aussi dans

---

<sup>182</sup> *Gros Mots*, pp, 63, 64, 100, 194, *L'hiver de force*, p, 263.

ce sens qu'elle se réitère dans le texte<sup>183</sup> et qu'elle prend plus d'originalité dans la bouche de Poppée qui la prononce sous l'effet de l'alcool : « *je le sais-il moi !..* » (GM, 216) ce qui donne lieu à la dyslexie, l'aphonie, et par conséquent, au délire. Johnny reprend toutes ces formules sciemment et les commente en reconnaissant leur force cinglante : « *c'est le genre de foutaises qui se répandent parce qu'on les entend et qu'on les répète. C'est tout, mais tout est là, avec l'autorité que ça leur confère et le pouvoir qui s'ensuit...* » (GM, 186). Petite Tare, elle aussi, est consciente de l'humiliation que provoquent de telles expressions. Alors, elle prend cette décision : « *je me défends de répéter anyway à tout propos, ça jure à travers mes belles manières et ça fait sursauter mes admirateurs* » (GM, 215).

Cependant, l'indifférence, chez Ducharme, est une prise de position philosophique : elle prône le stoïcisme et interdit la faiblesse et les sentiments. Devant la Too Much alitée, Johnny trouve que si Walter « *n'avait pas un cœur de pierre, il verserait des torrents de larmes au lieu de verser dans la philosophie* » (GM, 226). Donc, ce qui est, en apparence, juste un délire fait, en réalité, l'objet du texte et sa raison d'être : les calembours, dont les personnages sont fiers, dédramatisent toute situation tragique, et en font un objet d'humour. A lire la scène suivante, on dirait que c'est Meursault, le héros de *L'Étranger*, qui raconte : « *j'avais glissé sur un bourrelet de glace au milieu de la rue. Je me demandais si j'allais me relever et je me répondais que ça m'était égal* » (GM, 216). L'amour de Petite Tare pour Julien évoque celui de Marie pour le héros de Camus. « *Je suis crevée, je vais retourner me coucher, dit-elle. Pas avec lui, ça lui est égal. Dans le bureau* » (GM, 224).

En outre, Johnny se définit en ces termes : « *je suis d'une parfaite propreté, je passe sans laisser des traces, ou en garder* » (GM, 154), comme si la propreté signifiait l'absence des affections humaines. D'ailleurs, les liens matrimoniaux n'ont pas de place dans les romans de Réjean Ducharme, ni dans ses pièces de théâtre tellement les relations durables et contraignantes sont insupportables, voire douloureuses pour quelques personnages. Dans *Gros Mots*, Johnny « *marche sur (son) orgueil* » pour demander les nouvelles de sa compagne Exa ! Pire, aucune affection n'accompagne cet acte. Il veut juste se dégager de toute responsabilité et éviter qu'on lui « *reproche de ne pas avoir fait* ». Il le fait pour les autres, et non pour lui-même. Petit Pois le crie à haute voix : « *Moi quelqu'un qui m'aime*

---

<sup>183</sup> *Gros Mots*, pp, 149, 150, 186.

*d'amitié il m'insulte, il m'écœure. S'il est pas capable de m'aimer plus que ça qu'il me laisse tranquille » (Hf, 27).*

Johnny surenchérit en ajoutant, pour évaluer sa vie avec Exa au passé, au présent et dans l'avenir,

*Je ne l'avais jamais vraiment embrassée de notre vie de façon que ça compte, qu'elle comprenne que je l'aime, à quel point, même si ce n'est pas encore ça, comme elle dit, et qu'il ne semble pas que ça viendra. On s'est trouvés trop tard pour se sauver, on ne s'est même pas trouvés, on est aussi perdus qu'on était (GM, 39).*

Pourtant, c'est réciproque. Elle, à son tour, « *elle n'a jamais voulu (lui) savonner le dos.* » (GM, 92) Son frère Julien n'est pas plus chaleureux, non plus. Ce dernier « *est parti sans m'embrasser* » (GM, 22) constate sa femme, Petite Tare. Dans un cas comme dans l'autre, l'amour n'est pas l'occasion d'un véritable partage. Il est un instinct bestial, comme le dit l'expression suivante, qui n'engage en aucune façon la personne de l'un ou de l'autre : « *elle n'a pas dit un mot, moi non plus, mais ça n'a pas nui, nos animaux ont pris le dessus, ils ont réglé ça entre eux...* » (GM, 60). Voilà comment se fait l'amour dans les trois romans; le dédoublement est explicite, les expressions, « nos animaux » et « entre eux », soulignent la subdivision du moi en plusieurs parties, toutes indépendantes les unes des autres;

Pire, « *ce qui gâte l'amour, d'après Exa, c'est les sentiments. Je n'en aurai plus, le cas est réglé* » (GM, 38). Son renoncement aux sentiments est ferme ; dans la suite du roman, « *(il lui) fera des joies, (elle lui) fera des petits cadeaux* ». Le marché est conclu et Exa tiendra promesse. Johnny, lui aussi, tombe d'accord sur cet « *échec consenti* » (GM, 92) car il sait doser savamment l'amour contre l'argent, « *l'amour à la pièce, au compteur, au sismographe ?... Je suis diplômé* » (GM, 40), dit-il. Ce couple ne partage que le lit, et juste le moment que dure la copulation, rémunérée de surcroît ! Quand Exa « *avait glissé sous la tasse un autre billet. Un plus gros* », Johnny a compris qu'« *il y a comme un message. Ou il n'y en n'a pas. Casse-toi la tête, mon petit gars* » (GM, 60). Désormais, « *c'est le règlement du compte qui compte, la façon est un détail* » (GM, 58). Faute d'argent, elle lui demande effrontément de choisir, en tant que marchand : « *vas-tu me faire crédit ou si tu vas me priver ?* » (GM, 77). Quand Exa s'absente pour la fête du jour de l'an, Johnny n'insiste pas. Au contraire, il « *lui fiche la paix* » et pense que son attitude est un « *savoir laisser-vivre* », même si Exa voit en lui « *un lâcheur* » (GM, 210-211).

Dans notre corpus, si aucun personnage n'ose parler d'amour pour un autre personnage, ni ne ressent même à tort être aimé par quelqu'un d'autre, c'est qu'il éprouve le renoncement à la vie collective et opte pour l'isolement. Dans *Gros Mots*, Petite Tare parle de sa vie conjugale avec Julien en ces termes : « *on n'a pas besoin de se voir, on s'aime par cœur* » (GM, 17). Dans *L'hiver de force*, André et Nicole confirment : « *On s'est dits : « Bon eh bien ça y est, encore quelqu'un qui trouve qu'on s'attache trop vite. [...] Les gens font tout pour se rendre attachants puis quand on s'attache ils ne sont pas contents* » (Hf, 45-46). De surcroît, la faute incombe aux autres. Exa est plus insolente ; à la question dubitative de Johnny : « *tu m'aimes ou quoi ?* », elle répond fermement, sans vergogne : « *ça veut dire quoi ? On aime bien un chien, maudit chien !...* » (GM, 137). Johnny lui rend la pareille. Quand elle lui téléphone de chez Simon comme pour le provoquer : « *tu n'es pas méchant mais tu t'en fous. Tu ne ferais pas de mal à une mouche, on ne l'attire pas avec du vinaigre : tu ne m'aimes pas, pauvre Johnny* », il rétorque : « *jamais de la vie...* » (GM, 266).

Dans l'œuvre de Ducharme, même entre amis intimes, on peut s'attendre à une séparation des plus ardues, car elle peut survenir au cours d'un voyage. « *Vous êtes-vous trouvées à l'aéroport et vous gardez-vous ?* s'interroge Rémi en écrivant à Mamie,... *On ne sait jamais avec Raïa. Elle peut aussi bien t'avoir posé un lapin, ou lâché au milieu du chemin* » (VS, 27). Ceci nous conduit à affirmer que la question du renoncement et de l'abandon est assez criante dans le texte. Lors d'une longue absence qui annonce la séparation d'Exa de Johnny, ce dernier se dit : « *elle ne m'embarquera pas. Elle ira toute seule là où ça la charriera. Inébranlable, immuable, inamovible* » (GM, 269).

En effet, les sentiments n'ont pas eu lieu et la séparation du couple se prépare à petit feu, sans drame : à deux reprises c'est le chat Pacha qui les réconcilie. La première fois, Exa a dérogé à la coutume du café matinal pour établir une sorte de mutisme dans la maison. Julien commente cet état : « *Mais je me passerai volontiers du tralala. Ce qui n'est pas le cas de Pacha, qui ressort aussitôt rentré, pour obtenir par contamination logique, en miaulant normalement et se faisant normalement ouvrir que tout rentre dans l'ordre* » (GM, 119). A la deuxième, le chat agit comme s'il était leur enfant unique : « *Pacha est si content qu'Exa m'apporte un café, comme aux temps où s'est ordonné son univers, qu'il la pilote aller retour en miaulant et se frottant, la queue tout hérissée* » (GM, 129). D'après Johnny, le chat « *c'est lui le vrai tyran domestique* » (GM, 128). D'ailleurs là où le chat n'est pas, la disjonction est tranchante ; la veille de Noël, Johnny lui demande

implicitement, comme il le pense : « *non seulement d'acquiescer mais de lui inspirer la perfidie, la cruauté qui (lui) font défaut, froide et sans douleur* ». La réponse d'Exa est aussi tranchante qu'il le souhaite « *va te faire foutre...* » (GM, 172), lui répond-elle. Enfin, elle constate cet accord commun : « *tu as raison, je ne sais plus ce que je dis, mais c'est ce que je pense... On n'a jamais eu aussi besoin l'un de l'autre* » (GM, 287).

La contagion est si grande que Rémi, le narrateur de *Va savoir*, affirme avec certitude qu'avec le temps la petite Fanie adoptera la même indifférence que Raïa, la dépravée : « *Fanie lui ressemblera un peu plus chaque jour* » (Vs, 45). Par ailleurs, dans ce roman, les liens familiaux ne sont pas plus heureux : la famille n'est jamais soudée, même pour sauver un de ses membres; Rémi écrit à Mamie,

*Tu t'étais cassée avec ton stéréo, déchirée avec tes photos, tes papiers. Tu t'étais jetée et on t'a assistée. On a pris une tête d'enterrement et laissé aller ce qui restait : un corps... Elle ne se pardonnera jamais, elle dit (ta sœur) de ne t'avoir pas retenu quand tu nous as tourné le dos. [...] On est de drôles de cannibales, on ne mange que ceux qu'on aime et que ce qu'ils ont de meilleur, et quand on a fini on s'essuie avec un mouchoir.* (Vs, 28)

D'autre part, aucun individu, seul, n'œuvre à retrouver la famille. Même la maman ne veut pas garder ses fœtus : « *Tu as perdu tes jumelles aux chaleurs, après les travaux dans notre plus grand logement, au septième* » (Vs, 39), rappelle encore Rémi à sa Mamie.

L'indifférence frappe tous les cœurs et couvre toutes les relations. De ce fait, tous les cordons ombilicaux sont coupés. On dirait une meute de loups qui s'entretuent, et non des êtres humains. Cette métaphore est empruntée au texte lui-même. Julien, dont la mère a adopté Johnny, n'échappe pas à la cruauté de son frère adoptif même qui le qualifie d'« *un loup sorti de la meute* » (GM, 13). Même si les personnages ont tendance à effacer de leur discours les traces de la subjectivité, ce même discours ne fait que trahir davantage leur indifférence.

Ne peut-on pas penser que ce ne sont que des êtres de fiction dont les sentiments ne sont pas un élément distinctif? « *Les univers narratifs, répond Vincent Jouve, incapables de constituer par eux-mêmes des mondes possibles, sont obligés d'emprunter certaines de leurs propriétés au monde de référence du lecteur* »<sup>184</sup>, et même si l'espace romanesque, lui-même, entremêle, chez Ducharme, beaucoup de genres : roman, journal intime et lettre,

---

<sup>184</sup> JOUVE, Vincent, *Op ; Cit.*, pp, 27-28.

c'est pour maintenir le secret, car Dominique Rabaté considère ce mélange comme « *matrices fécondes d'écriture du secret pour l'écrivain moderne.* »<sup>185</sup>

Dans *L'hiver de force*, André déduit ce constat : « *tout le monde est obligé de se retenir, de s'empêcher de se donner. Les gens ne veulent que ton plus petit peu. Le moins de mots possible dans une phrase, le moins de phrases dans une lettre, le moins de lettres dans une année...* » (*Hf*, 147-148). Cette communication parcimonieuse, dans un monde où c'est le refus de l'autre qui prime, pousse le personnage à délirer, à vouloir raconter son histoire à quiconque. Pour la même raison, Johnny et Exa tombent vite d'accord sur le renoncement au passé. Il suffit à Exa de dire : « *on pourrait ne plus avoir de passé, par exemple... Plus jamais. Se débarrasser de ça à mesure...* » pour que Johnny lui coupe la parole et surenchérisse : « *j'en veux, j'ai dit, et sans me forcer, tellement ça m'arrangeait* » (*GM*, 198). Ainsi, le renoncement imprime, et parfois empêche, toutes les relations amoureuses et tous les liens familiaux.

Mais si le rapport amoureux, ou conjugal, ne résout ni la solitude, ni la libido du personnage ducharmien, quelle relation charnelle lui conviendrait-il ?

#### **4. Libido délirante**

Les personnages eux-mêmes s'expriment entre eux par allusions, symboles et doubles sens. C'est pourquoi l'interprétation des expressions utilisées, aussi naïf que nous apparaisse leur emploi, s'impose. En effet, Rémi et Jina communiquent bien leurs faiblesses sensuelles réciproques en n'évoquant pour autant que des pierres, au sens premier du terme. Rémi écrit, « *Je cherche à l'attendrir, en lui montrant les éclats de grenat et les éclairs de mica qui se sont amalgamés lors de la fusion. Elle veut bien mais elle fait mal le joint entre les deux états que je lui ai mis dans le même tas, tout à trac* » (*Vs*, 186). Aussi insensibles que soient les pierres dans l'imaginaire collectif, elles disent, dans ce contexte, ce que chaque personnage veut insinuer. Plus explicitement, Rémi taxe Jina, quand il « *lui roulait une cigarette, la lui allumait, la lui introduisait entre les lèvres* » (*Vs*, 195), de ne pas pouvoir « *(faire) le joint freudien ni rien, par ignorance ou mauvaise volonté* ».

Autrement dit, même si le personnage ducharmien fait semblant d'ignorer les symboles freudiens, cela témoigne d'une grande connaissance de cette théorie

---

<sup>185</sup> RABATÉ, Dominique, « Dire le secret », Actes du séminaire *Écritures du secret* à l'Université Michel de Montaigne, 1998-2000, Presses Universitaires de Bordeaux, p. 3.

psychanalytique. Charmé par la conduite de Jina avec une cigarette, Rémi veut s'y mêler, mais elle rétorque dans un double sens : « *je vais m'allumer moi-même* », sur quoi Rémi pense que cela donnera lieu à un autoérotisme constant. « *Ça peut donner des mauvaises habitudes* » (Vs, 204) constate-t-il.

Dans d'autres cas, Rémi invite son lecteur à lire, à relire et à rester à l'affût du moindre signe donnant sur un sens particulier, en donnant lui-même l'exemple. « *Je ressassais tes écrits dans ma tête, dit-il à Mamie, à la recherche encore une fois de signaux qui m'auraient échappé, d'un fil conducteur dans le labyrinthe où je me ramasse emmuré* » (Vs, 188). Il se demande même si « *la première fois que Mary est descendue au bord de l'eau avec (lui) n'est pas chargée de signes* » (Vs, 225). L'aspect métadiscursif exprime la profondeur de l'analyse du personnage intellectuel.

Puis, c'est au tour de Mary d'interpréter les signes. En effet, elle se plait à enfourcher Rémi pour monter la balançoire. « *Le jeu la tentait, note Rémi, prête à le trouver loufoque et casse-cou à son goût, mais en se fendant pour m'enfourcher elle l'a trouvé décidément trop équivoque, un peu même offensant* » (Vs, 299). Rémi s'autopsychanalyse parfois et arrive à rejeter ses désirs pédophiles; il l'affirme en quittant Fanie : « *je n'ai rien senti. Je me suis retenu pour ne pas que ça me fasse plaisir, je n'ai pas eu de mal à me retenir, j'ai retenu pire et je l'ai retenu si souvent que c'est devenu une seconde nature, qui ne peut pas convenir à un état second* » (Vs, 264). Un tel mécanisme de défense, la forclusion comme le dit Lacan, est à l'origine du déni, ou du délire, selon Lacan<sup>186</sup> lui-même.

Rémi remarque que Raïa se comporte tout comme un psychanalyste professionnel. En effet, le voyage que cette dernière entreprend avec Mamie devient comme une cure car elle « *t'aurait déjà ramenée, pense Rémi, si elle n'était pas assurée de te sauver en te psychanalysant* » (Vs, 234). Plus loin, il réfère à Freud explicitement et lui attribue cette pensée : « *d'après Freud, ce qu'une personne oublie chez vous c'est un dépôt de ce qu'elle a réprimé qui avait envie de rester avec vous* » (Vs, 255).

Nous ne porterons aucun jugement de valeur sur ce qui nous semble des préférences érotiques des personnages, « *êtres de papier* » de surcroît, car « *il n'y a pas de rapport sexuel qui serait le rapport modèle, celui qu'on devrait avoir et auquel nous pourrions*

---

<sup>186</sup> LACAN, Jacques, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, Le Seuil, 1975, p-p, 49-58.

*nous adonner dans l'approbation générale* », <sup>187</sup> affirme Guy Massat. Toutefois, il nous semble que tout un système est mis pour traduire, par des "métaphores obsédantes", les tendances érotiques du héros ducharmien et son mythe personnel. Aussi dépravé qu'il soit, ce héros nous semble incapable de franchir les tabous sociaux pour exprimer ouvertement ses inclinaisons libidinales.

Souvent, le personnage ducharmien exprime un désir incestueux devant lequel il a lui-même horreur. Si l'inceste a son charme, le passage à l'acte lui semble, pour une raison ou une autre, indécent et inadmissible. Deux forces profondes et contradictoires tiraillent le héros ducharmein : la tentation et l'écœurement. Pour dépasser cette situation embarrassante, deux pistes s'offrent à lui : l'androgynie et le ménage à trois. Mais examinons d'abord le premier tourment.

#### **4. 1- Peur de l'inceste**

La notion du délire libidinal figure explicitement dans l'œuvre de Réjean Ducharme. Pour évoquer leurs rapports érotiques, Mamie dit ceci à Rémi :

« - *C'est toi que j'aime, et c'est parce que je t'aime que j'aime mieux me priver de toi que te donner mes ordures* », ce dernier commente : « *on passait des nuits blanches à s'enchevêtrer dans des inepties de la sorte et complications encore pires. Quand ça aboutissait, ça tombait dans le délire. Tu imputais la fausse couche au vice* » (Vs, 142). Par conséquent, délire libidinal signifierait toute pratique sexuelle, entre deux êtres humains, sans distinction de sexe, qui s'écarte du rapport érotique dit normal, celui dont la visée est la procréation.

Si Rémi est dépravé, Mamie, tombée enceinte de Rémi, ne l'est pas moins : elle est incestueuse en plus. C'est dans ce sens qu'elle s'adresse à lui lors d'un moment de faiblesse : « *Papa, prends-moi dans tes bras, prends-moi dans tes jambes, et serre-moi, rétrécis-moi angoisse-moi assez fort pour que ça dure pour jusque la prochaine fois* » (VS, 84). Dans les trois romans, la relation amoureuse n'est ni durable, ni réconfortante, car elle est toujours vénale, ou fortuite. L'inceste aurait ainsi les avantages suivants : d'abord retrouver le partenaire plus facilement puisqu'il est dans la famille, ensuite, tisser des liens plus discrets et plus durables. Il offrirait un rapport sensuel plus rassurant, car il peut solidifier des liens défaits dans une société d'individualistes. Frappées de tabou, ces

---

<sup>187</sup> MASSAT, Guy « *Les psychothérapies d'inspiration analytique et le bateau sexuel* », troisième séance du séminaire 2009-2010, au café Clovis, le jeudi 26 novembre 2009.

relations seront partagées éternellement par les mêmes personnages qui n'auront pas le droit à les dénoncer car cela reviendrait à les interdire et sanctionner tous les incestueux dont ils font partie. Le roman a l'avantage de libérer ses/ces personnages de tous les tabous. Élisabeth Haghebeart voit que, chez Ducharme, « *la famille est la cible de nombreuses attaques : l'attestent la transgression, même virtuelle, du tabou de l'inceste, la démythification de l'amour maternel, la désacralisation du mariage.* »<sup>188</sup>

Cherchant toujours à s'infantiliser, Mamie apostrophe Rémi en ces termes : « *papa, si tu ne me crois pas, tu ne me connais pas. Tu m'as arraché mon secret, la peau est partie avec, toute la plaie est rouverte, et tu te moques de moi...* » (Vs, 142). Mais Rémi pense qu'elle a ce penchant incestueux avant qu'elle ne le connaisse. « *Tes entrailles avaient voulu éliminer les embryons parce que au moment de la conception tu étais amoureuse encore inconsciemment, de ton vieux père, emphysémateux du tabac et qui s'est usé les doigts jusqu'aux phalanges à la Dom-Tex* » (Vs, 142). Par conséquent, Mamie aurait le complexe d'Électre depuis sa prime enfance. Ainsi, elle ne fait que passer d'un rapport incestueux à un autre. Mamie rétorque que Raïa ferait plus : « *si tu lui demandes de te représenter accouplée avec ta tante Aline, elle va t'accommoder...* » (Vs, 142). Le choix du verbe « *accommoder* » montre que Rémi désire sa tante, puisque cette représentation répond à un désir enfoui dans son âme.

Rappelons que « *l'inceste frère-sœur est un vieil idéal d'amour* »<sup>189</sup>, comme le pense Patricia Bourcillier. Ce rapport incestueux est mis à l'honneur dans la majorité des œuvres de Réjean Ducharme. Dans notre corpus, il fait l'objet des romans sous des formes diverses et comparables en même temps. Dans *Va savoir*, ce sont les couples Raïa/Mamie, Rémi/Fanie, et dans *Gros Mots* Walter/Too Much, Johnny/ Petite Tare qui l'illustrent. Cette dernière relation est explicitée par Johnny qui dit : « *Sert à rien, sœur à rien, bonne à rien qu'aller se coucher, je crois bien...* » (GM, 30). Mais elle, elle conçoit autrement cette relation : comme elle le dépasse de dix ans, elle passe pour sa sœur aînée, sœur cannibale dont « *les dents* » peuvent « *(lui arracher) tout le dedans quand l'heure de l'arrachement sonnera qui sonne déjà, qui ne cesse pas de sonner, quelque part où il est déjà trop tard* » (GM, 31). Maintes fois, avec maints procédés et différentes expressions, elle l'invite à « *(venir) plus près, (se secouer), (casser) sa chaîne* » (GM, 32). Johnny saisit les sens de

---

<sup>188</sup> HAGEBAERT, Élisabeth, « Réjean Ducharme, une marginalité paradoxale », <https://www.entrepotnumerique.com/p/13029> 2007, p. 69.

<sup>189</sup> BOURCILLIER, Patricia, *Androgynie et Anorexie ou le désir de devenir une seule chair*, <http://www.lulu.com/content/746716>, Flaying Publisher, p. 81.

ces insinuations à leur juste valeur et pense que l'impératif de Petite Tare à la même page « *embarque* » est utilisé « à double sens ». De même, dans *Va savoir*, Mary montre-t-elle « *ses dents confites en gaieté* » à Rémi, en précisant : « *les vieilles poules ont des dents* » (*Vs*, 225). Ce geste est un prélude à l'amour proprement dit.

Plus loin, dans *Gros Mots*, Petite Tare « *ensevelit (Johnny) tout vif* » (*GM*, 33). Alors, ce dernier s'autopsychanalyse et explique à sa belle-sœur son refus d'abdiquer devant la tentation. « *Justement parce que je tiens à toi* » (*GM*, 32) lui dit-il. Il résiste également au regard dévastateur du « *Monstre* » cannibale qu'elle lui jette, qui l'« *attaque aux yeux* » et qui va « *les lui crever* ». Cette peur de l'inceste repose dans les trois romans sur le regard. C'est « *le regard de l'Autre, qui apparaît dans les dessins sous la forme inquiétante d'un "œil de bœuf" toujours ouvert*<sup>190</sup> » et qui fait peur. Dans *Gros Mots*, il s'agit d'un croisement de deux regards : celui de Petite Tare qui transmet le désir incestueux, celui de Johnny qui incarne l'autocensure et la peur de l'opprobre.

Petite Tare est boulimique; Bourcillier écrit,

*(Du grec boulimia = limos, faim; bous, bœuf = "faim de bœuf") qui renvoie d'emblée à l'aspect animal, incontrôlé du raptus alimentaire. « La faim de bœuf, convoque tout à la fois la rumination silencieuse, le vide de la domestication et un abrasement redoutable. Il y aurait comme une équivalence entre la quantité de nourriture absorbée et aussitôt rejetée et une dose d'amour à ne pas savoir quoi en faire.*<sup>191</sup>

Walter, dans le récit enchâssé, confirme :

*Les petites vaches, c'est plein, il en pleut par tous les yeux et tous les nez des morveux. Mais ceux qui sont tombés dans leur piège, qui les ont aimées en toute sacrée férocité pour s'apercevoir qu'elles n'attendaient que le moment qu'ils mordent assez fort pour que l'hameçon leur passe à travers le menton, puis qui se sont décrochés assez vite, on ne les ramasse pas à la pelle. (GM, 20)*

Effectivement, c'est la femme cannibale qui devient le bourreau, l'homme sa victime.

D'autres fois, l'influence est réciproque : si Johnny, dans *Gros Mots*, affectionne son amie et lui accorde, selon ses dires, le surnom perçu ordinaire dans l'énoncé suivant : « *je téléphone à mon petit poids mort, ma Petite Tare, comme je l'appelle depuis qu'elle s'est appelée de même elle-même* », il se voit traité d'« *une espèce de taré, c'est automatique. Et c'est ainsi, j'en suis ravi, qu'elle me traite* » (*GM*, 13). Or l'expression « *petit pois en*

---

<sup>190</sup> BOURCILLIER, Patricia, *Op., Cit.*, p. 42.

<sup>191</sup> BOURCILLIER, Patricia, *Op., Cit.*, p. 42.

*chair* » signifie « *clitoris*. »<sup>192</sup> Par conséquent, tout se joue sur les noms : si cette femme veut être le symbole du désir libidinal pour son beau-frère, ce dernier ne veut y voir que du vide. Pour cette raison justement, le délire de Petite Tare ne va que s'aggravant. Bourcillier écrit, « *Entre le plein et le vide, le tout et le rien, le désir "dévorant" s'abolit dans son objet. Le sujet, fantasmatiquement, ne fait qu'Un avec son corps qui devient par le fait réceptacle de toutes les peurs.* »<sup>193</sup> Et les peurs donnent lieu au délire. Dans le même roman, et pour corroborer ce penchant incestueux, même dans le récit enchâssé, Walter est traité d' « *une espèce de frère* » (*GM*, 323) dont s'est chargé Too Much.

Dans *Va savoir*, la première fois est non seulement incestueuse, mais elle est aussi cannibale. Rémi écrit de Raïa : « *elle est un de ces monstres qui ont gardé toutes les traces de l'enfance, y compris les dents de lait et la soie sur les bras. C'est fou* ». Ce qui le frappe c'est « *la perfection fragile en dissonance avec sa sexualité prédatrice* » (*Vs*, 86). L'expression, « *croqueuse de diamants* », la désignant dans la même page, évoque les crocs dévorateurs. Dans les deux cas, la relation charnelle avec la sœur, bien qu'elle soit attrayante, ne convient pas au héros : Johnny tout comme Rémi ont horreur de ce désir féminin vorace, ils y voient une menace pour leur virilité, une castration irrépressible ; voilà pourquoi il y a souvent une femme « *prédatrice* » dans les romans de Ducharme.

Mieux encore, avant de devenir un rapport charnel, toute relation doit passer par le stade fraternel. Rémi est récidiviste. Après tant de manœuvres de séduction, il ne se trouve sensible qu'aux « *curieux petits coups de pieds affectueux* » de Mary, alors, il rectifie immédiatement pour les désigner par l'expression « *confraternels plutôt* » (*Vs*, 71), donnant ainsi à la fraternité beaucoup plus d'érotisme que d'affection. Ce même coup de pied devient réciproque une page après : ce partage fonctionne comme un produit de substitution au partage du lit. On dirait une invitation à l'inceste, le pied, selon Bourcillier, peut rappeler le phallus puisqu'il en est : « *la représentation infantile*<sup>194</sup> » ; les femmes dans ce cas sont plus entreprenantes que les hommes.

Petit à petit, ces « *petits coups de pied* » deviennent familiers, réciproques, de sens et de plaisir partagés implicitement entre les couples. Lors de la somnolence de Fanie, Rémi n'oublie pas Mary non plus,

*Histoire de la remonter, je lui ai flanqué un de ces petits coups de pied au mollet.*

<sup>192</sup> [www.languefrancaise.net/Bob/45772](http://www.languefrancaise.net/Bob/45772). Date de consultation : 23-08-2016.

<sup>193</sup> BOURCILLIER, Patricia, *Androgynie et anorexie ou le désir de devenir une seule chair*, pdf, Flying Publisher, p, 32.

<sup>194</sup> Bourcillier, *Op., Cit.*, p, 160.

« Tes robinets sont mal fermés... »

*Elle m'a rendu mon coup, en me faisant des grands signes que non, que sa tuyauterie était sous contrôle. (Vs, 118-119)*

La métaphore filée dans « robinets » et « tuyauterie » et les liquides qui en découlent disent long sur l'entente des personnages. Le roman, à travers ces délires, délivre-t-il ses secrets? Gardons-nous des réponses hâtives car

*Divulguer des secrets ne revient pas forcément à révéler le tout du secret, qui se pluralise en objets partiels, sans épuiser la dynamique de sécrétion propre au secret. Pour qu'il y ait secret, il faut qu'on sache que quelque chose existe, qui ne doit pas être su. Le secret est ainsi visible et invisible.<sup>195</sup>*

Derrière ces coups de pied se cache tout un système de signes qui établit une communication plus facile, plus efficace, car elle est plus compréhensible, et plus discrète. Les métaphores et allusions nous autorisent, nous, encore une fois, à donner les sens qui semblent convenir le mieux aux autres métaphores non interprétées encore.

Dans *L'hiver de force*, à la page 151, au cours d'une douche, André et Nicole crient simultanément :

*Donne ton sein, agnus dei pour planter mes poignards, pour éclater mes obus, pour que ma bouche pourrie morde et loge son venin, pour emmitoufler mon cri, l'endormir, le faire rêver. Mange mon nez, mange mes pieds, vorace-moi toute ; que tes dents crèvent les ampoules qui soulèvent ma peau, que tu lèches les gousses éclatées de tout ce mal.*

C'est André qui semble proférer la première phrase puisqu'il revendique le sein et c'est Nicole qui lui réplique puisque l'adjectif « tout », au sens de complète, entière est employé au féminin. Toutes les métaphores du phallus (nez, pied) et de l'accouplement (manger, « voracer ») sont reconduites : sans passer à l'acte, la relation est simplement souhaitée. L'usage de l'argot « voracer » ne laisse aucun doute qu'

*Il y a cette idée que le cœur de la vie, la vérité et la beauté des choses se tiennent là, dans cet état primitif, sensuel et pulsionnel. Par ailleurs, la faim de nourriture et la faim de volupté ont été de tout temps profondément liées dans l'esprit humain, à tel point que de nombreuses langues ont un seul terme pour signifier "copuler" et "manger". Dans le symbolisme du "fruit défendu", on trouve aussi une certaine assimilation de la sexualité à la nourriture.<sup>196</sup>*

Cet amour est salvateur à une seule condition, ajoute Bourcillier,

---

<sup>195</sup> RABATÉ, Dominique, « Dire le secret », Actes du séminaire *Écritures du secret*, Université Michel de Montaigne, 1998-2000, Presses Universitaires de Bordeaux, p, 26.

<sup>196</sup> BOURCILLIER, Patricia, *Op., Cit.*, p, 183.

*L'amour est certes entendu comme le moyen qui permettra la rédemption, mais à une seule condition : que le coût soit évité. Après quoi, il devient "parfait", c'est-à-dire que l'homme et la femme ne sont plus ni mâle ni femelle mais en-deçà et au-delà de la sexuation, d'un genre "neutre", échappant de ce fait à une détermination qui serait trop humaine, en l'occurrence trop féminine. Nous revoilà dans la "nostalgie" de l'objet primitif, lieu d'une jouissance "retenue".*<sup>197</sup>

Grâce à cette indistinction des sexes, Nicole peut s'attribuer des symboles masculins : « *le pied et le nez* » étant, d'après Patricia Bourcillier « *la représentation infantile du phallus* », et le couple peut évoquer « *la nostalgie à la vie d'avant le péché originel* »<sup>198</sup>. Bien que tout nus, nous ne péchons pas, semblent dire André et Nicole !

Dans *Va savoir*, Rémi retrouve la sœur dans Mary : les coups de pied signaleraient l'égalité de statut entre les deux personnages. Quand il est question de « feu » dans tous les sens, surtout celui de plaisir, Rémi précise que Jina, cette voisine qui « *n'a pas grand conversation de toute façon sauf avec les petits garçons...* », l'« *aime mieux sans la barbe* » (VS, 203). La préférence des « *petits garçons* » n'est pas sans lien avec la tendance pédophile du héros. Dans *Va savoir* également, Rémi rappelle à Mamie que Fanie « *sera l'enfant qu'elle a aimée* », alors que lui, il a aimé en Fanie « *le démon qu'elle est devenue* » (VS, 27).

Plus loin, cette idée de « *démon* » devient plus claire, car Rémi estime entrer en relation d'amour réciproque avec cette fillette de cinq ans, faisant une différence d'âge de trente ans, soit une génération entière<sup>199</sup>. La pédophilie se greffe à l'inceste puisqu'il la considère comme sa fille. Ces relations incestueuses semblent avoir la vertu de troubler et de reconforter en même temps ceux qui s'y adonnent. Elles les troublent parce qu'elles sont hors normes ; elles les reconfortent parce qu'elles répondent à des désirs enfouis, profonds.

Au moment de siroter une bouteille avec Mary, Rémi est au comble du plaisir comme il ne l'a jamais été, non seulement parce que l'alcool a un effet inhibitif, mais encore parce qu'il a entre les bras Fanie toute abandonnée. Il ne se contente pas de l'éprouver seulement, mais il le dit encore,

*Mary est descendue au fond de la bouteille avec moi pendant que Fanie endormie s'amollissait sur moi. J'aurais voulu la garder toute la nuit, j'aurais été heureux toute ma vie. Je l'ai dit à Mary, tel quel. Ça lui a fait penser à ses vieux péchés, ou quelque chose comme ça, qui lui a mouillé les yeux. [...] Après l'avoir*

---

<sup>197</sup> BOURCILLIER, Patricia, *Op., Cit.*, p, 157.

<sup>198</sup> BOURCILLIER, Patricia, *Op., Cit.*, p, 160.

<sup>199</sup> *Va Savoir* : « Quand elle aura vingt ans, j'en aurai cinquante », p, 202.

*mise au lit, elle m'a fait monter pour lui souhaiter bonne nuit. Fanie m'attendait avec un plaisir qui la gênait, qu'elle a caché jusque par-dessus le nez sous sa couverture. [...]*

*Je ne savais pas si je devais l'embrasser ou non, elle n'avait pas l'air de le savoir non plus. (Vs, 118-119)*

On dirait que l'enfant reprend les péchés de la mère, d'ailleurs, à chaque fois qu'une scène pareille se reproduit, Rémi éprouve le même plaisir. Comme le nom propre chez Ducharme définit en grande partie le personnage, tous les prénoms sont minutieusement sélectionnés. Que signifierait alors Fanie? Puisque l'écriture Ducharmienne mêle tous les registres, emprunte et renvoie souvent à l'anglais, nous croyons que le nom Fanie est puisé dans l'argot anglais où "fanny" signifie « *cul, fesses, chatte* »!<sup>200</sup> Le nom selle le sort de l'enfant en l'y prédestinant.

Découvrant les fleurs asters avec Rémi, Fanie s'extase. « *Elle était trop contente, elle a fait demi-tour pour venir me serrer, à bras-le-corps, comme elle fait à sa mère. On ne peut pas m'en donner plus et je n'en veux pas plus. On ne peut pas être mieux reçu ici trop-bas...* » (Vs, 212), constate Rémi. Ce plaisir est paroxysmique ! La fécondation se fait par le truchement des abeilles qui se déplacent de Rémi à Fanie et vice-versa. Le « *ruisseau se jetant dans la rivière et recommençant sans discontinuer ni changer d'air ou de chanson* » (Vs, 212) pourrait signifier la pénétration lors de la copulation. Le cliché du ruisseau et du sentier, évoquant par sa forme le serpent séducteur qui entraîne la chute, couronne la scène.

Paradoxalement, tout est immaculé dans ce décor, « *les ombelles en ballon angéliques* » « *n'avaient jamais été vues, la voie du pont intacte* ». Même le sentier « *conflue, dans le clapotis des trembles, avec un chemin désaffecté...* », tout comme Fanie, qui reste vierge, car « *ça ne nous a pas laissés tombés* » (Vs, 213), note Rémi. Et comme le plaisir est incestueux, tous deux se mettent d'accord, à deux reprises, qu'il faut le taire. « *On le dira pas, hein?* », interroge Fanie, « *il ne fallait pas non plus en parler à personne...* », concluent les deux personnages. « *La modernité littéraire a fait du secret sexuel son paradigme majeur*<sup>201</sup> », écrit Dominique Rabaté qui ajoute, « *le secret est ainsi, selon l'expression de Lévy, un « savoir-caché-à autrui* ». *Il n'existe que si le sujet est capable de garder pour lui ce qui reste dissimulé pour certains autres* ». Ces secrets ont

---

<sup>200</sup> <https://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/> consulté, le 04-12-2016.

<sup>201</sup> RABATÉ, Dominique, *Op., Cit.*, p. 31.

beaucoup troublé Fanie puisqu'ils revenaient « *l'été dans ses rêves* », les rêves, cet espace privilégié de l'inconscient. Cette scène ne fait que les confirmer en les cristallisant.

Quand Rémi devient officiellement l'instituteur de Fanie, la relation incestueuse prend une autre dimension. Comme il est son seul professeur, et loin de l'école, il acquiert naturellement l'image du père. Ensuite, Mary et Hubert consentent à ce que Fanie embrasse son maître qui affirme être « *conscient d'en profiter, insoucieux d'en abuser* », car « *quand elle aura vingt ans, elle le poursuivra en justice* » (Vs, 202). Le langage de l'enfant n'est pas du tout innocent. Ce petit échange en témoigne,

« *Ma Mamie est tombée sur son cactus dans l'escalier !...* »

- *Elle a un cactus dans l'escalier ?* »

- *Pas dans l'escalier, là, ça lui fait mal quand elle s'assoit.*

« *Ah je me disais aussi, c'est ça qu'elle a là, un cactus...* » (Vs, 219)

Quelle étymologie enfantine fantaisiste aura ce mot « *cactus* », désignant les fesses ? Il nous semble découler de la fusion des deux mots « caca et anus », rappelant ainsi les zones érogènes pour un enfant.

Le plaisir sensuel partagé est incestueux, troublant et commun à tous les personnages. Mary semble en avoir vécu pendant son enfance. Si Rémi et Mary sont certainement pédophiles, Fanie n'est pas présentée sous une couleur innocente non plus ; bien qu'elle ait cinq ans seulement, elle semble avoir connaissance de tous les secrets des plaisirs qui confondent un enfant devant un adulte ; en effet, Fanie « *attendait avec un plaisir qui la gênait* » (Vs, 117); une fois près de Rémi, elle ne sait plus l'embrasser ! Elle, qui a battu pour s'endormir dans son giron, consent-elle à la pédophilie ? C'est ce que Rémi a compris du moins.

Quand Mary répond « *on est tous faits pareils* », Rémi est davantage tranquilisé, car ses penchants pédophiles se voient normalisés par cette généralisation. Cette scène est aussi l'occasion pour que chacun reconnaisse ses degrés de pédophilie. Quelque part, Mary est pédophile par cette affirmation. Peu auparavant, elle devient de plus en plus explicite sur ce rapport Rémi-Fanie. En effet, Mary prend les « *bijoux en sucre, en caramel, en chocolat* » de Rémi pour des rémunérations contre des services que la fillette lui rend ; alors elle s'indigne et l'interroge : « *Tu la paies. De quoi ça a l'air ?... De quoi elle va avoir l'air à vingt ans ?...* » (Vs, 130). C'est au regard des autres que Rémi doute de ses penchants. Plus les doutes se multiplient, plus Rémi s'assure de ses intentions pédophiles.

En fait c'est lui qui pense que « *Monsieur Trudeau commence à regarder nos assiduités* (à lui et Fanie) *de travers* » (Vs, 160). Rémi s'autoculpabilise, et reconnaît progressivement ses penchants !

Dès le lendemain, il se permet de paraître tout nu devant la petite Fanie, dans un strip-tease bien monté ! « *Quand j'ai rouvert les rideaux après avoir pris ma douche, note Rémi, je l'ai trouvée là, assise à terre avec mon cahier des comptes, où je lui avais permis de dessiner* ». Puis, il précise :

*Elle était fascinée, j'étais paralysé, j'ai cru que le mieux à faire était de ne pas la troubler en lui montrant mon propre trouble, et j'ai fait semblant de rien, puis j'ai trouvé que j'avais mal fait. Le temps d'attraper une serviette, au lieu de me planquer et de la lui demander, je n'ai pas eu de secrets pour elle. Ça me trottait dans la tête.* (Vs, 122)

Cette idée l'obsédait comme il l'avoue ! Dès la reprise des relations, il lui fait visiter « *les toilettes* » qui évoquent les zones érogènes pour les enfants. Puis, il lui apprend, en guise d'initiation à la sexualité adulte, ou plutôt d'invitation à la pédophilie, le terme « *dévidoir* » qui plaît à Fanie en ce qu'il rappelle la quenouille qui évoque le phallus. Par conséquent, on peut parler de toute une mise en scène de cette rencontre, en apparence fortuite. Pour Rémi, une étape est franchie ; désormais, il a avec Fanie des secrets d'ordre sensuel très intime. « *Je n'ai plus eu de secrets pour elle* », affirme-t-il.

Initiation contre initiation, Fanie lui montre ce que son « *alter ego négatif* », « *Julie* », a fait « *au fond de la galerie* », un caca ! Julie n'est par conséquent qu'un subterfuge pour permettre à Fanie d'oser dire et faire ce qu'elle veut en toute liberté. Pourquoi cette « *énorme importance* » ? Pourquoi « *elle regardait ça comme une œuvre, une création* » ? Pourquoi ce « *clou à bardeau dans le pied, dans le creux* » (Vs, 132), juste après ? Pourquoi toutes ces formes phalliques ? Pour Fanie, exhiber la selle revient à se découvrir à Rémi en lui découvrant ses parties génitales, et en exprimant le désir d'avoir des relations érotiques avec l'autre sexe.

Fanie ressent aussi le désir de posséder le parent de l'autre sexe, c'est pourquoi elle demande à Rémi de « *ne le (dire) à personne* » ; on dirait que Fanie a conscience de la prohibition qui condamne ce geste à l'inceste. Le « *clou dans le creux* » viendrait se substituer au phallus, c'est pourquoi il ne lui fait pas de mal, ni n'inquiète Rémi non plus mais « *l'impressionne* » ! Le jour même, Fanie, en dormant sur un canot dans la rivière, a changé. « *Elle n'a laissé ici qu'une mue* », constate Rémi. Elle n'est plus enfant : l'innocence des enfants semble franchie, bannie de l'univers de Fanie.

Dans le reste du roman, le mot « *dégueulasse* », employé par Rémi la première fois pour qualifier la manœuvre de Fanie et réemployé ensuite par la petite fille, fonctionne comme une évocation de cette scène, et acquiert, parfois, pour elle, un sens positif qui ne convient pas à son sens premier : ou qu'il est employé à tort et à travers par une enfant, tout comme un tic, ou qu'il lui rappelle un certain plaisir indicible, indescriptible et que seul ce terme peut en rendre compte. A la page 237, ce mot fonctionne comme une interjection d'étonnement exprimant la joie et l'ébahissement de Fanie face à son dessin d'« *un fouillis de verdure. Il se tisse en un nid où nous couvons au soleil, d'après Rémi, tous les trois tout ronds, elle au milieu.* »

Ainsi, éterniser un moment de plaisir incestueux, rappeler un secret commun seraient les fonctions qu'assure le mot « *dégueulasse* ». Plus loin, à la page 182, les rôles s'inversent et c'est au tour de Fanie de vouloir « *prendre la douche* » avec Rémi et c'est à ce dernier de refouler catégoriquement ce désir incestueux en rétorquant : « *quand tu auras du poil aux pattes* ». Rabaté précise,

*Le secret est donc à penser comme un sceptre. Il a pour fonction de montrer à autrui qu'il y a quelque chose auquel il n'a pas directement accès. Le secret doit se signifier comme désirable pour l'autre. Mais le sceptre n'est jamais loin du fétiche. Le secret peut, en effet, désigner ce qui continuera de manquer ; il se met à la place d'un vide fondamental, qu'il a pour rôle d'occulter, voire de suturer.<sup>202</sup>*

Peu après, Rémi constate cette mutation et en fait part à Mary ; ayant Fanie « *entre ses genoux* », il l'apostrophe : « *voyons Abeille, un peu moins de passion, on va s'imaginer qu'elle a touché un point faible...* ». Sur quoi Mary tombe d'accord et répond que ce que Rémi n'a pas compris est que Fanie est psychologiquement malade : « *Voyons Rimi, tu ne l'as pas entendue. Elle joue encore dans la boue, à son âge. Il faut la soigner. Je fais ce que je peux...* » (Vs, 149). Or, d'après le dictionnaire des symboles, la boue est le symbole « *de la matière primordiale et féconde, d'où l'homme fut tiré, selon les religions monothéistes* ». Elle est « *impure* » parce qu'elle peut être « *composée de terre, et d'eau* » mais aussi d'« *urine, excréments, pourriture, animaux et végétaux en décomposition* »<sup>203</sup>.

Pour toutes ces raisons, peut-être, le plaisir qu'éprouve Rémi est indescriptible, car, d'après lui, il répond à ses désirs les plus secrets,

*Moi, quand j'ai Fanie sur moi qui s'endort, qui part en restant amarrée à moi par les deux seuls doigts de ma main qu'elle a la capacité d'empoigner, je suis aux petits oiseaux, visité comme Saint-*

---

<sup>202</sup> RABATÉ, Dominique, *Op., Cit.*, p, 24.

<sup>203</sup> [dictionnairedessymboles.com](http://dictionnairedessymboles.com)

*François... Je comprends comment une femme élevée à ce niveau de sentiments peut se détacher de l'homme, et se désintéresser de ce qui est appelé la bagatelle, à moins que la maternité ne lui apprenne à se donner à lui comme elle donne une tétée. (Vs, 149-150)*

L'emploi argotique de « bagatelle », au sens d'« activité érotique », souligne l'autre plaisir que découvre Rémi. Le joint charnel entre l'allaitement et la sensualité par l'intermédiaire du sein rapproche les deux plaisirs pour les confondre chez le héros ducharmien.

Dans un sens ou dans un autre, pour Rémi, l'amour ne serait que pédophilie : soit que la mère profite des plaisirs que procure un enfant, ou qu'elle maternise son homme et le traite comme un bébé qui s'y plaît aussi. C'est de cette nostalgie que profite Rémi quand Fanie vient chez lui. En effet, la petite a aussi ce pouvoir magique de transporter Rémi dans le monde de l'enfance. Rémi l'exprime en ces termes : « *quand elle ouvrira la porte et mon gouvernement corrompu sera renversé, je tomberai sous son règne, envahi par son armée dont tout le plancher sonnera le tambour* » (Vs, 155). Par conséquent, quand elle lui corrige le lapsus quotidien « *bonjour mon amour* » par « *bonjour mon amie* », en appuyant sur « *amie* », elle se montre plus lucide, plus réaliste et plus déterminée à écarter toute idée érotique de leur relation. Quand il décidera plus tard de ne plus revoir Fanie, il déclare : « *je ne pense plus à Fanie, le bien que je lui veux est malsain puisque je le suis, puisque mon cœur ne se nourrit que de cochonneries* » (Vs, 264).

Sous l'effet de l'alcool, Mary dévoile davantage sa pédophilie. Elle veut en jouir au même degré que Rémi. Ce dernier le remarque :

*Fanie, qu'elle portait, m'a tendu les bras pour m'embrasser, me prendre un bon coup par le cou. Quand elle a eu fini, Mary lui a demandé de recommencer.*

*« Encore une fois pour maman... »*

*J'ai eu un frisson. Comme ça ne m'arrive plus souvent... Elle avait sans doute un peu trop bu. (VS, 151)*

Lui, frissonner ! Autrement dit, il accepte la pédophilie, mais s'indigne du désir incestueux de la maman pédophile ! A-t-il le droit de légitimer une pratique et de prohiber une autre ? Restera-t-il toujours quelque chose de vertueux et de moral chez les personnages ducharmiens ? Non, Rémi s'indigne juste un instant, un peu plus loin, il fait de Fanie sa fille légitime. En évoquant Julie, le double de Fanie, il fabule, c'est « *une sœur, c'est même une sœur jumelle. Une fois, dit-il à Fanie, que vous étiez aussi petites que (son) doigt, Mamie vous a eues toutes les deux dans son ventre* » (Vs, 158). Encore une fois,

pour que le plaisir soit absolu, Rémi pousse la perversion à son summum : joindre la pédophilie à l'inceste, quitte à les réunir dans l'imaginaire! Le rêve suivant, qu'il attribue à Fanie, n'est pas innocent non plus,

*Elle a toujours rêvé, avec des développements, des variations, qu'on marchait en canot dans le sentier écarté. La terre était molle : on flottait dessus et on avironnait dedans comme si c'était liquide... Il ne s'agit pas d'un vrai rêve puisqu'elle le fait avant de s'endormir. Mais elle ne veut pas comprendre la différence ou que je perde mon latin à la lui expliquer. (Vs, 155)*

La « *terre molle* », symbole de toute la création, tout en rappelant, par la couleur et la forme, des excréments pour une enfant, représenterait, dans cette rêverie récurrente, l'organe sexuel féminin. « *Flotter dessus et avironner dedans* » complèteraient l'image de l'acte sexuel, des caresses, de la pénétration, du phallus dont l'aviron serait le symbole. L'interprétation de cette rêverie, et non rêve puisqu'elle précède le sommeil, bien qu'elle soit qualifiée de « *mauvaise* » (Vs, 192), un peu plus loin, reste un tabou parce que le héros ducharmien trouve d'autres moyens déviés pour satisfaire son penchant, à savoir l'androgynie et le ménage à trois.

En définitive, dès que l'acte incestueux devient possible, le personnage ducharmien résiste à son désir et le refoule catégoriquement. Dans le roman, « *le moment de la divulgation est ainsi sans arrêt retardé car sinon tout le prestige imaginaire s'évanouirait. On sait que le secret, une fois révélé, perd toute valeur; voilà pourquoi il ne doit pas cesser de se dérober.* »<sup>204</sup> Quand Fanie propose à Rémi de prendre la douche avec lui, il lui réplique, sans aucune hésitation : « *quand tu auras du poil aux pattes* » (Vs, 182). Quand on lui demande de lui donner des cours privés, il refuse catégoriquement, sans beaucoup y penser. De même, quand Rémi « *reconstruit par petits bouts* » sa Mamie, quand il touche par le doigt « *le papillon engourdi qui veillait sur (sa) porte et ne l'ouvrait qu'à (lui) en dépliant ses ailes* », Mamie elle-même le « *retient comme (s'il) allait se souiller, si (elle) allait l'infecter* » (Vs, 191). Dans *Gros Mots*, Johnny résiste à la demande de Petite Tare qui veut « *l'ensevelir* ».

Comment dépasser alors ce tiraillement, ce dédoublement ? Le couple André / Nicole, bien que marié, fait tout dans la nudité, sauf l'amour. Pour beaucoup de critiques, le flou sentimental caractérise les relations du couple et pose beaucoup de problèmes, dont l'androgynie<sup>205</sup>.

---

<sup>204</sup> RABATÉ, Dominique, *Op., Cit.*, p. 24.

<sup>205</sup> NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Op ; Cit ; p-p*, 262-279.

#### 4. 2- Mythe de l'androgynie<sup>206</sup>

L'œuvre ducharmienne multiplie les symboles de l'androgynie : les jumeaux, les démons, les sorcières, les enfants, les prénoms masculins à consonance féminine ou les prénoms féminins à valeur masculine le disent peu ou prou. André ne manque pas de constater que le guichetier « *le monsieur (qui) répond* » à Catherine « *avec un sourire [...] est un beau brin de fille* » (Hf, 220). Lainou reconnaît avoir perdu une fois son identité sexuelle et courir le risque de la perdre encore une fois. Pierre Dogan, son Idéaliste, en serait responsable. Elle précise,

*Il me trouve moche. Je lui fais l'effet du portrait de Dorian Gray. Chaque fois qu'il me revoit, il trouve mes yeux plus pochés, mes joues plus creuses, ma peau plus blette, mes seins plus bas. Il me le dit. Tel quel. C'est traumatisant. Ça me donne des complexes ahurissants. [...] C'est con mais j'ai peur que ça me réassexue, que je perde la simplicité érotique que j'ai eu tant de mal à conquérir. Et puis alors tous les livres que j'ai lus, tous les psychiatres que j'ai vus, je me vois pas tout recommencer. Quand j'avais vingt ans je pouvais pas me mettre à poil avec les gars ; j'avais trop peur qu'ils changent d'idée, qu'ils me disent rhabille-toi t'es trop moche ! Quand on était chez les sœurs, c'est dur de se sortir de l'idée que l'amour c'est mon corps et que mon corps c'est dégueulasse. (Hf, 133)*

En d'autres termes, elle trouve qu'elle n'est ni une belle fille pour « *les gars* », ni un beau garçon « *chez les sœurs* » : Lainou, comme pourrait le signifier son prénom mixte, est un être dont l'identité sexuelle reste à définir. Le néologisme « réassexuer », fondé sur deux préfixes, "re" et "a" pose la difficulté d'être interprété à sa juste valeur : un tel discours ne va pas sans connaissance profonde de la psychanalyse, et André a tout à fait raison de remarquer à la même page qu' « *elle se psychanalyse elle-même tout le temps* ».

Dans *Va savoir*, Rémi reconnaît être sensible à l'infantilisation : c'est son point faible dont Jina a profité. Il en garde un souvenir : « *je lui en voulais de m'avoir incité à me débiller l'autre soir, de m'avoir eu en me maternant, de me neutraliser, d'infantiliser ma sexualité pour m'aliéner à la sienne* » (Vs, 123). Jina en jouant le rôle de la maman

---

<sup>206</sup> Selon Platon : « il y avait trois espèces d'hommes, et non deux, comme aujourd'hui : le mâle, la femelle et, outre ces deux-là, une troisième composée des deux autres ; le nom seul en reste aujourd'hui, l'espèce a disparu. C'était l'espèce androgynie qui avait la forme et le nom des deux autres, mâle et femelle, dont elle était formée ; aujourd'hui elle n'existe plus et c'est un nom décrié. [...] Et ces trois espèces étaient ainsi conformées parce que le mâle tirait son origine du soleil, la femelle de la terre, l'espèce mixte de la lune, qui participe de l'un et de l'autre. Chaque homme était dans son ensemble de forme ronde, avec un dos et des flancs arrondis, quatre mains, autant de jambes, deux visages tout à fait pareils sur un cou rond, et sur ces deux visages opposés une seule tête, quatre oreilles, deux organes de la génération et tout le reste à l'avenant. Il marchait droit, comme à présent, dans le sens qu'il voulait, et, quand il se mettait à courir vite, il faisait comme les saltimbanques qui tournent en cercle en lançant leurs jambes en l'air ; s'appuyant sur leurs membres qui étaient au nombre de huit, ils tournaient rapidement sur eux-mêmes ». Platon, *Le Banquet*, traduction Luc Brisson. Flammarion, 1998, p-p, 183-193.

rallie la pédophilie à l'inceste. Le choix du prénom Rémi est justifié par l'image d'un enfant abandonné qu'a le héros d'Hector Malot, dans *Sans Famille*. Tout comme le personnage du conte, on ne sait pas exactement d'où vient Rémi Vavasseur de *Va savoir*, ni le nom de sa famille. Pour cultiver la confusion, et lui donner un air encore plus enfantin, il est souvent appelé Rimi<sup>207</sup> par les autres personnages. Retrouver tout ce monde serait un retour aux sources, à la famille perdue dont la mère est la figure principale. A tout prix, Rémi veut retrouver l'imago de la mère, « *je suis un enfant à ma façon* » confirme-t-il, dès les premières pages. Pour le prouver, il désigne sa partenaire sous le nom de Mamie; en Jina, il veut retrouver la mère aussi, c'est pourquoi elle le maternalise et « *infantilise sa sexualité* », elle qui reconnaît ne pas avoir eu d'enfance (Vs, 161).

Mais être « *enfant* », c'est aussi avoir le sexe non affirmé. Pour un adulte, ce serait préférer la forme androgyne qui fait tromper les partenaires de l'autre sexe. Jina le sait par expérience ; elle le dit à Rémi en évoquant Mamie partie en voyage : « *c'est un des deux : tu l'as trompée ou elle s'est trompée. Si elle s'est trompée c'est encore pire : elle peut même pas te pardonner...* » (Vs, 187). Dans les deux cas, c'est la virilité de Rémi qui est mise en question. Jina, elle aussi, a un caractère androgynique. Rémi le sait par expérience et pense aux gars qui l'ont connue « *avec l'idée, confirmant le passage par la même expérience, que je me fais du gars en train d'y goûter, dit-il, surtout qu'il me ressemble et que j'ai été à sa place* » (VS, 187). Ce manque de virilité frappe beaucoup de personnages des romans de Réjean Ducharme : André dans *L'hiver de force* et Rémi dans *Va Savoir*, particulièrement.

La paronymie des noms propres brouille l'identité sexuelle et renforce l'idée de l'inceste ; Vonvon, le frère de Mary, a pour nom un dédoublement de la même syllabe [võ], Rémi a pour femme Mamie, Mary a pour fille Fanie et pour maman Mommie Milie, le dédoublement des consonnes et les répétitions syllabiques rendent le lien plus solide entre les homosexuels. Cet aspect est plus frappant dans *L'Océantume* où Iode Ssouvie, une petite fille âgée de dix ans, propose ceci à Asie Azothé, une petite Finlandaise du même âge et dont le nom composé, comme son interlocutrice, appartient aux deux genres masculin et féminin : « *Si tu comprends, nous ne sommes plus deux personnes, nous sommes devenues une seule personne. Prenons un nom pour cette seule personne que nous sommes maintenant, un nom ni masculin, ni féminin, ni pluriel, un nom*

---

<sup>207</sup> P-p, 88,149, 216, 223.

*singulier et bizarre* » (O, 81-82), ce qui ne peut correspondre qu'à un être hermaphrodite, complet et unique dans la pluralité.

A maintes reprises, Fanie, la petite fille de cinq ans, est présentée comme une perverse malgré l'âge précoce. A la page 50, elle commence à « *ressembler un peu plus chaque jour* » à Raïa, la vicieuse. Mais Raïa, elle aussi, « *était une enfant* » sauf que c'est Rémi qui s'en aperçoit « *trop tard* » (Vs, 293). A la page 52, Fanie enfourche Rémi au cou, ce qui le trouble, « *je ne sais pas ce que ça m'a encore fait comme effet, si j'étais heureux de l'avoir, ou malheureux qu'elle ne soit pas à moi* ». Rémi est-il pédophile ? Ce rapport est-il incestueux de surcroît, puisqu'il prétend l'avoir bizarrement d'une séparation à l'amiable : « *elle est née de ton voyage avec Raïa et de mon naufrage ici* » (Vs, 41). Plus loin, c'est Fanie qui éprouve beaucoup plus de plaisir à enfourcher Rémi. C'est elle qui devient l'initiatrice : « *Juchée sur mes épaules, précise-t-il, elle m'a bouché la vue et me guide en me décrivant l'action réelle ou fictive. [...] On se ramasse en plein désert, le long du chemin des pionniers. [...] Elle n'a rien à se reprocher, c'est moi qui ai marché sur l'herbe écartante* » (Vs, 238). Le rêve de fusionner dans une seule personne indéterminée sexuellement travaille les deux personnages principaux du *Nez qui voque* aussi. Alors, ils se disent : «

— *Veux-tu que nous nous appelions Tate et que nous additionnions nos âges? [...] — Tate n'est pas un, mais deux, deux brillants sujets. Nous sommes deux à l'intérieur d'une seule chose* » (N, 85-86).

Bizarrement, les fleurs sont non seulement personnifiées, mais aussi, nettement sexuées, dans l'œuvre ducharmienne. Le couple André et Nicole déterre d'abord un pissenlit. Ce n'est pas seulement le genre masculin et la féminité de la boîte qui retiennent l'attention, mais la forme et la nouvelle installation, c'est « *le plus beau plant, une petite forêt en forme de parapluie [...] On l'a mis dans notre vieille boîte de conserve, à moitié remplie dans le bassin de Cupidon* » (Hf, 194). Cupidon, dieu romain de l'amour, a tous ses attributs dans cette évocation : la flèche du désir est représentée par la « *tige* » longue « *comme des spaghetti* » (Hf, 201) la forme supérieure arrondie « *en forme de parapluie* », évoque par excellence le phallus.

Pour le remplacer, le couple décrit plus explicitement un autre plant; en effet, il trouve,

*En fouillant dans le parc Lyndon-Johnson un autre plant, un aussi idéal, un en dôme bien rond, aux fleurs dodues cachant entre leurs jambes nues des boutons suant d'impatience leur lait [...] sur un crocus, tout pâle, tout seul, tout bas, tout recueilli dans ses voiles transparents autour de ses sexes plus délicats que des antennes de papillon... (Hf, 201)*

C'est le pluriel « sexes » qui attire l'attention du couple, parce que la fleur condense les deux organes mâle (étamine) et femelle (pistil), « jambes nues » est aussi un attribut humain qui favorise l'expression des désirs par un élément végétal. Le papillon est, typiquement, le symbole de la transformation et de la métamorphose : de chenille, il se transforme en un papillon, et du féminin, il retrouve le genre masculin.

Dans *Va savoir*, il est encore question de fleurs masculines: d'abord le pissenlit (Vs, 265) puis les asters qui sont tellement hybrides que Rémi écrit « elles » en italique pour souligner le doute sur leur genre! Ce doute est partagé entre les membres de la communauté. « *Mary a reçu ma gerbe avec circonspection, et longuement hésité avant de l'accepter*, note Rémi. *Elle avait sur le bout de la langue un sermon bien exercé à me débiter, c'était clair dans son regard obscurci, endurci* » (Vs, 239). La suspicion porte sur le genre des asters. Dans *L'hiver de force*, le crocus ne partage pas seulement la forme avec le pissenlit, mais encore la même « boîte à conserve », ce « bassin de Cupidon »! Comme l'adjectif pâle est un paronyme du nom « mâle », Nicole souhaite, dans la même page, que « *Catherine apparaisse pour qu'elle prenne goulûment dans ses belles mains* » ce crocus « *en dôme bien rond* »! En l'offrant à la Toune, désormais Catherine dès la page 200, le couple pense lui dire son manque, en lui présentant un produit de substitution : une fleur mâle en forme de phallus! Le couple ne pense jamais à une fleur féminine; bien au contraire, dès que le crocus fane, il le remplace par un iris. Même leur flétrissement est symbolique, il est de mauvais augure, et anticipe sur la suite de l'intrigue, « *nos iris sont tous chiffonnés déjà; leurs têtes pendent sur leurs poitrines* », écrivent André et Nicole (Hf, 247); On dirait un phallus débandé. Il s'ensuit que Catherine n'arrivera à avoir aucune relation charnelle avec le couple, comme elle le souhaitait.

Rémi est-il alors incapable de séduire ? Ou préfère-t-il la fillette Fanie à Mary, sa maman ? Sinon, prendra-t-il la mère ou n'importe quelle « cocotte » (Vs, 60) pour produit de substitution à la fillette ? « *Dans mon ivresse*, dit Rémi à Vonvon et Mamie d'une « *foireuse* » à Centremont, *elle avait eu l'âge de Fanie elle aussi et le gardait serré quelque part* » (Vs, 61). Ce « *quelque part* » ne peut être que les parties intimes de la femme que Rémi préfère être celles d'une enfant. Sans aucun doute, Rémi est pédophile,

car le même enfourchement se répètera plus loin avec Mary cette fois et il parlera de pénétration, « *on s'est souri, au fond des yeux, où on pénètre en même temps qu'on est pénétré* » (Vs, 88). Cependant, il ne passe pas à l'acte et demande à Fanie, tout en l'appelant « *mon amour* », d'aller « *casser une croûte* » (Vs, 66) pendant qu'il prend une « *bonne douche à l'eau glacée* », tout nu, sous le regard de sa voisine Jina.

Si Rémi préfère Mûla à Jina, c'est parce que cette dernière lui rappelle Fanie « *d'une autre façon, et, ajoute-t-il, c'est ce qui en fait « mon amour » je la trouve assez dans l'aura de Fanie. Je m'y sens comme si elle était de moi, si je m'étais exprimé, réalisé, si j'avais fructifié, et que je pouvais me reposer, mon devoir accompli, satisfait* » (Vs, 68). A ce moment-là, on comprend en quoi les femmes qui évoquent Fanie sont plus aimables à Rémi, plus séduisantes : elles sont une partie de lui-même, une partie où il retrouve son androgynie, son identité sexuelle, son autre mythe personnel. De plus, avec Mûla,

*Ça s'est bien passé, d'autant mieux qu'il faisait froid et qu'on trouvait à s'étreindre un confort qui nous comblait déjà. J'ai commencé par l'embrasser pour toutes les fois que je n'ai pas pu et j'ai trouvé son amour dans sa bouche, ardent et tendre comme un neuf. Elle m'a dit qu'elle avait oublié comment c'était bon tout ça quand c'était fait comme si c'était vrai. Je l'ai crue. On a recommencé toute la nuit et ça la remettait aussi vite en aussi grand émoi. Je ne lui ai rien demandé, rien pris. Je n'ai pensé qu'à elle, c'est-à-dire à toi par ventre interposé. (Vs, 284)*

L'amour par procuration est aussi une des formes du ménage à trois que nous allons voir (& 4,3). D'ailleurs, Rémi n'a eu envie de Jina qu'au moment où « *elle caressait (son petit) et qu'il consentait jusqu'aux secrets des yeux* » (Vs, 102-103).

Par ailleurs, beaucoup de psychanalystes expliquent la perversion sexuelle par l'environnement où l'enfant est éduqué<sup>208</sup>. Que serait Fanie éduquée dans ce milieu ? Fanie est en fait comme prédestinée. Dès cinq ans, c'est elle qui provoque et part à la recherche des scènes lascives. Quand Rémi et Mûla se sont entrelacés, « *toute la nuit* », quand Rémi « *reste éveillé, pour continuer tout seul, tout englué dans le miel* » de Mûla « *une jambe allongée sous la ruche aux papillons, qui ont des antennes au lieu de dards* » et que Mûla « *a les fesses en l'air* », C'est Fanie qui s'arrête « *en plein élan, la flûte à la main, la joie de son succès figée sur la figure* », pour lui demander si c'était

*(sa) maman. Elle veut bien mais la couleur la surprend. Ça la fait changer de couleur elle-même et grandir les yeux tout rebleuis. Offensée de l'effet qu'elle produit, les seins serrés à deux mains, Mûla a l'air de feuler.*

---

<sup>208</sup> MALEVAL, Jean-Claude, *Op ; Cit ; p, 127.*

« *Qu'est-ce que tu reluques, hein?... Tu n'as pas honte?... Bouge de là!* »

*Elle ne peut pas, ça la cloue là...*

« *Oust, tu m'as assez vue! Fous le camp, j'ai dit pisseuse!* »

« *J'ai reçu le coup de poignard en même temps qu'elle, à la même place qu'elle. Elle s'est sauvée et je suis perdu. Je ne pouvais pas lui courir après tout nu mais j'aurais dû* » (Vs, 284-285).

La force grandissante de la réaction de Mûla correspond à l'obstination de la fillette dont ni le milieu ni la situation ne proposent d'autres préoccupations. Loin d'incarner l'image de l'innocent dans les textes de Ducharme, l'enfant se construit tout un système de valeurs de révolté, dès son jeune âge.

La notion de « *tableau vivant* » ou de « *famille* » que préside Fanie trouve son unité dans le faible pour la pédophilie. C'est elle qui fait l'harmonie de cette communauté. Même si la figure de l'enfant est généralement celle de la victime innocente, celle de Fanie ne l'est point. En lui accordant des caractères diaboliques (fumer un joint, puis en faire le trafic (Vs, 114), Rémi veut la responsabiliser, l'inculper même enfant : quelque part, c'est elle qui l'a instigué à ce partage de sensualité pédophile.

Si Rémi rappelle de temps à autre le caractère diabolique et démoniaque de Fanie c'est parce que le diable n'a pas de sexe non plus et qu'il convient parfaitement au mythe de l'androgynie. Outre la tentation, d'après les mythes religieux et les croyances populaires, les femmes ont en commun avec le diable le changement de forme et d'apparence, qu'elles soient jeunes ou vieilles. Le caractère protéiforme fortifie la notion d'androgynie de cet être. Même l'homme, vivant dans un milieu à caractère féminin, lui aussi, tend à avoir les mêmes particularités et à virer à l'androgynie.

Ainsi va-t-il pour la désignation de Mary par le sobriquet d'« *abeille* » : le sexe de l'abeille restant indéterminé pour le commun des mortels. Si Fanie a le père atteint de cancer, elle devrait le retrouver dans sa maman Mary, en la désignant par ce nom qui confond les deux sexes, ou dans Rémi qui peut se substituer à Hubert. En effet, c'est aussi au rythme de Fanie, cette « *petite mère* » (Vs, 123) qu'avance la communauté. Elle impose la cadence, puisqu'elle est l'instigatrice, l'inspiratrice de l'initiation - mentale et physique - aux différentes formes de l'érotisme. Elle-même se transforme du moment qu'il s'agit de discours sur l'autoérotisme.

En effet, quand elle écoute les deux répliques suivantes de Rémi et Jina, mettant en évidence l'autosatisfaction de cette dernière,

*Tu t'es regardée puis t'a pas pu résister... » « je me suis dit hmmm regarde donc tout ce que j'ai... Puis ça marche en plus », « Fanie se retourne, aussi épatée que moi. Malgré sa jolie figure et son châssis aérodynamique, elle ne nous a jamais frappés comme une Vénus avec ses cheveux hérissés et ses airs de chatte échaudée. (Vs, 123)*

Encore une fois, les cheveux symbolisent la virilité : Fanie, bien qu'enfant, accède dès ce moment, à la sexualité adulte, « chatte » et « Vénus » pour Rémi, autrement dit solitaire, belle, câline, mais prédatrice aussi, car Fanie est l'enfant qui invite à l'amour. Elle est la déesse de la séduction et de la beauté. Dorénavant, Rémi est passif, « on est forcés par son aplomb à y regarder de plus près » (Vs, 124), ajoute-t-il.

D'après les psychanalystes, le milieu familial de l'enfant, son entourage et ses pratiques sexuelles cultivent chez lui un penchant érotique ou un autre. A l'instar de Simone de Beauvoir, on peut affirmer qu'on ne naît pas pédophile, on le devient. Si Rémi, après une longue « réflexion », « voit qu'il aime Jina », c'est d'une part, pour son « minois de souris de bibliothèque » qui rappelle le visage de l'enfant, et d'une autre, pour son empathie. En effet, elle « comprend » l'embarras de Rémi l'androgyné « coincé », et qui trouve du plaisir à « mettre la main au bataclan, tout d'un coup » de Jina « comme à (lui-même) » ! Mais elle, elle n'est pas tout à fait hétérosexuelle, non plus ; au contraire, elle cultive aussi des penchants homosexuels. « Moi aussi, dit-elle, j'aime mieux le faire que me le faire faire » (Vs, 127). L'adverbe « aussi » signale qu'elle a le même penchant que Rémi.

Somme toute, tous les personnages s'adonnent à l'autoérotisme ou expriment des penchants pervers. Dans un cas comme dans l'autre, il nous semble que c'est l'androgynie qui est mise à l'honneur et recherchée en tant que mode de satisfaction charnelle. Rémi écrit à Mamie qu'elle a projeté sur lui ses propres penchants érotiques sans prendre en considération les désirs de son vis-à-vis,

*Sais-tu que tu ne m'as jamais regardé, que tu n'as jamais pu m'aimer que la lumière éteinte et les yeux fermés ? Sais-tu que je suis l'idée que tu te fais de l'amour et que c'est une idée toute faite, que tu tenais toute prête avant de me connaître ? Sais-tu que tu m'as mis dans un moule et qu'il est éclaté que les éclats sont pointus ? (Vs, 136).*

C'est pourquoi il lui préfère Raïa la dévoyée, dont il pense ceci : « je crois que je ne pense qu'à toi, je vois que je pense toujours à elle. On s'est aimés à peu près trois mois, elle n'a à peu près plus cessé de m'occuper » (Vs, 137). Visiblement, Mamie n'a pas consenti à la sodomie, elle l'a expliqué à Rémi. « C'est toi que j'aime et c'est parce que je t'aime que j'aime mieux me priver de toi que te donner mes ordures », lui dit-elle. Mais,

Rémi ne cache pas sa préférence qui se clarifie plus loin, vers la fin du roman, quand il aura Mûla chez lui. « *Elle a le derrière à l'air, remarque-t-il, un peu en l'air. J'ai été pour le couvrir, mais elle en est si fière, j'ai laissé faire. Elle a raison, c'est ce qu'on a de mieux au fond, de plus innocent, de plus honnêtement poignant et tordant* » (Vs, 285). « Secret » pour les uns ou « mythe personnel » pour les autres, le personnage fait-il ses confidences dans le roman? « *L'homosexualité, refusée, devinée, avouée, contre le gré des personnages, donne aussi au roman proustien un de ses moteurs évidents* », <sup>209</sup> pense Rabaté. Le délire facilite la divulgation, déjoue le surmoi pour libérer la parole, et laisse s'exprimer les tendances sexuelles les plus réprimées socialement.

Selon Rémi, Mamie « *imputait la fausse couche au vice* » (Vs, 142). En effet, l'homosexualité affichée est le désir de posséder les deux organes sexuels en même temps, la préférence des enfants repose sur l'indistinction du sexe de l'enfant encore ; selon Patricia Bourcillier deux tendances incarnent le mythe de l'androgynie, « *d'une part un véritable archétype – l'archétype gémellaire – et d'autre part le thème du double qui contient virtuellement celui de l'inceste : un être et sa réplique, créé par le sujet lui-même, dont on imagine, dans le ventre plein de la mère, les noces éternelles.* » <sup>210</sup> Ainsi, on peut comprendre pourquoi, dans chaque œuvre ducharmienne, il y a un personnage qui veut créer son double.

Raïa confirme en concevant toute une théorie, celle du « plateau », soit « *un niveau de désir où la tension se noue au lieu de se résoudre et s'enflamme en énergies qui le font brûler sans le consumer. C'est une ébriété, où la soif grandit, dégénère en abîme...* » (Vs, 127). Autrement dit, le désir n'est pas assouvi car il ne retrouve pas l'autre sexe, mais il s'attise davantage. Pourquoi la forme du plateau alors ? On peut penser que c'est original, en ce que le plateau est un relief hybride qui se situe entre la montagne et la plaine. Si la première a symbolisé longtemps le phallus, la seconde serait l'organe sexuel féminin, et le plateau pourrait incarner l'androgynie car il n'est ni tout à fait élevé ni tout à fait plat ! L'ébriété renforcerait l'idée du délire libidinal.

En outre, l'indistinction du sexe des abeilles, chez Fanie, plaît à Rémi. Bien qu'il lui ait « *assuré que c'étaient des guêpes et qu'elles ont été délogées par un frelon* » « *elle n'en a rien gobé* » (Vs, 15). Le plaisir cumule quand Fanie confond les genres de « *crapaud* » et « *mouche* » jusqu'à désigner sa mère sous le nom d'« *Abeille* » (Vs, 12). Depuis, Rémi

---

<sup>209</sup> RABATÉ, Dominique, *Op., Cit.*, p, 31.

<sup>210</sup> BOURCILLIER, Patricia, *Op., Cit.*, p-p, 84-85.

l'appellera à son tour « *Abeille* ». Ce répertoire animalier n'a rien de commun que l'indistinction du sexe des deux insectes. Celui de l'amphibien est encore plus ambivalent grâce à sa capacité de vivre dans deux milieux différents, aquatique et terrestre.

Même les plantes n'échappent pas à cette indistinction de genre. « *J'ai vu des asters en fleur*, constate Rémi. *Les premiers de la saison. J'allais dire les premières. Le masculin n'a rien à faire avec ces étoiles de la terre, blanches et bleues elles aussi* » (Vs, 211). Ce même « *aster des Indiens garde les entrées des sentiers* » (Vs, 211), tout particulièrement, celui d'où vient Fanie. Lequel ? se demanderait-on. Celui des êtres qui hantent Fanie dès le début du roman : les abeilles, il donne sur la « *petite maison blanche à toit plat* ». Pourquoi ? Il semble qu'en « *venant une par une faire un tour autour* » (Vs, 212) de la tête de Fanie, les abeilles pratiquent la parthénogenèse; « *du grec, Πάρθενος, vierge, et γένεσις, engendrement* », <sup>211</sup>soit « *un mode de reproduction indépendant de toute sexualité permettant le développement d'un individu à partir d'un ovule non fécondé [...]* Elle existe chez un grand nombre d'espèces animales », <sup>212</sup>selon l'encyclopédie Universalis. Ce sont donc des abeilles pollinisatrices qui viennent se poser sur une fleur ayant l'air hermaphrodite : l'aster. Bien que cette fleur se multiplie par division ou par bouturage, Rémi en fait une fleur bisexuée qui possède, à la fois, une partie mâle et une partie femelle, soient l'étamine et le pistil que les abeilles viennent féconder.

Rémi est conscient de la mue de Fanie même si son âge ne correspond pas à la curiosité des enfants qui veulent tout savoir. Pour cette raison, il lui demande : « *viens Fanie pendant que tu es. Donne ta petite main pendant qu'elle l'est, on va aller se promener avant que tu disparaisses...* » (Vs, 91). Comment Rémi peut-il en parler avec toute cette assurance ? En fait, c'est lui-même l'instituteur et l'initiateur. En arrachant une herbe à poux, Fanie prend le mot « pou » au sens propre. « *Elle cherche le pou dans les feuilles. Il n'est pas si fou, il s'est sauvé. Il est trop petit pour voler bien loin, on va le retrouver en chemin. Il est comment ?* », interroge Fanie. A ce moment, le maître présente « *un brin de chiendent* », et le nomme « *la fameuse herbe écartante* ». Et c'est l'occasion d'évoquer la non appartenance de l'insecte à un sexe déterminé, « *rouge à petits pois noirs. S'il en a deux, il te saute aux yeux, trois il te monte au doigt.* » Fanie va plus loin, elle veut marier une coccinelle avec ce pou.

---

<sup>211</sup> <https://www.littre.org/definition/parth%C3%A9nogen%C3%A8se>, date de consultation, le 13-12-2017.

<sup>212</sup> <https://www.universalis.fr/dictionnaire/parthenogenese/>, date de consultation 06-08-2016.

Ils (*Fanie et le chien*) repèrent une coccinelle et elle offre à ce pou, en tendant son index, une passerelle jusqu'à elle.

« Rémirémi, il m'aime...

- Il t'aime parce que tu lui as laissé le choix.

- Non. Il m'aime parce qu'il a trois petits pois.

Or, comme nous l'avons indiqué ci-haut, « *petit pois en chair* » signifie en argot « clitoris ». Pour marier un insecte avec un autre, Fanie réfère à leur masculinité (le pou) et leur féminité (coccinelle) grammaticales, alors qu'en réalité l'identité sexuelle se détermine autrement, tout comme pour la plante.

Dans *L'hiver de force*, la confusion des genres a d'abord un caractère ludique. Pour mimer les questions du trouble de l'identité et de l'homosexualité traitées par Gide dans *Les Faux Monnayeurs*, André, dont le prénom évoque Gide, écrit ceci : « *On hésite si (c'est un tournure gidienne) on va vendre nos affaires d'un seul coup ou une par une* » (*Hf*, 109). La disproportion entre l'hésitation du personnage ducharmien et le trouble existentiel du personnage gidien est tellement flagrante que la masculinité de l'expression « *un seul coup* » et la féminité de celle d'« *une par une* », aboutissant au même résultat à la fin, n'ont plus de sens! Puis, l'indistinction des genres tend à exprimer la révolte : en conflit avec la secrétaire de la revue *La Mondiale*, Marcella (*Hf*, 78), le couple difforme son genre et lui refuse les attributs du nom propre en décidant de ne plus « *retourner dans la monde (oui oui, la monde)* » et en minuscules de surcroît (*Hf*, 110)!

Dans *Va savoir*, Rémi avoue avoir « *confiée (sa Mamie) à la perversité* » (*Vs*, 43) de Raïa, lui qui sait que Raïa « *est une malade, une Lilith<sup>213</sup>, elle<sup>214</sup> a son sexe dans le*

---

<sup>213</sup> Bitton, Michèle, *Lilith ou la Première Eve : un mythe juif tardif*, In : *Archives de sciences sociales des religions*, n°71, 1990, p-p, 113-136; « Figure féminine centrale de la démonologie juive qui l'a héritée des civilisations mésopotamiennes, Lilith poursuit depuis les débuts de l'écriture, quatre millénaires avant J.-C., une des plus longues carrières dont puisse se prévaloir une représentation de la féminité démoniaque. Dans certaines communautés juives, Lilith continue encore au XXe siècle à être l'objet de rituels magico-religieux liés à la naissance d'un enfant mâle comme le rituel du « Tahdid » pratiqué par les Juifs marocains [...] Pour l'anthropologue R. Patai, il ne fait pas de doute qu'un démon femelle Lilith qui a accompagné l'humanité ou du moins une partie de l'humanité depuis l'antiquité la plus reculée et au siècle des Lumières, soit une projection ou une objectification des craintes et des désirs humains. Les Lils désignaient de manière générique (car la langue akkadienne ne possédait pas de distinction de genre) les grandes forces hostiles de la nature : le vent, la tempête et l'orage. Ces forces du mal personnifiées par des démons ou esprits néfastes se sont progressivement différenciées en démons mâles et démons femelles [...] Dans la morale judéo-chrétienne, la perversion, quant elle désigne l'homosexualité, la sodomie ou la masturbation, se réfère généralement à des pratiques condamnées par les lois et les coutumes parce que non procréatives. L'étreinte dite inversée, elle, n'est pas nécessairement stérile, et si le refus de Lilith de se coucher sous Adam peut être interprété comme un refus de procréer, c'est une extrapolation symbolique et non eugénique [...] La séparation du masculin et du féminin est, nous semble-t-il, l'idée primordiale de la légende de Lilith. Cette séparation est l'analogon de l'altérité absolue, le premier pivot de la vie sociale fondée sur la différence.

*cerveau* » (Vs, 45). Image selon laquelle Raïa n'est que vices et perversions. Mais, Raïa n'est également ni tout à fait femme, ni tout à fait homme comme le véhicule un des sens de la légende de Lilith et la nature même de la langue akkadienne. Par conséquent, Raïa peut être moitié homme, moitié femme. Dans les légendes et les tableaux de peinture<sup>215</sup>, Lilith est souvent représentée sous forme d'une femme sans sexe, ayant un phallus sur la tête. Rémi le dit explicitement : « *dans mes rêves, où elle était tout sexe, elle a subi ton sort, elle n'a plus rien entre les jambes* » (Vs, 213). Autrement dit, elles sont devenues toutes deux androgynes. Si Rémi le rappelle à Mamie, c'est qu'il a l'inaffable conviction qu'elles se livreront à l'homosexualité. « *Elle avait envie de toi [...] Elle disait qu'elle t'avait séduite en payant pour tes services* » (Vs, 282) déclare-t-il à Mûla vers la fin du roman ; puis il ajoute en s'adressant à Mamie : « *je veux que Raïa t'ait désirée, qu'elle t'ait aimée corps et âme, idolâtrée* » (Vs, 283).

En fait, tous les personnages femmes des trois romans sont qualifiés de « monstre », figure dont on ignore le sexe également : le monstre est-il mâle ou femelle ? Homme ou femme ? Petite Tare, Exa, Raïa, Mamie, Fanie, Too Much sont toutes désignées par ce nom de « monstre » ! Dans *L'hiver de force*, Catherine est, elle aussi, tentée par cette forme appartenant à deux genres différents : corps d'un rapace ailé avec une tête de femme, d'après ses propres dires, elle peut « *crier comme une harpie* » (Hf, 228), divinité ou monstre encore puisque les Harpies président à la dévastation et la vengeance.

Ce cumul d'idées incestueuses est imputé à Raïa qui est parfois Lilith ou qui « *descend de Lilith, maîtresse intérieure d'Adam et mère des succubes. Irrésistible image du mal, elle avait son sexe dans le cerveau, autrement dit l'irréalisé, l'inné, le ciel, le bleu, le blanc... Tu ne sais pas mais je suis en danger* » (Vs, 179). Or, d'après Michèle Bitton, « *le succube est de forme ambivalente, puisqu'il est à la fois redouté et désiré* ». Bien que ces « *démons soient masculins, ils prennent la forme d'une femme pour séduire un homme durant son sommeil.* »<sup>216</sup> D'après Ernest Jones,

*L'incube et le succube se manifestent dans les cauchemars et traduisent l'effroi devant des désirs sexuels refoûlés, notamment des désirs incestueux. La croyance aux incubes et aux succubes serait une forme*

---

L'échec d'une Première Eve, d'une Lilith créée d'une matière identique à celle d'Adam, traduit l'impossibilité (sociale) d'une identité de nature ou d'essence entre le masculin et le féminin »

<sup>214</sup> Vanessa Rousseau, *Lilith, une androgynie oubliée*, <https://journals.openedition.org/assr/pdf/1067>

<sup>215</sup> BITTON, Michèle *Op., Cit.*,

<sup>216</sup> *Ibid.*, Date de consultation : 28-07-2016.

de sauvegarde de la conscience, permettant notamment de transférer sur autrui, à savoir un démon, l'origine des désirs sexuels.<sup>217</sup>

De surcroît, Rémi se demande si Mamie n'a pas été séduite et pénétrée par la tête d'abord, et si elle n'abdique pas aux tentations de cette diablesse de Raïa, ensuite. Alors, il se demande,

*J'ai besoin de ma Mamie moi, qu'est-ce que ça peut me faire à moi si tu n'es pas plus avancée, si tu n'as pas dépassé d'un pas tes obsessions, si un amant autrement puissant a pénétré tout ton être, à commencer par la tête, et qu'il ne se retire pas, si tu ne réussirais pas, priant, pleurant, rusant, forçant, à le distraire assez de l'étreinte où il te tient pour le tromper avec moi ?... (Vs, 183)*

Cet « *amant autrement puissant* » serait une autre forme de démon; Être « *pénétré par la tête* » serait l'expression de l'autosatisfaction, et par ricochet de l'androgynie.

Dans une analepse narrative, Rémi évoque l'homosexualité en tant que première raison de la naissance d'amitié entre sa femme et Raïa. « *Vous vous êtes liées, préférées, allant ensemble au petit coin regarder pousser vos seins* » (Vs, 84), écrit-il. À la même page, Raïa dit la même chose de « *sa petite amie* » : « *je me souviens de ses yeux noirs qui s'allumaient et qui fumaient quand on parlait d'amitié* ». L'évasion de Mamie avec Raïa serait une compensation de l'amour gémellaire dont elle rêvait, et espérait la concrétisation à travers les jumeaux Talitha et Tabitha<sup>218</sup>. Leur perte est un tournant dans la vie du couple de Rémi, car « *Mamie ne trouvait plus de sens à l'amour* », parce que l'amour c'est l'identification, et qu'elle n'espère plus retrouver plus similaires que deux jumeaux.

Bourcillier résume cette dualité ainsi :

*L'idée que les jumeaux se sont créés eux-mêmes me paraît se manifester avec évidence dans la croyance très répandue d'après laquelle les jumeaux d'un sexe différent peuvent accomplir l'acte sexuel déjà avant leur naissance, dans le corps de leur mère et transgresser ainsi le tabou de l'exogamie. Et dans la logique de cette vieille croyance, où les jumeaux ne dépendent que d'eux-mêmes et de personne d'autre, l'état androgynique est nécessairement privilégié. Le rapport fusionnel est total au point que l'Autre est devenu le Même.<sup>219</sup>*

Une fois les jumeaux avortés, Raïa et Mamie entreprennent un voyage en Orient. Le choix de cette destination serait une recherche des origines, dans l'intention de se purifier. Bourcillier ajoute,

---

<sup>217</sup> BITTON, Michèle *Op., Cit.*,

<sup>218</sup> *Va Savoir* ; p, 39.

<sup>219</sup> BOURCILLIER, *Op., Cit.*, p-p, 84-85.

*Le désarroi identitaire dégénère en une quête délirante des origines, en mobilisation contre les "corps étrangers", y compris contre soi-même. La révolte légitime qui pourrait être libératrice prend alors une forme infernale, puisque sa logique échappe à tout discours. L'essentiel est "ailleurs" et il est indicible, impensable.*<sup>220</sup>

« *Quête délirante* » car personne ne peut en savoir l'issue, pensons-nous.

Le plaisir de Mamie, comme le disent quelques psychanalystes<sup>221</sup>, a viré, suite à ce traumatisme, à l'homosexualité qui la tentait déjà ; Rémi le dit explicitement : « *je t'ai dit, comme dernier mot sur le sujet tabou de ta libido, que je préférais que tu aies le goût du premier venu à ce que tu aies perdu le goût tout court* » (Vs, 77). Or, il se trouve que ce « *premier venu* » est une femme des plus débauchées. « *Raïa t'a dévoyée* » martèle Rémi, puis, il se dit qu'à la : « [...] *commune où ils offrent le vivre et le couvert à tout visiteur émettant de bonnes vibrations, tout y est gratuit, et en grande quantité. Même l'amour. Même le haschich, elles dorment ensemble, elles auront pris le pli, je me dis* » (Vs, 105). Ses intuitions se confirment,

« *les forces confuses qui les ont jetées dans cette aventure ont trouvé leur sens et réalisé mes desseins érotiques. Elles se lient, je me dis, elles sont liées, elles se prennent ensemble à un filet qu'elles tissent ensemble et qui se rétrécit d'une maille à chacun de leur pas* » (Vs, 153).

Rémi pense, agit en fin psychiatre et reconnaît avoir lui aussi les mêmes « *desseins érotiques* » ! D'ailleurs, il ajoute plus loin : « *j'ai commencé à te perdre en t'imaginant dans les bras de Raïa* ». Alors, il avoue à Mamie : « *elle t'initiait à ses vices en les revêtant de vraies tendresses, et t'accommodait pour servir aux miens* ». Ainsi « *Raïa voyait le topo, dans toute la splendeur de mon point de vue : « elles se font la salle besogne, on n'a plus qu'à y fourrer son truc* »... » (Vs, 259). Ce parallèle nous autorise à affirmer que Raïa et Rémi ont la même identité sexuelle.

De même, Raïa veut-elle éprouver le même plaisir aux seins malades. « *Je sais où est son bien, dit-elle de Mamie dans la tarjeta postale. Au même endroit que le mien qui est à la même place qu'elle... je me suis mise à me tâter les seins pour voir si ça vient, si j'ai des kystes. J'en veux moi aussi, réels ou imaginaires...* » (Vs, 106). L'autoérotisme est louable quitte à se le retrouver dans la maladie ! Pourtant, même si Mamie est vicieuse, elle ne l'est pas au même degré que Raïa ; dès que cette dernière lui propose de faire le trottoir, elle lui déclare : « *on n'a pas le feu à la même place...* » (Vs, 85). A l'heure du bilan, soit vers la

---

<sup>220</sup> BOURCILLIER, *Op ; Cit.*, P. 84-85.

<sup>221</sup> MALEVAL, Jean-Claude, *Op ; Cit ; p*, 123-147.

fin du roman, quand Rémi se rend compte qu'il va perdre toutes les femmes qu'il a connues y compris la petite Fanie, il se rappelle encore cet adage qui remet en question sa masculinité : « *pleure comme une femme ce que tu n'as pas su garder comme un homme* » (Vs, 271).

La notion de délire et de folie fait perdre l'identité du sexe du fou. On ne reconnaît en général au fou, homme ou femme, aucun désir sexuel car ce désir est socialement codifié, celui du fou est contesté, voire réfuté. Et comme délirer, c'est sortir du sillon, et du code social, en l'occurrence, délirer deviendrait synonyme de perdre l'identité de son désir.

*Ici, il n'y a pas de séparation entre le féminin et le masculin; ici, l'idée dominante, c'est le "fou". Ici, chacun de nous a les mêmes chances, peu importe qu'il soit mâle ou femelle, et personne ne se trouve en concurrence avec un adversaire, chacun peut choisir sa propre folie selon la force de sa personnalité (...) Ici, le rôle masculin ou féminin n'a pas lieu d'être. En d'autres mots : la vieille division inique du mâle et de la femelle se résorbe dans la folie.*<sup>222</sup>

D'ailleurs, dans l'œuvre de Réjean Ducharme, il est souvent question de sodomie, d'étreinte inversée, de ménage à trois, et toute autre forme de perversion sexuelle.

Une des expressions du désir où la forme du sexe ne s'affirme pas est le regard. Pour Rémi, il est même plus déterminant dans la relation que la copulation elle-même. « *Je suis de ces animaux qui vont aux yeux, écrit-il, c'est eux qui m'attachent à un visage. S'il y a de la lumière, on peut entrer, visiter une autre planète où nos voies sont indiquées* » (Vs, 156). Une fois face à face avec Mary dans le buisson, il constate, « *on s'est souri, au fond des yeux, où on pénètre en même temps qu'on est pénétré* » (Vs, 88), comme si le regard, à lui seul, assurait la satisfaction complète ! L'attitude de Rémi confirme l'assertion de Patricia de Bourcillier, « *le but suprême de l'amour humain comme de l'amour mystique, c'est l'identification avec l'Autre, reconnaître enfin quelqu'un pleinement.* »<sup>223</sup>

D'ailleurs on ne distingue plus le sexe de Mary; en la regardant de près, Rémi constate qu' « *elle n'a rien mis sous ses shorts, pas si serrés que ça. Au moindre écart, ils baillent et la petite mousse apparaît* » (Vs, 23). Or la « *mousse* », au sens de « *toison pubienne* », est commune à l'homme et à la femme. Mieux encore, Rémi précise explicitement qu'il tient quelque chose des femmes. Voyant son chien « *tourner aussi mal et sans interruption* » « *en reconnaissant les lieux où il ne se reconnaît pas* », il pense ceci : « *je m'y trouve à ma place* ». Puis, il rectifie en affirmant que, quelque part, il est

---

<sup>222</sup> BOURCILLIER, Patricia *Op., Cit.*, p-p, 60-61.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p, 106.

efféminé, « *je ne me laisse pas aller, ajoute-t-il, il ne faut pas croire. Je prends soin de mes cheveux, de mes mains, même de mes doigts de pied, comme une femme. Il y a ça aussi dans mes travaux d'aiguille...* » (Vs, 258-259), travaux relégués généralement aux femmes. Bourcillier constate,

*Il ne s'agit pas d'imiter un idéal de beauté réel ou précis, mais d'exprimer, parfois jusqu'à en mourir, la nostalgie de ce qui a été perdu : le paradis de l'asexualité où la séparation des sexes s'abroge, rejoignant ainsi l'image de l'homme originel dans sa forme la plus pure, non point mâle mais androgyne. A savoir hors-temps, éternellement jeune et sans à-venir, le vrai temps du futur qui nous ramène en dernier lieu au désir éternel de l'immortalité du Moi.*<sup>224</sup>

Mary, elle-même, est le fruit d'une relation amoureuse délirante. Sa mère Mommie Mélie se vante de ne s'être

*Donnée qu'à de vrais hommes, des hommes de tête et de pouvoir, à qui elle s'est fait l'honneur de ne rien demander que du bonheur. [...] Elle retient un prometeur (sic) qui avait acheté une montagne et qui l'avait fait accoucher d'un village. Il était le meilleur au plaisir ; elle en faisait une maladie dont il réussissait à la faire mourir de mieux en mieux. Pour se prouver plus tard qu'ils n'avaient pas rêvé leurs états septièmes, ils se sont fait filmer... [...] Fruit de ces étreintes, ou d'autres aussi pires, Mary a le suc amer » (Vs, 35-36).*

Le délire érotique se cacherait mieux sous ces « *étreintes aussi pires* » et formes géographiques symboliques.

Cependant, l'idéal sociétal auquel aspire le héros ducharmien reste chaste, ou peu sensuel. Dans sa "Pologne" à lui, l'autre petite société à la construction de laquelle Rémi prend une part active, il a « *entrepris d'arracher les souches, en les déterrants, en tranchant à coups de hache et de scie à travers les espèces d'os et les nerfs, à travers aussi les récriminations de Fanie qui trouvait chic de s'asseoir dessus...* » (Vs, 191). Comme d'habitude, il relègue « *l'explication* » à « *un beau jour* ». Mais, il nous semble, en fait, que Rémi s'automutile et bannit de son territoire toute figure phallique, même celle d'une souche, tellement l'envie de l'appartenance aux deux sexes est prenante.

Dans la même société, l'enfant Fanie va jusqu'à taire son propre plaisir. Rémi s'en réjouit et l'exprime par une litote grandiloquente : « *cette tyrannie détournée, qui en fait de plus en plus la fille de Raïa, ne me déplaît pas* » (Vs, 193). Or, Raïa, comme nous l'avons susmentionné, est une figure de l'androgyne. La sexualité normale étant considérée comme une sorte de conformisme, l'androgyne aura la grande vertu de garantir la liberté de

---

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 12.

l'hermaphrodite. Rémi ne donne pas seulement raison à Fanie qui va « *jusqu'à réprimer son désir* », mais il défend son automutilation en pensant qu'elle œuvre « *pour qu'il n'y en ait pas un qui aille s'imaginer qu'il l'a dominée. [...] Elle jouera de ses quatre volontés, elle s'amusera à provoquer les forces de réduction, à leur résister, à leur lever sa jupe et leur montrer par où passer pour commencer...* » (Vs, 193). L'androgynie sera, dans la nouvelle société, la véritable voie de la liberté et de l'affermissement.

Étant chez Jina « *prête à se coucher en baby-doll* », Rémi lui avoue former avec Mamie « *un vieux couple (qui) joue à se rendre malade* » (Vs, 108); il dit aussi avoir voulu juste contenter « *le gros caprice* » de Mary, dans lequel

*Il n'y a pas de danger. Juste une envie de s'amuser jusqu'au bout de sa fusée. Elle (l) a fait asseoir à table et noué la nappe autour du coup, fait fermer les yeux et défendu de grouiller, pour (sa) santé... Puis (il a) entendu cliqueter dans (son) cou. Elle (lui) coupait les cheveux ! Elle (le) recoiffait à son goût. (Vs, 109)*

Or, les cheveux pour le mâle et la femelle, la crinière du cheval et du lion en l'occurrence, sont le symbole de la virilité, les couper reviendrait à amputer le mâle de sa masculinité. Dans *L'hiver de force*, André le dit explicitement,

*Elle, (Catherine,) m'a dit de me laisser pousser la barbe que ça serait sharp (plus viril que cute), qu'elle ne comprend pas pourquoi les gars qui se rasent se rasent, que ça la dépasse. « C'est la mutilation, man! ». Elle a dit à Nicole de ne plus attacher ses cheveux en queue de cheval avec un élastique comme en mille neuf cent cinquante-et-con. (Hf, 249)*

Dans *Va savoir*, l'androgynie de Rémi n'est plus un secret, il la partage avec cinq femmes au moins : Raïa, Mamie, Hortense, Mary et Jina. A la fin de cette rencontre manquée, Rémi rentre encore moins virile qu'il ne l'était. Il dit,

*Je suis rentré le cœur lourd, le dos courbé par le poids de ma débilité. Qu'est-ce que j'ai dû l'épater, l'édifier comme femme, en trivialisant les secrets de la mienne, en me regorgeant d'en tripoter une autre !... Qu'est-ce que j'avais besoin de bavasser ! Les excès dont Mary m'a fait l'honneur nous liaient comme une petite noce, un rite initiatique dont la magie dépendait de leur stricte intimité... (Vs, 110-111)*

La débilité n'est-elle pas ici l'impuissance ? De quelle initiation s'agissait-il ? Cette noce marie qui avec qui ? Mary, qui se reconnaît « *a bitch* » - soit une garce- avait-elle l'intention de lui apprendre à faire l'amour d'une autre façon inconnue de Rémi jusque-là ?

Mais pourquoi l'amour est-il vu comme « *danger* », ou comme quelque chose de « *méchant* » ? Sans aucune conquête amoureuse, le roman épistolaire devient l'espace de l'emboîtement des délires : Mary sait tout de Rémi, et lui, il raconte ses échecs avec Mary et Mamie à Jina, ses revers avec Jina à Mamie. Dans la même page, il parle de « *cercle*

vicieux » où il « *trouve (son) unité* ». Effectivement, après tout ce cérémonial, Rémi passera du camp des hommes à celui des androgynes, tout comme Hubert, à qui Mary a coupé les cheveux<sup>225</sup> aussi. Dans *L'hiver de force*, les deux instances narratives, André et Nicole fusionnent sous un seul pronom : on, ou, nous. Font-ils une personne féminine ou masculine ? « *Puis on s'enlace, pour former un tout bien rond* », répond cette instance pour dire que ce nom « *tout* » est indéterminé, mais, en même temps, composé d'un homme et d'une femme.

Souvent, on ne sait pas qui parle, qui demande à qui ce service, par exemple : « *cours chercher les ciseaux puis coupe mes cheveux. Ras ! Comme un soldat qui a de l'estomac puis qui ne se dégonfle pas !* » (Hf, 151). Dans les deux cas, couper les cheveux est une mutilation de la virilité qui fait virer la personne mutilée à l'autre sexe. La Toune est plus explicite sur cette question. « *Ça m'hallucine les cheveux en prison!* » (Hf, 249), s'écrie-t-elle. Puis, pour exprimer son désir en alliant la théorie à la pratique, elle « *invite* » André « *à danser* », lui demande de la « *serrer* », de la « *respirer* » et surtout, « *elle verse ses cheveux dans (son) cou* ». C'est à ce moment-là qu'il se « *sent persécuté* »!

Plus loin, lors d'une escapade en pleine nature, ayant envie d'amour, Mary examine le « *nez* » de Rémi « *en y frottant de sa salive* », pour voir « *s'il se rétablit* ». Si le nez « *it's fixed* », comme le dit Mary, « *il n'y paraîtra plus* », Rémi à son tour constate que « *la cloison* » de Mary est « *fichue* » (Vs, 225). De quelle cloison il est question quand « *elle fait non de la tête, un non qui lui monte aux yeux et qui les lui fait fermer, avec le bras par-dessus, comme s'ils piquaient* ». A quel désir se livreront-ils ? Et pourtant, « *je me suis couché, ajoute Rémi, plongé dans le noir aussi, et c'est arrivé : on a rêvé. J'allais la toucher, une vague allait soulever son ventre. Elle saisissait ma main pour l'empêcher, elle la gardait* ». Le plaisir s'arrête là. Rémi constate : « *Tu as fait dans ton froc alors. Honte à toi* ».

Ainsi, la femme n'est plus femme et l'homme n'est plus homme. Les rôles ne sont plus clairs. C'est essentiellement ce côté flou, ambigu, hermaphrodite peut-être, qui plaît à Rémi, et dont il profite sous la dénomination de « *petit côté Doctor Jekyll and Mister Hyde*<sup>226</sup> » (Vs, 227), histoire d'un médecin schizophrène où Jekyll n'est autre que Hyde. Comment en profite-t-il ? C'est aussi ce « *côté* » mystérieux de l'androgynie qui reste

---

<sup>225</sup> *Va Savoir*, p. 110.

<sup>226</sup> STEVENSEN, Robert-Louis, *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*, London, Longmans Green and Co. 1886. La Pléiade, 2001.

ambigu. « *La grande faute* », évoquée dans la même page, peut évoquer le péché originel qui vient compléter le décor idyllique des pages précédentes auquel rien ne manque : ni le sentier, ni la rivière, ni le vieux chemin de fer, ni la faute du couple. La chute suivra. Dans le roman ducharmien, le processus de la révélation du secret compte beaucoup plus que sa divulgation. « *Dire sans tout dire* », <sup>227</sup> tel est l'art du roman, selon l'expression de Dominique Rabaté.

Du quand il était enfant, Rémi jouait à la marelle « *de préférence avec les filles* » (Vs, 171). Il « *était aussi le chouchou de la maîtresse. Elle (le) gardait après la classe et (il) vidait la corbeille en humant son parfum qui embaumait (ses) nuits* » (Vs, 228). Dans sa Pologne, il est aussi entouré de femmes : au cours d'une danse, Fanie, Mary et Jina sont « *entraînées avec (lui)* » quand il se « *jette à la renverse, entassées par-dessus (lui)* » (Vs, 163). Quand Fanie lui donne un baiser « *direct* », c'est-à-dire sur les lèvres, « *il lui va aussi direct au cœur que s'il lui partait du cœur* » (Vs, 169). Probablement, le plaisir de l'androgynie, incarné par Fanie, l'enfant dont le sexe ne s'est pas encore affirmé, lui convient le mieux. Depuis, la fillette se demande « *pourquoi* » (Vs, 182) donner des baisers.

Pour tourner en dérision son prétendu amour pour Mamie, Rémi lui écrit : « *j'ai tellement envie de toi depuis un an et demi déjà que quand je pense à toi je me mets à ta place, je te fais éprouver mon envie à ma place et je me sens brûler à ta place* » (Vs, 38). S'auto-désirer par personne interposée peut être lui aussi un désir androgynique qui peine à s'affirmer.

Par contre, Raïa passerait indifféremment du camp des femmes à celui des hommes. Tantôt elle est prête à faire « *le trottoir* » (Vs, 84), tantôt elle entend « *se faire aussi greffer un petit truc. Ça lui a toujours manqué... Pour son power and control, c'est une expérience comme une autre* » (Vs, 83). Ce petit truc coïncide avec l'« *autre ménage à faire* » (Vs, 82) avec Mamie. Ainsi, celle qui a le sein amputé serait la femme dont une partie identifiante est coupée et celle qui a le pénis greffé ferait l'homme manqué aboutissant toutes les deux à deux formes hybrides : elles ne seraient ni tout à fait homme, ni tout à fait femme !

D'autres fois, Raïa fait l'entremetteuse; « *elle a lâché au milieu de ses recherches auprès des sujets de sa thèse : les filles de trottoir. Mais elle n'a pas abandonné l'idée de*

---

<sup>227</sup> RABATÉ, Dominique, *Op., Cit.*, p. 4.

*les incorporer, dans un collectif international des enfoirées libres ou quelque chose comme ça qui fait CIEL. Elle établit des contacts* » (Vs, 106). Ce statut de proxénète est aussi hybride : il traduit un malaise, une solitude, une misère sexuelle, une impuissance ou autre difficulté difficile à reconnaître. En effet, le proxénète ne livre aucun investissement amoureux par rapport à une véritable histoire d'amour. Dans l'inconscient collectif, le proxénète, qu'il soit homme ou femme, n'est pas affirmé sexuellement puisqu'il ne jouit pas, mais aide les autres à jouir. En tout cas, d'une façon ou d'une autre, c'est l'image de l'androgynie qui l'emporte.

Quelle serait alors la situation qui conviendrait le mieux à l'épanouissement de ces personnages?

#### 4. 3- Ménage à trois

La perversion atteint tout le groupe pour réveiller d'autres désirs ou tous les désirs. Sa plus belle expression est l'orgie dont l'essence réside dans l'excès et la profusion. En effet, l'idéal de Rémi<sup>228</sup> - ou encore son autre mythe personnel-, tout comme celui de la Toune<sup>229</sup>, est un ménage à trois où s'éclateraient toutes les envies sans jugement moral, sans considération de celui qui recherche les plaisirs charnels comme un pervers, lubrique, obsédé ou dépravé, tourmenté par le vice et la luxure.

Virtuellement, cette forme délirante du désir libidinal va résorber tous les conflits psychiques. Dans *L'hiver de force*, les suspicions du couple André et Nicole vont grandissant : la première fois que Lainou leur demande de se « *déshabiller et se coucher* », de « *s'étendre de chaque côté d'elle* », « *elle allonge ses jambes sur les (leurs)* », « *glisse ses bras sous (leurs) cous* », et « *(les) serre* » (Hf, 130), ils « *trouvent ça suspect* » et pour dissiper tout doute, ils ajoutent « *mais on est habitués, plus ou moins, relativement* » (Hf, 130). Loin d'inspirer la connaissance, comme la dive bouteille rabelaisienne,

*Les dives bouteilles de vodka, whisky, gin, Faisca* » inspirent à Lainou de « *(leur) faire toutes sortes de caresse, comme verser un peu de boisson sur (leurs) ventres et la lécher, qui devrait (les) exciter tout court mais qui ne font qu'exciter (leur) pitié, qui au lieu de (leur) donner des idées tout court (leur) donnent des idées noires, hideuses, haineuses.* (Hf, 130/131)

Ainsi, les efforts de Lainou d'exciter les plaisirs sensuels du couple n'aboutissent pas.

---

<sup>228</sup> *Va savoir*, p, 52.

<sup>229</sup> *L'hiver de force*, p, 248 et suivantes.

Plus loin, la Toune s'immisce dans la chambre du couple André et Nicole à trois heures du matin. « *Tu ne peux pas savoir à quoi t'attendre d'une fille encore attachée à sa mère qui se mêle de changer l'amour (avec un grand Q)* », précise André. Pourquoi un grand Q et non un grand A? Nous le verrons se clarifier avec la multiplication des exemples. Catherine varie les procédés de séduction. André remarque qu'elle « *a eu froid, Elle s'est étreint la poitrine, elle nous a montré la chair de poule. Puis elle nous a parlé avec des yeux brillants de ses trois bonnes couvertures de laine. Puis elle est montée se glisser dessous* » (Hf, 249). Inassouvie, Catherine se trouve « *mal* » le lendemain matin. Déçue, tout comme Lainou qui les a « *aimés d'amour* », sans aboutissement (Hf, 158), elle les quitte.

Dans *Va savoir*, perdant Raïa et Mamie, Rémi reconstitue une petite société où il est encore possible de faire ménage à trois. « *Oui, j'aime beaucoup, ma Mary, si robuste et plantée si droit sur ses pieds légers. Ma Jina aussi, toute nue, transparente* » (Vs, 88), écrit-il. Rapidement, il partage avec elles la drogue et l'expérience « *d'autres commencements* » (Vs, 89). D'autre part, sans trop de nostalgie, il écrit à Mamie et Raïa,

*Je vous veux toutes les deux et je vous ai réunies. Je vous tiens dans un piège où tous vos efforts pour vous délivrer de moi travaillent à vous lier à travers moi, si bien qu'à la fin j'atteindrai l'une en touchant l'autre, attraperai l'une et l'autre en fermant la main... (Vs, 62)*

Dans les deux cas, Rémi tient à avoir deux femmes en même temps. Mamie confirme ce rapport confus, et peut-être, un autre encore plus pervers. Elle lui écrit, « *l'autre nuit je me suis réveillée dans les bras de Raïa, que j'avais prise pour toi en rêvant trop fort de toi. J'ai envie de toi toujours, mais les yeux fermés avec mon ancien corps, celui que j'avais quand j'en avais un* » (Vs, 233).

L'idéal sociétal serait celui de libérer tous les désirs et de ne les placer sous aucune contrainte, soit une sorte de Thélème dont le principe est « *Fais ce que voudras* ». La société, à laquelle aspirent Rémi dans *Va savoir*, Catherine et Lainou dans *L'hiver de force*, est une « *commune* » située de l'autre côté de l'Atlantique, au Maroc pour le premier et dans une île pour les seconds. Le démon Raïa est sa fondatrice, un démon ni homme ni femme ! Rémi note,

*Elle a fait à sa tête et réussi à l'entraîner du côté du Maroc, où un long séjour l'a liée avec ces réfugiés américains dont elle nous a rebattu les oreilles. Des conscrits du Viêt-Nam qui avaient brûlé leur carte et déserté avec des filles à papa qui avaient brûlé leur soutien. Ces hippies non recyclés ont fondé au bord de la mer une commune où ils offrent le vivre et le couvert à tout visiteur émettant de bonnes vibrations.*

*Tout y est gratuit, et en grande quantité. Même l'amour. Même le haschisch. On ne vous oblige à rien, même pas à travailler aux champs, ni à transporter votre kilo si vous ne pâmez pas au frisson de vous faire pincer... Vous n'avez qu'à passer le mot, recommander une hospitalité où l'on s'ébat tout nu en toute liberté. Mais là-dessus, ils sont stricts : vous vous ébattez tout nu en toute liberté ou vous allez vous ébattre ailleurs...Je me plains parce que je me retiens. Mon affaire a l'air tigoudou. Elles dorment ensemble, elles auraient pris le pli, je me dis. (Vs, 105)*

Rémi envie ses copines parce que les nus ne donnent plus d'importance au sexe : être homme ou femme est indifférent, car tout le monde est nu. Cette société, où l'androgynie ne pose plus un problème, favorise aussi tous les ménages qui arrangent Rémi, cultive tous les désirs, et accepte toutes les tendances, voilà pourquoi l'amour avec un « grand Q », ou un grand cul, est recherché par le héros ducharmien, à qui conviennent toutes les tendances.

Pour universaliser ces/ses rêves, même virtuellement, Mamie, depuis l'orient, du Mont Carmel précisément, écrit :

*J'ai visité le mausolée aménagé en paradis où Bahâ'u'llah repose aux côtés du Bâb. Il a proclamé l'égalité des droits pour tous, les hommes et les femmes, les pauvres et les riches. Il a prôné une vie consacrée à l'amour et au service de ses semblables. Il a prié pour créer une union de toutes les races et de toutes les religions sous le règne de la Vérité de la Justice et de la Paix. (Vs, 232)*

Puis elle ajoute : « *quand on est bahai, on est chez-soi partout dans le monde. [...]* On serait tous compatriotes. On aurait enfin une vraie patrie » (Vs, 233). Pour la première fois d'ailleurs, elle lui écrit « *dix pages !... Dont les trois quarts sur le bahaïsme et les fleurs du jardin de la Maison universelle* » (Vs, 233-234). En fait, de Rémi à Mamie, l'idéal sociétal est le même : le principe du plaisir et du libre arbitre y sont les maîtres mots.

Catherine, elle aussi, s'exile avec le couple André et Nicole loin de Montréal, là où elle veut installer sa petite société, non seulement au chalet sur mer Sam-Su-Fi, « *un lieu de l'homme. C'est de la géographie habitable* », selon ses propres dires (Hf, 230), mais aussi « *derrière, à perte de vue, (au) lac des Deux-Montagnes* » (Hf, 231). Puis, Catherine s'isole encore, « *on est au milieu de l'eau ; on ne voit la terre ni d'un bord ni de l'autre* » (Hf, 263). C'est l'élément liquide qui préside à tous les plaisirs. Une fois coupé du monde, emblème du Surmoi, Catherine donne libre cours à ses désirs ; elle invite le couple au lit « *dans la chambre à coucher* », et leur propose de la marijuana.

Pour André, le décor est sans équivoque. « *Qu'est-ce qu'on fait si le goût la prend de faire des choses? Qu'est-ce qu'on va faire si elle est vraiment la polissonne, l'impure, la*

*lubrique, la chaude lapine qu'elle se vante tant d'être? », s'interroge-t-il (Hf, 239), sachant que la lubricité est un des symboles de la lapine<sup>230</sup>. La tentation y est grande. « Refuser en tremblant ce léger paradis artificiel et avoir l'air aussi épais qu'on l'est réellement? Ou se montrer à la hauteur et risquer de s'obscurcir le cerveau pour le reste de notre vie », se demande le couple (Hf, 240). De toute façon, le rapport entre désir et société est déterminant dans les relations interhumaines. Si on n'y répond pas, on est jeté dans l'incognito. « À Montréal, les gens se retournent puis ils savent plus où ils sont rendus ni comment qu'ils s'appellent, constate Catherine. Montréal, c'est l'homme jeté en bas du nid!... » (Hf, 230).*

De même, Rémi conçoit-il un projet similaire lors d'une rêverie épistolaire. « *On serait bien ensemble. On saurait te choyer. Raïa et moi. On jouerait avec toi* » (Vs, 167). Il projette d'accepter l'intrusion de Raïa dans leur chambre à coucher quand ils déménageront dans la nouvelle maison. « *La nuit, rêve Rémi, quand ça lui prendra, elle se lèvera, comme un chat, et elle viendra. A notre réveil, on la trouvera pelotonnée dans un coin, le nez dans un coussin* ». L'idée du mariage à trois est explicitement exprimée; « *Je voyais ça flamber en rouleaux et nous baigner dans son souffle d'enfer un soir d'hiver mitonner nos pieds gelés à patiner, tous les six déchaussés, mariés tout nus sur le tablier du Franklin...* » (Vs, 183-184), Franklin étant le nom d'une tortue dans un dessin animé au Canada, évoquée ici pour son indistinction sexuelle.

La même rêverie gagne Rémi avec beaucoup plus d'amertume quand il voit Jina s'occuper de Fanie trempée par la pluie jusqu'aux os. « *On s'est retrouvés trois, écrit-il à Mamie, cette enfant, ton fantôme et moi. C'était trop* » (Vs, 246). Même si le nombre trois n'y est pas, Mamie l'évoque autrement en parlant du sommeil de Raïa. « *Ça a réveillé sa majesté, qui était couchée sur moi, pliée en trois, habituée à dormir sur n'importe qui, tordue n'importe comment* » (Vs, 169), écrit Mamie à Rémi pour lui rappeler la perversion de Raïa.

Bizarrement, dans les trois romans aussi, le ménage à trois se compose toujours de deux femmes et un homme. Dans sa nouvelle société, la Pologne, Rémi envisage de construire des couples de trois personnes, si l'on peut dire, quitte à ce que la troisième soit virtuelle. Outre le trio Rémi, Mamie, Raïa, Rémi entrevoit ceci : lors du déménagement, il observe Fanie en train d'arranger son coin et réserver une place à Julie, son alter ego et s'y projette. « *On dirait qu'elle cherche, pense-t-il, en s'associant étroitement à son alter ego,*

---

<sup>230</sup> dictionnairedessymboles.com, date de consultation, 21-09-2018.

*en le mettant en commun, en ménage avec moi, à m'annexer tout de bon dans son irréalité... » (Vs, 193).*

Même enfant, Fanie conçoit le ménage à trois comme le meilleur idéal d'amour ; elle le représente dans un dessin à Rémi, soit « *un fouillis de verdure. Il se tisse en un nid où nous couvons au soleil, d'après Rémi, tous les trois tout ronds, elle au milieu* » (Vs, 237). Peu auparavant, elle lui a proposé de prendre sa maman pour maman. « *On aura la même maman* » (Vs, 193), précise-t-elle. Rémi n'hésite jamais à acquiescer devant son idéal d'amour et pense demander « *une bonne fois, la main de Mary* » (Vs, 240) à Hubert lui-même, son mari. Plus explicitement, quand Jina lui demande si ça le dérange d'aller chercher le bébé, il répond fermement : « *c'est le rêve de ma vie, un petit ménage à trois* » (Vs, 241). « Rêve de sa vie » ou « mythe personnel » sont deux expressions différentes pour désigner la même réalité reprise par une multitude de tournures, comme on vient de le souligner. Vonvon le pressentait déjà, Rémi est pervers, il est aussi dévoyé que Raïa. A trois reprises, Vonvon le taxe de « *sournois* » et avertit la communauté : « *guettez vos femmes et vos enfants, c'est un sournois...* » (Vs, 198).

Aux meilleurs moments du plaisir avec Mûla, Rémi tient à convoquer Mary à partager cette extase : « *je n'ai pensé qu'à elle, dit-il, c'est-à-dire à toi par ventre interposé. Tu as imploré cinq ou six fois, insiste-t-il, si fort que tu n'as pas pu supporter d'être adorée, dévorée, tu m'as demandé grâce* » (Vs, 284). Raïa va un peu plus loin : elle ose dire que le couple de femmes peut donner lieu à un bébé. « *Elle a été jusqu'à me déclarer que ça ne lui ferait rien que je couche avec toi, écrit-elle de Mamie à Rémi, même dans son lit, si j'étais prête à te donner un enfant. J'étais prête, mais à le donner à elle et comme s'il m'avait été fait par elle* » (Vs, 274). Il est aussi insolite de voir que même une relation charnelle à distance ne se réalise qu'entre trois personnes.

Rémi est tellement sensible au caractère charnel des mots que l'écriture de Raïa réveille en lui des désirs refoulés, il y a longtemps. Alors, il la compare à une bête en rut,

*Elle dégage un parfum, quand elle est émue ou excitée, d'animal qui s'est roulé dans la rosée et qui a broyé l'herbe. Et c'est autour dans cette respiration qu'elle se reproduit sous mes yeux qui la relisent. Elle murmure, elle dit : « tiens-toi bien, je ne suis pas attachée. »*

Dans les trois romans, les scènes lascives animalisent le personnage, le débrident et libèrent sa libido de toute convention sociale.

Mais, il arrive également à Rémi d'associer la mère et sa fille à un plaisir érotique à trois. Se trouvant tous les trois seuls, sur le bord d'une rivière, Rémi pense,

*Fanie regarde aussi déborder, devenir vivants, les nichons de sa Mamie. J'asperge un peu la région, pour semer la révolution. Un soulèvement m'arrose aussitôt de bas en haut, et Fanie qui jubile en attrape à son tour. On finit par se ramasser dans le bain, se tenant par la main sur le fond caillouteux où on avance à tâtons, dérapant, grelottant, perdant le souffle en riant à chaque élévation du niveau sur la chaleur de la peau. (Vs, 223-224)*

« À tâtons, dérapant, perdant » renvoient à un délire libidinal. La rivière et la chaleur invitent au bain et à la nudité, leur ondulation et celle des seins de Mary – confondue avec Mamie- évoquent la femme-cygne de l'origine, cette Léda dont Zeus s'est épris d'après le mythe grec. L'eau est aussi le premier symbole de la nature-Mère. Sont convoqués alors les souvenirs du premier amour, « les deux M » de Mary « gravés dans le gneiss en 1959 » (Vs, 223), et restés jusqu'à ce retour !

Pour Rémi, la situation de Mary est aussi trouble que troublante. En effet, il a un doute sur la relation frère/sœur de Mary et Vonvon, d'autant plus que cette femme se chamaille souvent avec son mari, Hubert. Dans tous les cas, il n'arrive pas à s'expliquer ce ménage à trois où il voit de l'inceste, de l'inceste qui l'envoûte car « *il y met une dérision où l'admiration est reportée sur elle*, dit Rémi de Vonvon. *Ça rime avec sa façon de l'appeler « bébé », qui me trouble et me plaît* » (Vs, 58). Elle l'envoûte parce qu'elle l'infantilise et démange ses faibles érotiques. En fin de compte, toutes les formes du plaisir érotiques sont évoquées, effleurées et louées sans aucun jugement de valeur. Même les plantes tondues repoussent au nombre de trois. « *Trois pissenlits nanifiés par la tondeuse ont refleuré dans ma cour* », précise Rémi. C'est pourquoi nous pouvons parler sans encombre de délire libidinal.

Dans *Gros Mots*, deux histoires de ménage à trois se font écho. Dans un premier ordre, celui du récit cadre, celle de Johnny/ Exa et Petite Tare, dans un second, celui du récit enchâssé, celle de Walter/Bri et Too Much. Le parallèle, sur le nombre et le genre, est tellement intense que le lecteur peut, à la première lecture, confondre les événements des deux histoires. En effet, pour ne citer que quelques exemples, à la page 241, on comprend que la Too Much, la maîtresse de Walter, a le même métier qu'Exa, la copine de Johnny. A la page 221, en se comparant à Walter, Johnny s'étonne et s'exclame, « *c'est drôle, il m'est arrivé la même chose, en d'autres mots, pas plus tard que tantôt, dans l'air lourd, fermenté qui m'avait soulé* ». L'échange épistolaire est presque identique. La similitude entre le

contenu et le style des deux lettres est si grande que Johnny pense retrouver sa propre voix. « *Je relis la longue lettre où Alter demande à Bri pardon. Avec ce bien que me fait la bière [...] les mots me font l'effet d'avoir ma voix* » (GM, 62-63), conclut-il.

Logiquement, le ménage à trois ne peut fonctionner convenablement que si la jalousie est bannie. Si nous pouvons attester tous les thèmes du délire dans cette œuvre, le délire érotomaniac et le délire de jalousie restent inconnus de tous les personnages. Dans son essence, le premier correspond à la conviction délirante d'être aimé secrètement par une personne généralement plus favorisée socialement, le second à la croyance d'être trahi par son conjoint avec quelqu'un d'autre. Dans *Gros Mots*, Johnny n'est en aucune façon jaloux malgré « l'adultère » commis par sa copine. Au contraire, il s'en moque : « *tout s'éclaire, constate-t-il, Exa a sauté la clôture. Elle a forniqué. Elle ne peut pas être plus claire avec un de ses deux Simon, ou trois* » (GM, 131) de surcroît. Puis il ajoute contre toute attente : « *elle aurait dû se vanter... Forniquer. Elle. Qui ne niaise jamais, qui aime mieux border une robe au petit point. Qu'est-ce qu'il fallait qu'elle m'en veuille... On va bien rigoler* » !

Quant à Exa, elle pense que Julien a monté le coup suivant pour quitter Petite Tare : « *il (lui) l'a jetée dans les bras parce qu'il ne sait plus comment s'en débarrasser et qu'il a commencé par la débarquer juste à côté, pour (l)'appâter* » (GM, 133). Certes, l'absence de jalousie frappe tout le monde : même Julien, lui, il n'est pas jaloux non plus de savoir que Petite Tare, sa femme, veut coucher avec son frère adoptif. Walter, Julien et Johnny manquent tellement de jalousie qu'on peut leur attribuer indifféremment la réplique suivante : « *si je deviens jaloux, possessif, si je tombe aussi gravement malade, achève-moi...* » (GM, 206). Va savoir repose dans son entier sur une indifférence totale de l'homme à l'égard de sa femme, soit un manque que Mamie est allée combler ailleurs.

Apprenant que Julien a une maîtresse, Petite tare tombe d'accord sur le principe de copulation sans amour. « *Je m'en fous moi, il n'y a pas de mal, si ce n'est pas toujours avec la même* » dit-elle, « *(elle lui en voudrait un peu de le lui cacher, de ne pas raconter, ne pas partager)* » (GM, 269-270). Ernie, un personnage du récit enchâssé, va plus loin : il propose à Walter de coucher avec Bri, sa propre amie : « *tu la veux, ma folle ? Prends-la, mon cochon ! Je te la donne ! À une condition ! ... Quand tu auras fini de la cochonner, tu la laisseras pas traîner, o.k. ? ... Tu me l'apporteras ! Pour que j'en prenne soin... Vous, vous la cochonnez, moi je l'aime, o.k. ?* » (GM, 100).

Petite Tare, une figure féminine se reconnaissant aussi vicieuse que Raïa dans *Va savoir*, soumet la même proposition à Julien, en Parlant de Poppée la serveuse : « *tu la veux ? Dis-moi que tu la veux que je te la paie. Tu sais comme je suis perverse et que ça me ferait plaisir* » (GM, 199-200). Walter se rend compte lui aussi qu' « *on n'a pas le droit de se laisser posséder par une épave pareille* », car, pour lui, Bri est « *une si ordinaire accidentée d'un régime conjugal inspiré à des gros bêtas par les Deux Pigeons de La Fontaine* » (GM, 166-167). Cette fable n'est plus d'actualité pense Walter car le lien de mariage est, pour le personnage ducharmien, un système obsolète réservé aux sots puisqu'il n'est que source de drames et de malheurs.

Pour Johnny, la jalousie est un mal qui ronge et tue la personnalité, il lui préfère la mort. « *Si je deviens jaloux, possessif, dit-il à Petite Tare, si je tombe aussi gravement malade, achève-moi...* » (GM, 206). Chez les femmes aussi, la jalousie est également bannie. Petite Tare dit : « *si Julien avait une maîtresse, je m'en ficherais moi, pourvu qu'il l'ait avec moi* », et elle ne retient pas Johnny d'avoir Exa pour copine, non plus. Au contraire, elle préfère le ménage à trois. En effet, « *elle veut que j'aie Exa avec elle* » (GM, 169), pense Johnny.

En général, ce sont les relations de copinerie chaste qui gouvernent les relations durables des couples André et Nicole, Julien et Petite Tare, Johnny et Petite Tare. Bien que ces relations soient non charnelles, ces hommes et femmes y tiennent beaucoup. Johnny, allant voir Petite Tare, déclare : « *non, je ne vivrai pas dans un monde où on ne peut pas compter sur son copain* » (GM, 21). Petite Tare, qui attendait des tendresses réplique : « *aide-moi à faire mes premiers pas sans toi...* » (GM, 59). Pour confirmer l'inutilité du mariage, le même texte répond : « *on se trompe toujours en trouvant l'amour parce que c'est fait pour être cherché* » (GM, 135). En outre, ce qu'on appelle « une psychorigidité » caractérise en général le paranoïaque de façon qu'il devient incapable de se remettre en cause, de se plier à une discipline collective. Il pense avoir toujours raison et devient de ce fait autoritaire. Cette inadaptation sociale fait qu'il finit souvent par s'isoler et privilégier les apprentissages autodidactes.

Aussi, le mythe personnel du héros ducharmien oscille-t-il entre toutes les tendances perverses : tous les fantasmes balancent entre l'inceste et la pédophilie, le ménage à trois et l'androgynie. Si les délires de jalousie et d'érotomanie ne font l'objet d'aucune séquence romanesque, c'est pour dire que le mythe personnel n'est pas en contradiction avec les métaphores obsédantes véhiculées par des allusions, des images, et mêmes des

personnages emblématiques. Aussi, pouvons-nous affirmer que "les thèmes du délire", ou "les contenus délirants" sont savamment organisés, et subtilement mis au service de la cohérence romanesque et de l'expression du tréfonds du héros ducharmien.

La paranoïa du personnage ducharmien, aussi perverse soit-elle, est doublée d'un rêve d'un égo surdimensionné, dont nous allons essayer d'entrevoir les répercussions.

## 5. Délire de grandeur

S'ajoute aux délires de persécution et de mélancolie le délire de grandeur, ou la mégalomanie. C'est une

*Conviction excessive de sa supériorité. La mégalomanie va de la suffisance, chez un sujet doué mais orgueilleux (dans le cadre d'un trouble de la personnalité), à l'expansion délirante du moi avec des idées de toute-puissance, de science infuse, de réalisation de projets démesurés (dans le cadre de maladies psychiatriques). Elle s'accompagne souvent d'un délire de persécution.<sup>231</sup>*

Encore une fois, le héros ducharmien use de cette terminologie savante comme pour toucher à tous les "thèmes du délire" et faire preuve d'une analyse psychanalytique fine. Johnny, par exemple, affirme, lors d'une sortie pour les commissions :

*Invalidé, condamné à ne plus servir à rien, je me sens chargé de mes commissions comme un général dans ses missions, tout imbu de recouvrer ma place et mon importance en tant que membre d'un corps social, une famille, une maison où je ne sais pas si, avec mon drôle d'esprit des grandeurs, je ne mets pas la bagnole et le chat sur le même pied que moi. (GM, 194)*

Est-il ironique? Est-il authentique? L'humour et la mégalomanie sont consubstantiels au personnage ducharmien, comme nous allons essayer de l'étudier dans la dernière partie.

Généralement, le personnage se reconnaît toujours plus intelligent que les autres. Dans *L'hiver de Force*, la mégalomanie du père de Nicole est perceptible au loto. Son gendre en pense ceci : « le père c'est des billets de Super-Loto qu'il prend. Il aime mieux avoir une chance de gagner \$ 200 000 qu'en avoir huit d'en gagner 5 000. C'est de la mégalomanie tout craché » (Hf, 18). L'appréciation d'André est plus objective que celle de la fille. « Il n'y a pas plus triste et abandonné que le père, note-t-il. Mais personne n'est plus fier. Il faut téléphoner avant d'y aller. Monsieur ne reçoit que sur rendez-vous » (Hf, 135) Le beau-père agit comme un haut responsable. Il a l'habitude de « se donner un air pimpant et content de (les) voir » et d'« écraser » son gendre en l'humiliant à cause de son

---

<sup>231</sup> © [www.larousse.fr/encyclopedie/medical/megalomanie/14467](http://www.larousse.fr/encyclopedie/medical/megalomanie/14467)  
, date de consultation : 09/ 05/ 2014.

obésité. « *te v'là rendu rond comme une boule!* » (Hf, 135), martèle-t-il, à chaque fois. Mais, lors de la dernière visite, il vexe son gendre davantage : « *Hé! t'es gras comme un voleur* », lui lance-t-il au nez et à la barbe (Hf, 136). Cette impertinence traduit aussi la supériorité du père par rapport au gendre.

Les descendants ne sont pas moins mégalomanes. À se comparer aux autres, les deux jeunes gens constatent qu'ils sont les meilleurs en tant que rédacteurs, correcteurs, ou même lecteurs : « *les sports et les potins artistiques sont rédigés par une bande d'épais et corrigés par une bande d'ignorants, ce qui fait que les lecteurs deviennent une bande de crétins. C'est bien connu! C'est répugnant!* » (Hf, 62). Si les pages de leur collègue sont en « *minuscules* », c'est qu'il ne sait pas « *choisir (le) format qui augmente le nombre des pages pour furrer le public* ». Si les pages sont « *tout en images* », c'est que leurs auteurs « *manquent d'imagination* », s'il « *n'y a pas d'images* » comme « *dans les œuvres syndicales* », « *il faut refaire les calculs* » « *des pourcentages, des additions, des multiplications* » car « *ils se trompent souvent* ». Tout ce travail se fait dans l'intention de « *se payer leur tête* », non de « *les sauver* » (Hf, 62) comme si tous les autres étaient « *une bande d'ignorants* », comme le préconisent André et Nicole ! Bref, dans tous les cas et les domaines, le héros ducharmien surpasse les autres qui qu'ils soient. Le secret, ils l'ont : « *hatred gets you high* » (Hf, 64)!

Bizarrement, André et Nicole pensent bel et bien se distinguer du grand nombre de déprimés. Même si toute « *la ville de Montréal croupit dans des désespoirs* », « *c'est (leur) dégoût de la grosseur du tas des écrasés du cœur qui va (les) sauver* ». Ils extériorisent leur condescendance et la signent en lettres capitales. « *Notre mépris et notre orgueil vont nous lancer comme des moineaux hors des tunnels d'égout où tout ça bave, pue, se vautre. PAS NOUS! Plus il y en a, moins c'est fait pour nous! PAS NOUS!* » (Hf, P. 29), avertissent-ils. Une telle résistance, affichée en majuscules, a des accents mégalomanes. De plus, André et Nicole ne disent jamais du bien, même de leurs meilleurs amis, et les défient à tort et à raison. Aussi, disent-ils de la Toune : « *Même si c'est un cancer, le mal qu'elle nous a fait, nous guérirons puis nous irons l'accabler de notre santé!* » (Hf, 30). Singulièrement, ils taxent les autres de ce même défaut : être orgueilleux. Lainou, de nom artistique différent (Petit Pois), est, certes, mégalomane, et reconnue comme telle par le couple. « *On ne se doutait pas que les yeux de Lainou pouvaient, sous le fardeau des doubles faux cils, s'ouvrir si grand. Les gens sont si mégalomanes* », s'exclament André et Nicole (Hf, 67).

Le métier de critique, que pratiquent André et Nicole, suppose une supériorité : outre la connaissance encyclopédique, empirique et scientifique, le critique est outillé de moyens d'analyse métadiscursive qui lui permettent une suprématie aux artistes et à toute la société. Alors, ils déclarent,

*Nous c'est les chefs-d'œuvre qu'on ne trouve pas bons et c'est les grands comédiens qu'on ne peut pas sentir. Tu vois le genre. C'est de la pure pose. Ça ne fait rien : on ne veut pas se gargariser avec les mêmes titres et les mêmes noms que tout le monde. Te brosses-tu les dents avec le même Crest que les autres, toi ? Le début de l'hygiène, c'est haïr les microbes des autres. (Hf, 102)*

Cette condescendance se justifie : la péjoration, dans la dernière phrase, fait de la lecture des œuvres peu connues une protection contre le conformisme du goût personnel au goût général, sorte de défense contre une pratique fainéante contagieuse !

Dans *Gros Mots*, la contagion de la correction aux autres touche Johnny. Bien qu'il ne soit pas critique comme André et Nicole, il se permet, d'entrée de jeu, de corriger à son interlocutrice. « *Elle a dit pilant sur* (au lieu de passant), précise-t-il. *Ça a l'air de quoi ? Je l'ai corrigée. Mentalement. Un pli que j'ai pris. J'étudiais, moi, à l'école* » (GM, 9). Mauvaise habitude semble insinuer la dernière ironie, purement socratique. D'après Vincent Jouve, « *le délire des grandeurs n'est jamais très loin dans la lecture ; il joue un rôle majeur dans le plaisir qu'on en retire.* »<sup>232</sup> En tant que lecteurs, Johnny et Petite Tare n'échappent pas à la mégalomanie puisqu'ils reconstituent le journal intime de Walter et réussissent à l'intégrer dans leur propre récit.

En outre, les personnages ne cachent pas leur orgueil. Dans *Gros Mots*, Johnny essaie de « *marcher sur (son) orgueil* » (GM, 91) pour demander des nouvelles d'Exa. Dans *L'hiver de force*, André et Nicole pensent échapper à la médiocrité des autres grâce à leur fierté justement. Même s'ils travaillent à la pige, ils en sont orgueilleux. « *Nous nous enorgueillissons d'être à la pige. Faire une carrière de correcteur d'épreuves ce n'est pas notre genre. Notre genre c'est la grandeur* » (Hf, 51), déclarent-ils, dans un élan de délire de grandeur justement. C'est ce qui leur permet de marcher « *en corrigeant les fautes des enseignes des deux palissades* » (Hf, 21). Ensuite, ils se permettent de tout critiquer, même ce qu'ils n'ont ni lu, ni vu ! En gardant cette distance, les deux mégalomaniaques ne s'enlisent pas, ils se situent au-dessus de l'attitude passive du commun des mortels.

Leur mégalomanie va jusqu'à refuser les voies les plus faciles et les plus efficaces. Selon leur propre dire, pour guérir de la persécution, « *il n'y a qu'un moyen de vaincre*

---

<sup>232</sup> Vincent Jouve, *Op., Cit.*, p, 225.

*l'angoisse : arrêter de s'en faire et dominer la situation. C'est tout simple mais il faut y penser. Je dis ça pour ceux que les recettes intéressent ; mais nous on est au-dessus de ça »* (Hf, 49). «Être au-dessus» est la devise des mégalomanes. Tous les autres peuvent attendre ou « *qui manchent da marde*<sup>233</sup>», selon l'expression dédaigneuse commune au couple, à Laïnou et à La Toune. Plus explicite est le mépris des autres par le retour constant de l'anglicisme «*fuck*», dans le sens de «*qu'ils aillent au diable*<sup>234</sup>». Une trentaine d'occurrences, à raison d'une chaque neuf pages, dit long sur la pléthore de l'humeur majestueuse des personnages.

Ce dédain est une des facettes de leur paranoïa. «*Les événements courent après nous depuis qu'on a décidé de jouir de notre platitude, disent André et Nicole, de mettre notre orgueil à ne rien trouver de plus beau que rien du tout* » (Hf, 223). Effectivement, l'orgueil les conduit à réfuter tout, et trouver toute production culturelle médiocre. Pourtant, quand Laïnou «*en a marre de Pierre Dogan* » et n'en veut plus, ils la taxent de «*folie des grandeurs* » (Hf, 130). Leur théorie d'égalité parmi les hommes ne s'applique que s'ils n'y sont pas impliqués. Du reste, dès qu'il s'agit de leur amour propre, ils se voient nettement supérieurs aux autres. Ils se moquent d'eux, de leur goût, de ceux qui en profitent. De ce fait, ils se permettent de railler un artiste, ancien camarade de classe, et ses admirateurs,

*Il (Marcel Marsil) a compris qu'il n'y a rien qu'une bonne élite grasse aime qu'on la fasse un peu chier ; il s'est mis à son service.*

*Il a un talent terrible pour vider les intestins. Aux Beaux-Arts, il nous flanquait des clystères tels qu'on n'arrivait pas à dormir, on passait nos nuits aux toilettes, les yeux tout cernés. Mais nous au moins, on n'aimait pas ça. La plupart des autres, ils adoraient... Marsil était leur soleil de marde. Ils se mettaient à genoux pour mieux devoir lever la tête pour le regarder. Ils se répétaient ce qu'il disait. Marsil a dit ci, Marsil a dit ça. C'était toujours des anathèmes épouvantables contre ceux qui étaient justement en train de lui lécher le cul, des gâtés-pourris-crasse qui se demandaient avec des airs ténébreux de quoi ils pourraient bien avoir envie dans la vie. Masochistes. Tu craches dessus, ils te paient, ils te disent merci, ils écrivent un essai sur toi : «*Marcel Marsil et les affreux* ». Kafkaiën. Catégoriquement dévalorisant. (Hf, 112)*

La mégalomanie du couple date de longtemps. Actuellement, même dans un bar, les autres sont «*des chiens sales. Des spécimens de l'Accroc, ce zoo. Ils me donnent mal aux seins* » (Hf, 119) dit Nicole. La mégalomanie empêche les personnages d'être fan de n'importe quel artiste; même s'ils préfèrent les Beatles, ils ne tardent pas à jeter leur disque, une fois ils les ont écoutés, pour les traiter ainsi comme tous les autres artistes.

---

<sup>233</sup> *L'hiver de force*, pp, 28,52, 145,156, 252,

<sup>234</sup> *Ibid.*, pp, 20, 23, 26, 28, 29, 36, 43, 62, 69, 71, 81, 101, 108, 119, 121, 128, 135, 176, 181, 196, 208, 215, 217, 240, 243, 245, 252, 269.



## Conclusion

Nous ne venons d'opérer qu'une explicitation des "thèmes du délire", car, dans notre corpus, il n'y a pas de séparation nette entre eux; d'ailleurs Freud déclare : « *les phénomènes paranoïaques et schizophréniques peuvent se combiner dans toutes les proportions possibles.* »<sup>235</sup> Tous ces "contenus délirants" mettent à nu les tourments du héros ducharmien : délirer condense toutes les douleurs physiques, et surtout morales. A travers les délires tous azimuts de ses personnages, Ducharme sonde ainsi l'âme et ses faiblesses, le corps et ses penchants, l'esprit et ses flâneries, et en tire les meilleurs effets romanesques, car mettre en scène des personnages délirants, aux niveaux mental et comportemental, exige à la fois une grande maîtrise de la terminologie psychanalytique et un nouveau regard sur la relation entre la littérature et le monde. Paradoxalement, la dissémination des poncifs du délire dans le roman assure la cohérence romanesque.

L'étude des "contenus délirants" nous aurait conduit à repérer quelques mythes personnels du héros ducharmien : vivre en ménage à trois en particulier, pour pouvoir satisfaire tous les désirs libidinaux. D'autres rêves taraudent l'esprit et le corps de ce personnage excentrique : se suicider avec son conjoint, recouvrer l'androgynie. Le premier allègerait le poids de la mort du mégalomane, en lui attribuant une fidélité éternelle, quitte à ce qu'elle soit virtuelle; le second lui permettrait de vivre dans l'altérité, le devenir, et non pas dans une identité fixe qui arrêterait sa régénérescence, et le priverait d'une jeunesse incessante.

Dans les trois romans, « *le moment présent* » se réduit à « *une période d'attente* »<sup>236</sup> où le héros peut raconter sa vie et délirer en toute liberté, pour extérioriser toutes les angoisses. Dans un univers fragile, toutes les peurs se manifestent. A l'image de l'homme moderne, le héros ducharmien souffre de solitude, signalée par le sentiment du personnage et l'absence du délire d'érotomanie et de jalousie. Alors, le délire peut devenir une échappatoire, soit un moment hors du temps, un moment de purgation de tous les maux de l'époque.

Romancer une histoire d'un personnage délirant est beaucoup plus compliqué que mettre en scène un personnage fou. Pour Ducharme, la figure du délirant est plus

---

<sup>235</sup> FREUD, S, *Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa* (1911), in *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1967, p. 320.

<sup>236</sup> BOUDREAU, Anne-Sophie, *Résonances et dissonances dans Va Savoir et Gros Mots de Réjean Ducharme*, <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/23044>

avantageuse que celle du fou en ce que le premier, par définition, garde toutes ses facultés mentales. Ainsi, les héros illustrent la conception la plus intéressante du fou dans la littérature évoquée par Marcel Gauchet; « *les fous réels qui ne ressemblent pas aux fous sympathiques de la contre-culture ont cessé d'intéresser qui que ce soit.* »<sup>237</sup>

Dans chaque roman, l'identité du héros et celle du sujet écrivant ne s'expriment souvent qu'à travers la figure du double aussi délirante soit-elle. Pour Foucault,

*Il est normal que les écrivains trouvent leur double dans le fou ou dans un fantôme. Derrière tout écrivain se tapit l'ombre du fou qui le soutient, le domine et le recouvre. On pourrait dire que, au moment où l'écrivain écrit, ce qu'il raconte, ce qu'il produit dans l'acte même d'écrire n'est sans doute rien d'autre que la folie. Ce risque qu'un sujet écrivant soit emporté par la folie, que ce double qu'est le fou s'appesantisse, c'est justement là, selon moi, la caractéristique de l'acte d'écriture. C'est alors que nous rencontrons le thème de la subversivité de l'écriture.*<sup>238</sup>

C'est cette subversivité qu'on va essayer d'étudier dans notre dernière partie.

Dans notre corpus, le dédoublement est tellement prégnant qu'il fait perdre au personnage son identité authentique, parfois, et risque de l'entraîner au suicide, d'autres fois, car l'identité a toujours été une notion fluctuante, en devenir. « *Concept flou et en constante redéfinition, l'identité n'aurait d'égal que l'infinie variété des individus qui le modèlent, la diversité des penseurs qui lui donnent matière.* »<sup>239</sup> Elle est faite pour être recherchée, non pour se fixer définitivement.

Mais, si la quête identitaire devient une mission impossible, quels sens donner à la vie? Quels rapports y a-t-il alors entre délire et création, délire et subversivité, comme le suggèrent toutes ces pensées? Raconter l'insignifiant n'engage-t-il pas une stratégie discursive elle-même fragmentaire et « *délinquante*<sup>240</sup> », selon l'expression de Michel De Certeau?

---

<sup>237</sup> « La folie est une énigme ». Entretien avec Marcel Gauchet », Les Collections de l'Histoire, *Histoire de la folie*, n° 51, avril-juin 2011, p. 14.

<sup>238</sup> FOUCAULT, Michel, « Folie, Littérature, Société » [1970], *Dits et Écrits I, 1954-1975*, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 981.

<sup>239</sup> CHENET, Éric, « Quand je est un autre : les multiples moi de Nikiki S.Lee et Vibeke Tandberg : quelques repères historiques », *Revue d'art contemporain ETC*, (81), 2008, pp. 36-38.

<sup>240</sup> DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du Quotidien, 1- arts de faire*, Gallimard, Folio, 1980.

### *Troisième partie :*

#### *Subversions*

---

*En supposant même que mon investigation pût être dépourvue de lacunes (quelle idée !), je n'aurai pas le droit de bloquer la liberté de mon lecteur, ni de refuser une collaboration avec lui.*

Jean Bellemin-Noël, *Interlignes, Essais de textanalyse*, Presses Universitaires de Lille. 1988. P. 136.

*Dans L'Hiver de force, à travers ce bavardage insensé, sans but, sans objet, c'est peut-être d'abord la raison qui est en jeu.*

Jean-François Chassay, « La tension vers l'absolu total », *Voix et Images* N° 213 (1996) Pp. 478–489.

*« Je suis point payé pour vous dire la vérité »*

Arthur Prévest, *La lignée*. Citée dans *L'hiver de force*, p. 137.

## Introduction

À l'origine de la réception négative de l'œuvre de Réjean Ducharme, l'illisibilité. Réservée à la poésie, et associée en particulier à Mallarmé, Pierre Guyotat et Joyce, cette notion s'étend au roman surréaliste et néo-surréaliste à l'aube du siècle dernier, car elle s'avère être une stratégie poétique, pragmatique, sémiotique, syntaxique, rhétorique, innovante. Même si elle résulte d'une relation lecteur-texte, elle n'est pas moins programmée par le sujet écrivant lui-même. Tout lecteur de Réjean Ducharme se heurte, d'entrée de jeu, à de si puissantes difficultés de compréhension et de perplexité qu'il éprouve le besoin de renoncer à la lecture de ce texte. Martine Delvaux affirme,

*L'écriture ducharmienne n'est pas des plus accessibles. Si l'écrivain, de part son identité énigmatique, s'est trouvée mythifié, son œuvre est demeurée tout autant mystificatrice qu'à ses premières heures. De fait, les critiques de *L'Avalée des avalés* et de *Dévadé*, s'entendent pour affirmer de l'écriture ducharmienne qu'elle est difficile.*<sup>241</sup>

Ce constat peut s'étendre, sans encombre, aux autres romans, objet de notre étude. Mais en même temps, le lecteur n'éprouve pas moins le besoin de découvrir un texte aussi cocasse que ne l'indiquent les titres, car « *l'illisibilité est une situation déficitaire : il y a un manque, qui doit être résolu.* »<sup>242</sup> Entretenir l'ambiguïté, le mystère et le « plaisir du texte », tels sont les enjeux de l'écriture ducharmienne. Barthes distingue à juste titre deux textes, le « *texte du plaisir : le texte qui contente, rassasie, procure de l'euphorie ; le texte qui vient de la culture et ne se confronte pas avec elle, lié à une pratique confortable de la lecture* » et le

*Texte de jouissance : le texte qui impose un état de perte, le texte qui ne procure aucun confort (peut être au point d'un certain ennui), qui ébranle le lecteur et ébranle ses prétentions culturelles et psychologiques, l'uniformité de ses goûts, ses valeurs, ses mémoires ; texte qui porte sa relation au langage jusque dans un certain état de crise.*<sup>243</sup>

L'œuvre de Réjean Ducharme se réclame de cette deuxième catégorie. Même si « *l'illisibilité semble être le nom d'un échec, d'une impasse – celle à laquelle est empiriquement confronté un lecteur devant un texte dont il n'arrive pas à poursuivre la*

---

<sup>241</sup> DELVAUX, Martine, *Écriture et aliénation dans Dévadé de Réjean Ducharme*, <https://ruor.uottawa.ca/handle/10393/7496>

<sup>242</sup> GERVAIS, Bertrand, « *Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité* », <http://blogue.nt2.uqam.ca/cenestecritnullepart/2009/06/11/presbytere-hieroglyphes-et-dernier-mot-pour-une-definition-de-lillisibilite/>

<sup>243</sup> BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p-p, 25-26.

lecture », elle n'est pas moins « *la mise en évidence des pratiques qui, quoique ne relevant pas de la lecture, sont commandées par un texte à son récepteur.* »<sup>244</sup>

Pourquoi cette œuvre est-elle plus incompréhensible que d'autres? Pourquoi a-t-on refusé de l'éditer au Canada<sup>245</sup>? Pourquoi « *le lecteur zappe comme les Ferron, qu'il le veuille ou non* »? Comment justifier ce passage « *d'un paragraphe à l'autre, d'un sujet à l'autre, sans aucune transition?* »<sup>246</sup> Patricia Smart explique quelques raisons de la déception de beaucoup de lecteurs au terme d'une première lecture. « *Il y a trop plein de significations, pense-t-elle, que le lecteur n'arrive pas à déchiffrer à la première lecture* »; Georges-André Vachon va plus loin, il voit que même les relectures n'ajoutent rien à l'intelligence du texte. « *La première phrase de L'hiver de force, véritable sommaire de tout le récit, insiste-t-il, n'est pas plus intelligible à la centième lecture qu'à la première.* »<sup>247</sup> Pour Jean Valenti, la lecture du *Nez qui Voque* « *exigerait une vraie gymnastique lectorale!* »<sup>248</sup> ou « *un coup de force* », selon l'expression de Bertrand Gervais. « *Le coup de force est l'irruption d'une hypothèse, qui vient modifier le cours de la sémiologie, qui vient en fait la relancer. Il est la pièce maîtresse d'une abduction, d'un raisonnement par hypothèse, en ce sens qu'il vient proposer un interprétant inédit.* »<sup>249</sup>

Pour Marie-Anne Bohn et Juline Hombourger, « *les personnages ducharmiens sont des funambules qui s'amuse à faire coïncider les extrémités jusqu'à rendre les notions interchangeables.* »<sup>250</sup> Mais, il arrive souvent aux personnages ducharmiens eux-mêmes de ne pas démêler un sens d'une grande importance lors d'une conversation entre eux, car l'équivoque est recherchée même par les protagonistes enfants. Rémi demeure ahuri devant l'aménagement de Fanie d'un lit pour son double. « *Elle organise en trois cuiller à pot le déménagement, dit-il. Je me soumetts à ses ordres, attentif à trouver une logique au bavardage où elle noie l'évènement* » (*Vs*, 192-193). De plus, comme tout signifie chez

---

<sup>244</sup> VINCLAIR, Pierre, « Que peut-on faire avec les textes illisibles ? », *Fabula-LhT*, n° 16, *Crises de lisibilité*, janvier 2016, p. 1.

<sup>245</sup> Le roman *L'Océantume* a été refusé par l'éditeur Pierre Tisseyre en 1966. Cf Myriam Pavlovic, « *L'affaire Ducharme* » in Réjean Ducharme en revue 1980. Il lui écrit même : « *je n'ai lu qu'en partie votre manuscrit considérable parce que ce que j'en ai lu m'a permis de me faire une opinion, d'une part et d'autre part que sa lecture en est excessivement pénible par suite de la dactylographie sans interlignes, et la façon plus que fantaisiste que vous avez de couper les mots en fin de ligne* » p-p, 35-36.

<sup>246</sup> Jean-François Chassay, *La tension vers l'absolu total*, " *Voix et Images* N° 213 (1996) Pp. 478-489.

<sup>247</sup> VACHON, Georges-André, cité par Claude Duchet dans l'avant-propos du texte d'Hélène Amrit, *Les stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme*, Les belles Lettres, Paris, 1995, p. 9.

<sup>248</sup> VALENTI, Jean, « L'épreuve du Nez qui voque, des savoirs partagés au ludisme verbal », *Voix et Images*, 20(2), 400-423.

<sup>249</sup> GERVAIS, Bertrand, *Op., Cit.*

<sup>250</sup> <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/1248>, Marie-Anne Bohn et Juline Hombourger, *Le travail du négatif, un révélateur de littérature*, p. 284.

Ducharme, une danse peut avoir des allusions à interpréter. Quand « *la petite est gagnée, la maman* » est « *gênée par l'ambiguïté de ces trémoussements* » (Vs, 162). Rémi se trouve encore dans la gêne pour savoir si Mûla vient chez lui pour le plaisir ou si elle « *est envoyée par Jina* » « *en service commandé* »! « *C'est dire que l'équivoque se trouve au cœur même de l'imaginaire du héros* », <sup>251</sup>comme le souligne Jean Valenti.

Mieux encore, les personnages participent à la création de l'équivoque et à son exégèse, en même temps. Rémi, tout en écrivant à Mamie : « *tu vois, je réussis même à te tromper avec toi* », reconnaît que « *c'est comme ça, confus comme ça* » (Vs, 78). En fait, on pourrait y voir une fidélité inouïe. Petite Tare, la « *maîtresse ès lettres* », qui « *devant une telle opacité ne ménage pas ses efforts* », <sup>252</sup> formule à Johnny une demande encore plus mystérieuse : « *mens-moi, mon ange. Je veux que tu me dises la vérité* » (GM, 114)!

Ces apories sont-elles inintelligibles? Ou, sont-elles des digressions qui constituent l'essence de la chose littéraire? Ou encore, tournent-elles en dérision toute vision manichéenne et moralisatrice?

C'est ce que nous entendons étudier dans cette dernière partie : nous y distinguerons une opacité stylistique qui repose sur l'aporie, élément d'une pensée éclatée, voire paradoxale, puis une équivocité pragma-syntaxique qui complique l'unité phrastique, pour essayer de voir enfin si l'unité du genre est plus lisible.

---

<sup>251</sup> VALENTI, Jean, *Op., Cit.*

<sup>252</sup> NARDOUT-LAFARGE, Elisabeth, *Op., Cit.*, p, 75.

## 1. Ambivalence aporétique

Ce ne sont pas seulement les histoires racontées qui se dérobent et se brisent au fil du texte, mais les raisonnements et discours du sujet écrivant qui se perdent aussi dans des nébuleuses souvent labyrinthiques. Selon Nicole Deschamps, Ducharme « *défie les explications fondées sur nos systèmes actuels.* »<sup>253</sup> « *Ce serait passer à côté du roman que de ne pas insister sur la difficulté de lecture que pose Gros Mots* »,<sup>254</sup> ajoute Michel Biron. Julien et Johnny reconnaissent eux-mêmes qu'ils peuvent « *jouer à deux sur les mots* » (GM, 54). Dès lors, Michel Van Schendel a raison d'avouer, un peu comme malgré lui : « *ces élucubrations ont toutefois un sens qu'il importe de méditer. Elles transcrivent, avec une naïveté qui n'était pas voulue, avec une acuité qui échappe à leurs auteurs, le trouble où un livre peu commun et véritablement apeurant précipite le lecteur.* »<sup>255</sup> Ces « *élucubrations* » qui instaurent l'ambiguïté du texte méritent d'être étudiées plus profondément car Bellemin-Noël déclare à juste titre qu'« *un écrit sans opacité n'est qu'un message* »<sup>256</sup>. Selon lui, l'opacité fait, entre autres paramètres, la poéticité d'un texte.

André Vachon écrit : « *ce qui, d'un texte, est intelligible et explicable, ne vaut guère la peine qu'on s'y arrête.* »<sup>257</sup>

*Finalemnt, quand rien ne survit et que la désorientation atteint l'unité linguistique de base qui est la phrase, le narrateur, les personnages, l'intrigue, les phrases et tout ce qui se rapporte au modèle littéraire acquis s'éclipsent pour céder la place aux mots. L'illisible est dans ce cas de figure syntaxique ou phrastique.*<sup>258</sup>

Si toutes les composantes du roman sont remises en question, il serait légitime de parler d'un nouvel ordre, d'un nouveau rapport au monde et à la littérature. Marie-Anne Bohn et Juline Hombourger déclarent,

*Dans l'univers ducharmien, les monstres ne créent pas de peur panique puisque les événements sont présentés avec une telle force ironique que le lecteur se retrouve finalement avec un sourire aux lèvres. C'est*

---

<sup>253</sup> Duchet, Claude, in Hélène Amrit, *Les stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme*, Les belles Lettres, Paris, 1995, « Avant Propos », p-p, 9-10.

<sup>254</sup> Biron, Michel, « La grammaire amoureuse de Ducharme », *Voix et Images*, Volume 25, Numéro 2, hiver, 2000, p, 377-383.

<sup>255</sup> VAN SCHENDEL, Michel, cité par Myriamne Pavlovic, *Op., Cit.*

<sup>256</sup> BELLEMIN-NOËL, Jean, *Interlignes, Essais de textanalyse*, Presses Universitaires de Lille, 1988, p, 173.

<sup>257</sup> VACHON, Georges-André, « Note sur Réjean Ducharme et Paul-Marie Lapointe : (Fragment d'un Traité du vide) », *Études françaises*, 1975,11 (3-4), 355-387.

<sup>258</sup> ACHILI, Ouahiba, *Du lisible au visible dans La Bataille de Pharsale de Claude Simon*, <https://bu.umc.edu.dz/theses/francais/ACH1339.pdf>

d'ailleurs sans doute cela, le fait qu'on ne puisse jamais le prendre au sérieux, qui donne au héros ducharmien la possibilité d'être tout et son contraire.<sup>259</sup>

C'est dans cette perspective que nous réserverons une sous-partie à l'étude des effets de brouillage et une autre pour essayer de démêler le sérieux de la plaisanterie.

Dans *Gros Mots*, les soupçons et interprétations gagnent Johnny et Petite Tare qui passent leur temps, à déchiffrer le sens du cahier écrit par Alter et en reconnaître les noms propres abrégés par des acronymes avec lesquels Alter signe ses lettres, ses papiers et documents, « *O.S.F* » et « *S.F.A.* » (*GM*, 88), pour découvrir enfin qu'Alter fait partie des « *réformés pour désordres mentaux, surtout ceux consécutifs à des chocs subis au combat...* » puisqu' « *il a bien fait la guerre, et comme soldat américain* » (*GM*, 283). Or, si Alter, ce « *réformé pour désordres mentaux* » et auteur du cahier, ou du récit enchâssé, est l'alter-ego de Johnny, narrateur du récit cadre, ce dernier ne doit pas être plus sage; il en résulte que la narration des deux récits, prise en charge par deux « *carencés* » ne reconnaît plus de frontières, et le lecteur perd les deux trames narratives en passant d'un récit à un autre sans transition. Ainsi, les hypothèses émises par Johnny et Petite Tare ne font que « *(relancer) l'activité sémiotique.* »<sup>260</sup> Par conséquent, l'ambivalence des narrateurs gagne le lecteur.

Dans *Va savoir*, ces mêmes soldats américains sont plus fous, et Raïa

*A fait à sa tête et réussi à entraîner (Mamie) du côté du Maroc, où un long séjour l'a liée avec ces réfugiés américains dont elle nous a rabattu les oreilles. Des conscrits du Viêt-nam qui avaient brûlé leur carte et déserté avec des filles à papa qui avaient brûlé leur soutien. Ces hippies non recyclés ont fondé au bord de la mer une commune où ils offrent le vivre et le couvert à tout visiteur émettant de bonnes vibrations. (VS, 105)*

S'il y a harmonie entre les personnages ducharmiens et les fous véritables, c'est parce qu'ils ont brisé, tous les deux, tous les liens familiaux et sociaux pour en adopter d'autres : leur délire ne fait que mimer la brisure de ces rapports et la recherche estropiée d'une nouvelle réalité qui leur coïncide; même ces « *circonscriés* » et « *réformés* » ne sont que des protagonistes fonctionnant comme la toile de fond la plus favorable au déploiement du délire. Mais encore, c'est au profit de ces mêmes soldats américains qu'a été conçu le premier DSM en 1952, abréviation de *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders!* Avoir un trouble mental suite à un traumatisme est un trait commun à la

---

<sup>259</sup> BOHN, Marie-Anne et Hombourger, Juline « Le travail du négatif, un révélateur de littérature », [www.revue-analyses.org/vol.10](http://www.revue-analyses.org/vol.10), n°1, hiver 2015.

<sup>260</sup> GERVAIS, Bertrand *Op., Cit.*

majorité des personnages de Ducharme. Quelle logique veut-on retrouver dans un cahier rédigé par « *un réformé pour désordres mentaux* »? N'est-ce pas celle du délire d'abord? Selon Jean Valenti, « *il y aurait alors ce que Iser nomme, à l'instar des formalistes russes, la défamiliarisation : état de lecture où les cadres de référence du lecteur ne recoupent pas ceux que le récit lui propose.* »<sup>261</sup> Par ailleurs, d'après Myrienne Pavlovic, « *le ministre des Affaires culturelles du Québec (de l'époque), M. Jean-Noël Tremblay a soutenu que (les) livres (de Réjean Ducharme) n'ont aucune valeur littéraire et qu'au plus peuvent-ils constituer des «documents pour psychiatre.* »<sup>262</sup>

Délirer, dans l'acception ducharmienne du terme, c'est faire un nouvel usage de la langue. Au niveau lexical et stylistique, cette prise de position se traduit par une nouvelle vision du monde qui s'inspire des philosophes de l'Antiquité grecque, reposant essentiellement sur l'aporie et le rejet de la doxa.

## 1. 2. Nouveau rapport au monde et à la littérature

L'écriture ducharmienne ne cesse de poser des difficultés, dès la dédicace jusqu'à la clausule. En l'occurrence, *Va savoir* s'ouvre et se referme sur une de ces vérités incompréhensibles. En effet, le héros écrit à la première page, « *Tu l'as dit Mamie, la vie il n'y a pas d'avenir là-dedans, il faut investir ailleurs* », et ainsi reprend-il à la dernière, « *Mais tu l'as dit, ça n'a pas d'avenir, il ne faut pas investir là-dedans* ». L'impasse déclarée par le héros est insensée : tout le roman ne semble pas entrevoir une issue à ce premier constat. L'expression « *va savoir* » devient de plus en plus représentative des échecs de Rémi. Mais, maudire l'ici et le maintenant, tout en évoquant un ailleurs improbable, n'est-il pas en soi un paradoxe, puisque l'acte de parole, lui-même, ne peut se réaliser que dans le hic et nunc ? Ainsi, incipit et explicit résumant, nous semble-t-il, la stratégie discursive ducharmienne : le roman n'a ni intrigue, ni vision téléologique, tout le secret est dans l'écriture du roman, le pur délire littéraire.

Toutefois, si le héros échoue dans la vie, où va-t-il « *investir* »? Définissons avant tout l'aporie.

---

<sup>261</sup> VALENTI, Jean *Op., Cit.*

<sup>262</sup> PAVLOVIC, Myrienne, « L'affaire Ducharme », *Voix et Images*, 6 (1), 75–95.

*Pour les Grecs, cette situation d'impasse conceptuelle ou argumentative ne constituait d'aucune manière un embarras [...] Aux yeux de Platon en particulier, l'aporie désigne la situation dans laquelle l'ignorant devient conscient de son ignorance et se trouve ainsi engagé sur le chemin de la vérité.*<sup>263</sup>

Par conséquent, l'aporie est une prise de position philosophique, et le héros ducharmien, qui prétend ne rien savoir, adopte, dès lors, une attitude socratique, référant à la célèbre aporie, « *tout ce que je sais, c'est que je ne sais rien.* » Rémi, lui-même, y réfère en déniait sa première fonction de professeur de français, et prétendant qu'il n'en a pas les compétences requises. « *Je l'ai été,* répond-il à Vonvon. *Je n'étais pas qualifié, mais dans le temps il suffisait d'avoir fait son cours classique.* » (Vs, 34)

La même modestie est adoptée par le héros de *L'hiver de force* qui se prend, cette fois-ci, pour l'instance auctoriale, et écrit, dans un élan métadiscursif, « *ce dernier paragraphe est très pédant et, qui pis est, n'a rien à voir ou presque avec ce qui a vraiment eu lieu* » (Hf, 177). Ainsi, les deux héros jugent-ils, l'un la vie, l'autre le texte. Peut-on s'y fier? Le premier est-il un être vivant pour apprécier la vie et le métier de professeur? Le second est-il le véritable auteur et en même temps le critique pour évaluer un texte? Ce « *tissu de mots* »<sup>264</sup> remet-il en question la notion de personnage?

L'aporie a l'avantage de reconsidérer ce semblant de vérité. Elle exprime effectivement « *une situation tout à fait fondamentale et singulière de l'être humain dans son rapport au monde.* »<sup>265</sup> Le héros ne cesse de rappeler que le texte n'est que de l'imagination à laquelle conviennent les apories en tant que jeu et en tant qu'invitation à repenser son rapport à cette fiction. Tout en sachant que c'est de la fiction, Rémi et Mûla jouent à ne pas prendre cet aspect fictif en considération, alors Rémi trouve la demande de Mûla, celle de lui rappeler la première fois, insensée, « *elle m'a dit qu'elle avait oublié comment c'était bon tout ça quand c'était fait comme si c'était vrai* » (Vs, 284). Mais le rapport au monde passe d'abord par un rapport au langage, et ce jeu explicite davantage la vérité du personnage.

André et Nicole ne se contentent pas de produire des apories, mais repèrent encore ces expressions dans l'usage quotidien de la langue; alors, ils constatent, à propos du discours d'un commis comparant une Renault et une Citroën, « *le gars a dit : « It's the same difference .» C'est une drôle d'expression* » (Hf, 133). La drôlerie vient de

---

<sup>263</sup> GASCHÉ, Rodolphe, « L'expérience aporétique aux origines de la pensée », *Études françaises*, 38(1-2), 103-121.

<sup>264</sup> JOUVE, Vincent, *L'effet-personnages dans le roman*, PUF, 1192, p. 9.

<sup>265</sup> GASCHÉ, Rodolphe *Op., Cit.*

l'antinomie entre l'adjectif et le nom, car « la même différence » est une ressemblance ! Pourtant, semble dire le roman, toutes les langues sont traversées par des expressions aporétiques pareilles. Par conséquent, l'aporie n'est plus un raisonnement insoluble, comme il est communément admis, mais une formule spirituelle qui peut rendre compte d'une réalité elle-même insolite.

Désormais, le narrateur, comme il délire tout en sachant que c'est du délire, se permet de parler en tant qu'auteur, tout en sachant qu'il n'est qu'un être fictif. Les apories se succèdent et cultivent les jeux d'esprit pour renégocier même le rapport à la fiction. Rémi écrit à Mamie que Vonvon « *n'est bon à rien mais il sait tout faire* » (Vs, 14). Cette situation, inadmissible en apparence, peut être compréhensible si on apprend que Vonvon, au chômage dans le texte, sait tout faire. Raïa, elle, réplique sur le même ton, et par le même procédé : « *Aie pitié de toi, ne lis pas cette lettre* » (Vs, 272). Pourquoi lui écrirait-elle alors? Fonctionnant comme une prétérition aussi, cette dernière aporie éperonne davantage la curiosité de Rémi et le pousse à lire immédiatement la lettre. Cette même technique rappelle Magritte qui peint une pipe et prend la peine de commenter son tableau en affirmant : « *Ceci n'est pas une pipe* ». Dans notre corpus, l'aporie devient un épiphénomène du délire.

En outre, l'aporie n'est pas moins dénuée de logique. Stricto sensu, la phrase suivante : « *ça n'avance donc pas mais ça va donc vite* » (Vs, 129) n'a aucun sens. Se rapportant à une relation humaine, celle de Rémi avec Fanie en l'occurrence, elle devient accessible : avancer serait insuffisant pour décrire la progression rapide d'un tel lien, d'autant plus que les relations humaines vont dans tous les sens. Dans des cas pareils, l'aporie cultiverait l'esprit de la nuance. Dans *Gros Mots*, Johnny prône cette « *distance au sens brechtien* » (GM, 215) en affirmant : « *mais plus ça ne veut rien dire, plus ça fait réfléchir* » (GM, 231). Effectivement, le lecteur déçu par l'absence d'intrigue, est sollicité à chercher ailleurs la poétique du genre roman.

Curieusement, le rapport entre l'insignifiant, l'anodin et la signifiante semble contradictoire : plus l'objet est dérisoire, plus il signifie! En effet, le délire, en brouillant la trame narrative au profit de la réflexion sur la place de l'Homme dans l'univers, comble le vide et invite à prendre conscience de la grande importance du quotidien. Selon Barthes, « *le romanesque est un mode de discours qui n'est pas structuré selon une histoire; un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui*

se passe dans la vie », une « écriture de la vie. »<sup>266</sup> De ce fait, le délire devient un mode de penser, d'appréhender le réel avec plus d'attention au menu détail.

Dès lors, ce délire ne serait qu'un subterfuge qui invite à cogiter. Aristote le note : « *Apercevoir une difficulté et s'étonner, c'est reconnaître sa propre ignorance* »<sup>267</sup> et se mettre en même temps à la quête du sens.

## 1. 2. Art de "faire le rien"

Chez Ducharme, le raisonnement aporétique peut, rien qu'en jouant sur les mots, introduire une nuance qui laisse entrevoir d'autres vérités dont l'admission ne repose que sur le langage. Dans un emploi temporaire, et en remplacement d'un « régulier », Rémi constate cette réalité plaisante : « *ma journée finit au milieu de la nuit* » (Vs, 289). Réfutant ce mode de vie où il ne profite ni de la journée, ni de la nuit, il ajoute : « *je reste au lit jusqu'à ce qu'il soit bien temps de me préparer pour la recommencer* », et pour l'admettre, malgré lui, il précise : « *j'ai réglé la question en ne me posant plus de questions* », lui dont l'essence est de se poser des questions à tout propos! Ce qui n'est en apparence qu'un jeu de mots devient une remise en question d'une organisation du travail et de la vie de l'homme moderne, car « *la journée qui finit au milieu de la nuit* », métonymie de la célèbre répartition 3x8 des groupes d'ouvriers qui fait que la machine n'arrête pas de tourner, est consubstantielle à la société d'aujourd'hui. Un tel rythme contribue à l'abrutissement de l'ouvrier qui s'y adapte et ne se pose plus de question, car il ne profite plus ni de la journée ni de la nuit.

Peu auparavant, Rémi, dans une autre aporie, glorifie l'oisiveté et écrit à Mamie : « *quand je ne saurai plus ce que je fais, je saurai que c'est ce qu'il faut que je fasse* » (Vs, 256). Or, puisque « *ne rien faire est un art* »<sup>268</sup>, comme le pense Isabelle Décarie, on peut affirmer que le délire du héros ducharmien est l'art d'exprimer ce presque rien, ou

*Simplement ce qui tombe doucement, comme une feuille sur le tapis de la vie. C'est ce pli léger, fuyant, apporté au tissu des jours ; c'est ce qui peut être à peine noté : une sorte de degré zéro de la notation, juste ce qu'il faut pour pouvoir écrire quelque chose [...] tout ce plein dont l'attente semble le creux.*<sup>269</sup>

Rémi retrouve André et Nicole qui célèbrent le "rien à faire" : moment où l'Homme recouvre son humanité. De ce fait, l'aporie bafoue la division dichotomique et classique de

---

<sup>266</sup> BARTHES, Roland, *Le Grain de la voix : entretiens 1962-1980*, Éditions du Seuil, 1981, p. 124.

<sup>267</sup> GASCHÉ, Rodolphe, *Op., Cit.*

<sup>268</sup> DÉCARIE, Isabelle, et al., *La littérature à l'épreuve du dérisoire*, Éditions Nota bene, coll. Essais critiques, Québec, 1981, p. 21.

<sup>269</sup> BARTHES, R. *Op ; Cit.*

la vie entre travail et chômage pour développer l'épanouissement de soi qui passe par le vide, « *on a trouvé qu'on est un vide qui se refait, que c'est ça notre sens, et on est contents.* » (Hf, 176), pensent-ils. André et Nicole dans *L'hiver de force*, tout comme Raïa et Mamie dans *Va Savoir* et Johnny et Petite Tare dans *Gros Mots*, rejoignent en partie la sagesse orientale de vivre en parfaite harmonie avec soi-même, traduisant ainsi le malaise qu'ils éprouvent en tant qu'Occidentaux, dont la devise est de défier la nature et créer un bonheur factice reposant principalement sur le décor extérieur et la gestion millimétrique du temps. Alors, ils s'émancipent et racontent l'infiniment petit comme événement,

*On s'est acheté cinq boîtes de panatelas Garcia y Vega. On les a éparpillés sur la table. Ça fait beau. Hé ! Chaque cigare est enfermé dans un genre de petit cercueil en papier aluminium, doré par-dessus le marché. On s'est acheté deux gros médaillons de filet de bœuf ? »* (Hf, 18).

André et Nicole sont conscients de la difficulté de leur mode de vie. « *On ne passe pas notre temps à faire du ménage, déclarent-ils. (ramasser une lettre tombée par terre). On a autre chose à faire. RIEN. Ça a l'air facile mais c'est ce qu'il y a de plus difficile* » (Hf, 98), confirmant le constat d'Isabelle Décarie, « *l'art de ne rien faire est l'art le plus difficile parce qu'il est le plus simple.* »<sup>270</sup>L'aporie n'est pas simplement un fait linguistique, au contraire, elle traduit surtout l'adoption d'une logique réfutée par la doxa, car elle semble inadmissible et disconvenante au développement. André et Nicole ajoutent : « *Les événements courent après nous depuis qu'on a décidé de jouir de notre platitude, de mettre notre orgueil à ne rien trouver de plus beau que rien du tout.* » (Hf, 67). Le beau, comme d'autres valeurs pour le héros ducharmien, est à redéfinir, à revaloriser. « La platitude », ce presque-rien, les digressions, l'errance, le quotidien, l'anodin, tout invite à reconsidérer leur place dans le cours normal des jours. En effet, André et Nicole voient dans les papiers jetés à la poubelle un secret à découvrir; alors, ils en profitent pour y découvrir, à bon escient, d'autres sens plus littéraires, cette fois-ci,

*Notre premier filler tablet n'était pas tout écrit. On a déchiré les feuilles qui restaient puis on les a envoyées rejoindre, au fond du sac vert Glad qui nous sert de poubelle, les restes de la lettre circulaire des savons Tide (le seul genre de lettres qu'on reçoive), qu'on a ouverte et lue tout au long, par dérision, par désœuvrement, par défi, pour beaucoup d'autres raisons qu'il serait trop long d'énumérer ici.* (Hf, 94)

La résistance du couple les mène à trouver une autre beauté au quotidien, inconnue jusqu'alors; en effet, à la page 101, André savoure « *la monotonie, la douceur, la lenteur*

---

<sup>270</sup> DÉCARIE, *Op; Cit.*

avec lesquelles Nicole pèle son orange ». Aussi, le trivial récupère-t-il, sous le regard contemplatif du narrateur, une touche artistique qui donne sens à la vie et aux choses.

Autre paradoxe inadmissible pour Rémi : pour garder sa condition physique, « *il faut s'entraîner, il faut suer toute sa vie pour être en forme au moment de crever* » (Vs, 264). L'ironie se greffe à l'aporie pour mettre en évidence l'inanité d'une entreprise pareille. Ici, Rémi conteste la dissonance entre le parcours et le résultat. Johnny aurait raison d'affirmer dans *Gros Mots* : « *je n'ai jamais rien compris* » (GM, 14). Toutefois, « *ce déséquilibre n'est pas toujours perçu sous un angle dépréciatif. C'est le propre de la littérature et de l'art en général.* »<sup>271</sup> « *Le signe s'impose comme seul foyer de l'attention [...] le regard reste pour ainsi, rivé sur le signe, sur sa matérialité même* »,<sup>272</sup> précise Bertrand Gervais.

Parfois, l'aporie est doublée d'une autre ambiguïté : celle du référent. Rémi écrit à Mamie : « *ce qui a fini par trop m'émouvoir c'est d'avoir le cœur si dur* » (VS, 257). Mais qui a le « cœur dur » du moment que le départ de Mamie est consenti ? Est-ce lui ou Mamie ? Ou les deux ensemble ? Si c'est lui, le paradoxe redouble d'intensité. Comme le texte ne le dit pas, toutes les hypothèses restent valides. Ainsi va-t-il de l'aporie chez Ducharme : l'insignifiant est tellement prégnant qu'il n'y a plus de vérité générale, dès lors, l'aporie remet tout en question et donne sur un monde pluridimensionnel où il y a toujours une autre possibilité envisageable. « *Mens-moi, mon ange. Je veux que tu me dises la vérité* » (GM, 111) serait une invitation à chercher la Vérité partout, même dans le mensonge, et surtout à ne pas croire à la véracité des propos dits sérieux. Ainsi, on comprend mieux l'hésitation, l'impassibilité et le renoncement du héros ducharmien.

## 2. Réinvention du délire

Souvent, le héros ducharmien recourt aux digressions, au psittacisme, et d'autres moyens encore moins sensés, tels les acronymes ou les répétitions de quelques expressions, en tant que tics chez le personnage, ou technique pour signaler la fin d'une séquence narrative. D'ailleurs, « *la rupture du rapport à la réalité* » [...] *est une des « bases communes de tout délire »*<sup>273</sup>, selon Kapsambelis.

---

<sup>271</sup> ACHILI, Ouahiba, *Op., Cit.*

<sup>272</sup> GERVAIS, Bertrand, *Op., Cit.*

<sup>273</sup> KAPSAMBELIS, Vassilis, « Interpréter le délire : sens et contre-sens », *Revue Française de psychanalyse*, 3/2013, (Vol. 77), p-p, 748-761.

## 2.1. Digressions utiles

Pour montrer sa solitude, Rémi évoque le chien Dali qu'il a eu après le départ de sa femme, tout comme Salamano, l'ami de Meursault dans *L'Étranger*. Quand il n'a rien à dire à Mamie, il parle à son chien. « *Je parle au chien, dit-il. Je me mets à quatre pattes et je joue avec lui* » (Vs, 256). Rémi a besoin de parler quitte à s'adresser à un animal : « *Donne, Dali, viens ici, rends-moi la balle... Ici j'ai dit, renvoie, allons, plus vite que ça! Je ne courrai pas après toi. Je te la lance et tu me la rapportes, sinon on ne joue plus, fini, game over!...* » (Vs, 259). Mais, ici, « *le véritable événement dont il est question sans qu'on le sache vraiment, c'est l'acte de raconter lui-même.* »<sup>274</sup>

Ailleurs, Dali partage avec son maître d'autres moments plus intimes. « *Il faisait noir. J'ai fait rentrer Dali, j'ai verrouillé, je me suis recouché* » (Vs, 256). Dans des situations pareilles, Rémi doute et perçoit Raïa en train de l'étrangler, alors il confesse : « *Je déraille un peu. Paranoïa ou non, par ses mains ou d'autres moyens, ça serre* » (Vs, 275). Soit que l'absence d'événement crée le délire, ou que l'une des stratégies de l'écriture du délire est celle de raconter les hallucinations, l'absurde et les menues détails du quotidien. La solitude peut être le facteur déterminant des hallucinations et des délires dans *Va savoir*, particulièrement.

Dans *L'hiver de force*, André et Nicole savent manier le langage des oiseaux qui les libèrerait des contraintes de la vie des hommes, y compris celle de payer le loyer. Nicole digresse avec beaucoup de certitude,

*Moi je veux qu'on se couche puis qu'on reste couchés jusqu'à ce qu'on comprenne plus rien. Les gens vont parler puis ça va être du bruit, c'est tout... On va répondre cui-qui-ku comme des oiseaux [...] Moi je suis sûre que si on reste couchés assez longtemps on va finir par ne plus comprendre ce que le propriétaire veut dire par payer le loyer. Si tu comprends pas le mot payer, tu peux pas payer... Tu comprends? Pourquoi les moineaux ne paient pas? Parce que personne est capable de leur faire comprendre le mot payer... » (Hf 17).*

Le psittacisme est aussi un de ces moyens « *qui réinvent(ent) constamment le délire,* »<sup>275</sup> selon l'expression de Vachon.

Dans cette situation, il s'avère plus avantageux que la langue. Nicole envie aux oiseaux leur liberté. Ce désir vient d'une conviction que le langage n'est à son tour qu'un

<sup>274</sup> Fieke Schoots notait déjà à propos des livres écrits par les « jeunes auteurs de Minuit » : « *L'écriture est à la fois matière et sujet dans ces romans : elle est l'événement le plus important* » (Schoots, 1994 : 137).

<sup>275</sup> VACHON, G.-André, "Note sur Réjean Ducharme et Paul-Marie Lapointe," *Études françaises* » 11/3-4 (1975), p. 355.

bruit incompréhensible. « *Si le signe résiste à une attribution, il s'impose alors comme seul foyer de l'attention, chose coupée de ce qui doit la compléter dans sa forme accomplie. D'où son illisibilité* »<sup>276</sup>, souligne Bertrand Gervais. Plus loin, le couple constate ceci :

*Ça n'a jamais été aussi vrai que la vie n'existe pas, que les signaux qu'on a l'habitude de croire qu'elle diffuse ne sont que... des bruits de fond (comme ce que tu entends au téléphone quand personne ne parle, devant la TV après la fin des émissions, devant un magnétophone qui lit une bande vierge) ne sont que les bruits de friture de nos sens quand ils ne sentent rien, que la petite plainte stridente et égale de quand nos sens demandent, ont besoin... (Hf, 223).*

Barthes confirme, « *le scriptible, c'est le romanesque sans le roman, la poésie sans le poème, l'essai sans la dissertation.* »<sup>277</sup> Mais, la difficulté s'accroît puisque Nicole envisage l'emprunt du langage animalier et « *répondre cui-qui-kui comme les oiseaux* » (Hf, 17). Ailleurs, les personnages se mettent à marmonner. Paradoxalement, le bégaiement brouille les idées, tout en leur permettant de mieux s'exprimer. Pour se méfier de Pierre Dogan, l'ami de Lainou, le couple décide ceci : « *C'est ici qu'on se couche, nous. Lui, si ça ne fait pas son affaire, qu'il qu'il qu'il !* » (Hf, 184). L'ellipse laisse entendre tous les compléments : ce bredouillement est plus éloquent qu'une phrase complète.

D'autres fois, la disproportion entre la banalité de l'événement et la force de l'émotion met les personnages en état de délire. Par exemple, André et Nicole se mettent à baragouiner dès que la Toune leur répond au téléphone. André constate,

*Ma gorge serrée, mes dents serrées, impossible d'articuler, ma voix sort par résonance à travers ma boîte crânienne, épouvantable.*

*Enfin toi ah tu tu tu on était en train de de de ça nous rendait fous on a pas arrêté d'appeler téléphone téléphone on se réveillait trois fois par nuit pour t'appeler puis après on allait se recoucher comme on mon monte à l'échafaud on est épais hein ?*

Paradoxalement, cet état est contagieux,

*Qui qui parle ?*

*La Toune ne me reconnaît pas. Quel énergumène que c'est ça ? » (Hf, 156).*

Ainsi, les paranoïaques apprécient les moyens avec lesquels d'autres paranoïaques s'expriment. En effet, le couple profite d'une promenade, jouit du trémoussement nocturne et fait l'inventaire des saletés du parc :

---

<sup>276</sup> GERVAIS, Bertrand, *Op., Cit.*

<sup>277</sup> BARTHES, Roland, SZ, « L'interprétation », Éditions Seuil, 1970, II, 558 et 618.

*Déambuler à travers le parc Jeanne-Mance, broyer le noir des arbres nus dans la nuit de la première herbe. Traverser, en criant pour l'écho, le petit tunnel verdâtre où des paranoïaques ont dessiné des croix gammées, des bombes ont craché des morceaux de poumons, pissé, chié, des enfants (des stails, des flaux) ont lancé (pitché, garroché) des bouteilles qui ont volé en mille miettes. (Hf, 129)*

La liste banale des actes dérisoires, accomplis par des gens ordinaires, témoigne du déroulement monotone de la vie de tous les jours. Seuls les graffiti forment un système d'expression érigé contre celui que la société a admis et reconnu : c'est le code des marginaux. Tout en réinventant le délire, cette expression bouleverse les codes linguistiques et reconnaît la construction du français familier – ou argotique- comme une vérité de la situation de communication quotidienne.

## **2.2. Parler au quotidien**

Délirer, c'est parler à tout moment, à tort et à travers, de tout et de rien, c'est aussi plaisanter et prendre les choses au sérieux, en même temps; pourtant, c'est ce dont on ne peut se passer au quotidien. Dès lors, les sujets et objets dérisoires prennent de nouvelles valeurs, car l'angle de vue d'un délirant n'est pas celui du commun des mortels. Si le héros se plaît à regarder s'écouler le temps sans accomplir aucune tâche, s'il vit seul dans un appartement, dans une fourgonnette, ou encore, dans « *un bric-à-brac infect* », c'est qu'il participe au déploiement d'une stratégie qui fait advenir un quotidien factice et insignifiant pour le lecteur, mais authentique et déterminant pour lui. La situation développe alors le cadre spatio-temporel le plus favorable au radotage, et le plus grand intérêt au moindre incident. Inoccupé, le héros porte une attention particulière aux objets les plus élémentaires et aux événements les plus insignifiants.

En effet, André et Nicole ne rapportent, en tout, que leur moment de réveil, leur errance dans la ville et leur atermoiement dans le travail. Ces scènes, qui reviennent comme un emploi du temps, mettent en relief le mode itératif. Rémi ne fait absolument rien, car tout le roman est une lettre qui commence et finit par le même adage. Par conséquent, ce sont les répétitions, les habitudes prises, la relation d'une journée semblable à toutes les autres, la description d'un meuble figé, la déambulation dans la ville qui font l'objet de la narration. Pour les enfants comme pour les adultes, l'aspect ludique des comportements l'emporte sur le sérieux, car le quotidien est vu de l'intérieur par le moyen d'un monologue intérieur dont la fonction méditative domine la fonction narrative.

Apprenant le français, Fanie a le droit de le prononcer avec les déformations propres aux enfants; alors elle s'adresse ainsi à Julie, son alter ego : « *Dou ce gue a de pli jarmand*

*fous endourera : ine reine ne sera bas pli rige que fous. Che fous feux lipre. Ne bleurez bas. Égoudez... Che fous aime féridaplement d'amur pur* » (Vs, 228). L'écriture du minuscule, du non-événement, qui devient un véritable événement, met en relief la banalité de la vie. Prigent explique : « *les irrégularités du langage, faisant référence à Bataille, et l'obscurité sont des « droits » à revendiquer « contre les résistances du milieu éditorial, les réflexes médiatiques, les habitudes de lecture de l'époque.* »<sup>278</sup> Aussi, Rémi revendique-t-il la reconnaissance du langage propre aux enfants, et aux marginaux, car le cocasse et le saugrenu sont aussi une partie inhérente au quotidien et à son expression.

En effet, les interrogations de Fanie conduisent le maître Rémi à conclure comme Voltaire « *si Dieu n'existait pas, il faudrait le créer.* »<sup>279</sup> « *Au commencement, explique-t-il à Fanie, Fiamfiam Bouboum créa le ciel et la terre. C'était bien mais la terre était nue et le ciel était noir. Alors Fiamfiam Bouboum dit : Que la lumière soit. Et la lumière fut* » (VS, 200). Ce Dieu, onomatopée du Big Bang originel, tient des deux rives païennes et chrétiennes. Ne « *(comprenant) pas tout (lui-même)* », Rémi refuse « *de fournir des éclaircissements* ». Certainement, ce parallèle de Fiamfiam Bouboum avec le Dieu des religions monothéistes peut initier Fanie indifféremment au christianisme ou à l'athéisme. Jean-François Favreau précise, « *Cet ésotérisme d'un langage replié sur lui-même, qui ne se réfère qu'à l'œuvre et ne rend de comptes qu'à elle seule, deviendra central.* »<sup>280</sup> La relation des mots et des choses deviendrait presque onomatopéique. Transposer le parler au quotidien dans le roman n'est pas dénué de portées philosophiques non plus, car le quotidien n'est pas moins équivoque : il est comme une

*Terre ferme pour une pensée qui n'abandonne pas les armes mais refuse désormais de se battre contre des moulins à vent. Il importe dès lors peu que le sol ainsi atteint soit exalté comme celui d'une « vérité » — non seulement théorique, mais aussi pratique ou éthico-politique, s'exprimant dans une supposée révolte « quotidienne », sourde mais insistante, contre les pouvoirs établis.*<sup>281</sup>

Par conséquent, les fautes des personnages deviennent des indices de tout ordre. Par exemple, l'omission très fréquente dans l'œuvre du premier élément de la négation (*ne*) range le style de l'auteur dans le français familier. Les accents des personnages virent à l'oralité, pour mimer la prononciation défectueuse du Père qui répète, à chaque visite, ceci

<sup>278</sup> CAILLÉ, Anne-Renée, « Sous les apparences d'une illisibilité », *Acta fabula*, vol. 18, n° 5, « Crises de lisibilité », Mai 2017.

<sup>279</sup> VOLTAIRE, *Épîtres*, Œuvres complètes de Voltaire, Garnier, tome 10, *Épître 104*, p. 403.

<sup>280</sup> FAVREAU, Jean-François, *Vertige de l'écriture, Michel Foucault et la littérature 1954-1970*, ENS Éditions, p. 136.

<sup>281</sup> GRÉGORI, Jean, *Le quotidien en situation, Enquête sur les phénomènes sociaux*, 2012, UCL, p. 253.

: « *Hé ti-gras ! te v'là rendu rond comme une boule !* » (Hf, 135). Un jeu de mots peut évoquer une étymologie cocasse d'un terme. Par exemple, « *puis rote puis pète...* » (Hf, 142) serait l'origine de « rouspéter ». La déformation orale et graphique de tout un discours rapporté « *faut kon slave pour pas kon puse! Ki disent!* » (Hf, 142) serait un refus des idées reçues et/ou un rejet des consonnes et voyelles muettes, ou encore une remise en question des restructurations orthographiques réclamées ces dernières années. Bref, tout le paradigme du quotidien, et surtout celui de la communication orale, y compris les pronoms personnels les plus utilisés dans l'œuvre – je, tu, nous- est convoqué à participer à l'oralité de l'écriture ducharmienne et à donner la couleur locale au roman. En effet, le Canada, où le français et l'anglais sont deux langues officielles, est un pays plurilingue, et l'écriture ducharmienne, en usant souvent du français canadien, se détache nettement de la littérature métropolitaine avec laquelle elle entretient un rapport ambivalent, et attribue au langage une force décentralisante.

Mais, le héros-narrateur peut se permettre plus. D'abord, il impute ses différentes ambiguïtés au délire. En effet, la marijuana trouble Catherine et ses « *spasmes d'hilarité la secouent si fort qu'ils lui coupent la parole. Elle doit se reprendre dix fois pour finir de dire qu'il n'y a rien de plus inoffensif que la mari* » (Hf, 240). Seulement, André accepte en même temps toutes les distorsions de la grammaire pour en rendre compte. Évoquant Catherine toujours, il constate

*Qu'il n'y a pour la mettre dans le groove comme quelques bonnes sniffées de hash. Que l'acide, man, c'est pas son bag, que ça fucke son cosmos, que là son cosmos est aussi fucké qu'il peut. Qu'elle s'excuse mais qu'elle est encore toute shakée par les mauvaises vibrations. (Ma grammaire underground fait dur.)* (Hf, 190)

La drogue, l'alcool, la prostitution, le vagabondage deviennent une matière de prédilection pour un roman sans histoire à raconter; l'innovation est dans le langage : le franglais et les néologismes deviennent monnaie courante. André écrit : « *Elle voulait un fini émail qui sèche vite [...] Ça n'existe pas. Elle vient voir de temps en temps (toutes les cinq minutes) si nous sommes plus avancés qu'elle. Elle appelle ça peaker. « Je peux-t-u peaker? » Peake toujours* » (Hf, 238). Le délire qui atteint la langue touche aussi le système des valeurs. Ainsi André stipule arbitrairement que « *quand tu es cocu il faut que tu sois content, sinon ça se perd, tu le perds, tu te perds. SASPER-TULPER-TUTPER. Guillaume Tell Quell!* » (Hf, 143). Ici culminent les ambiguïtés. Alexandre Seurat constate,

*Si dans les romans des années 1920-1940, le délire est un enjeu, c'est que les romanciers s'emploient à faire de son identification un problème. À côté des cas où les frontières entre le délire et la réalité sont nettement marquées, se développe une nébuleuse de situations où elles s'estompent.*<sup>282</sup>

Cet amalgame peut rappeler que le véritable récit n'est qu'un jeu de mots. Dès l'incipit, André et Nicole avertissent : « *les jaloux sont des incapables, c'est bien connu, et des peureux, par-dessus le marché. C'est en plein ça, c'est nous tout crachés (... qui s'accordent en genre et en nombre)* » (Hf, 15). Soit, mais, eux-mêmes ne sont qu'un pronom personnel dont la réalité n'est que livresque. D'ailleurs, Dieu est aussi l'objet d'une dérision, le couple l'implore en ces termes : « *Éros, notre Cul Tout-Puissant qui êtes aux Dacieux* » (Hf, 83). L'imploration devient une profanation en même temps qu'une destruction de toute croyance.

« *Vécue sur un mode mineur, cette opacité relative nous incite à déployer de nouvelles stratégies de compréhension et d'interprétation.* »<sup>283</sup> Même si le délire dérange, crée et libère en même temps, il ne cesse d'inviter à voir d'autres sens possibles que suscitent l'illisibilité lexicale et pragmatique.

### 3. Quête du sens

L'œuvre ducharmienne déçoit l'horizon d'attente du lecteur et le frustre dans ses deux catégories, celles du « *lu* » et du « *lisant* », selon la terminologie de Vincent Jouve.<sup>284</sup> Les attentes ne débouchent que sur des blancs, des vides d'ordre référentiel, pragmatique et sémantique cultivés par le texte lui-même. On peut se demander alors : « *comment la composition rigoureuse d'une histoire peut-elle engendrer sa propre désagrégation, défaisant la ligne du récit qu'elle contribue pourtant à former?* »<sup>285</sup> « *Ces espaces d'indétermination, s'ils sont programmés par le texte, doivent être remplis par le lecteur* »,<sup>286</sup> répond Jouve. Pour essayer de cristalliser les ahurissements du lecteur, nous

---

<sup>282</sup> SEURAT, Alexandre *Le roman du délire. Hallucinations et délires dans le roman européen (années 1920-1940)*, sous la direction de Jean-Pierre Morel, Thèse de doctorat en littérature comparée, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2010, p, 39.

<sup>283</sup> GERVAIS, Bertrand, *Op., Cit.*

<sup>284</sup> Pour des raisons purement méthodologiques, Vincent Jouve distingue trois attitudes du lecteur qui « loin d'être un sujet stable et unifié, passe sans cesse, au fil du roman d'une position de lecture à l'autre » : (le « *lu* », le « *lisant* » et le « *lectant* »). « *Notre tripartition repose sur la structure complexe du crédit que le sujet accorde à l'univers romanesque [...] Le lectant, refusant l'illusion romanesque, semble considérer le texte comme échiquier [...] Le lisant n'est pas naïf (ou rarement) : la créance qu'il accorde au monde du texte n'a pas –et de loin– la solidité d'une foi [...] Le « lu » recouvre une partie des phénomènes de lecture que nous avons rangés sous le concept de lisant auxquels vient s'ajouter la satisfaction de certaines pulsions inconscientes* ». *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, Paris, 1992, p-p, 79-91.

<sup>285</sup> ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « *Forme et roman* », In : *Littérature*, n°108, 1997, p-p, 77-91.

<sup>286</sup> JOUVE, Vincent, *Op., Cit.*, p, 34.

allons étudier, dans un premier moment, ces encombrés qui nous semblent jouer d'abord sur l'ambiguïté de l'expression du référent et celle de l'énonciation. S'ajoute à cette première difficulté une absence d'un message à transmettre doublée d'une subversion du système des valeurs morales admis par la société. Enfin, nous essaierons d'étudier l'ambivalence du genre chez Ducharme.

### 3.1. Opacité lexicale :

L'incipit du roman est l'une des premières difficultés à lire Ducharme. Un dialogue engageant deux personnages, quitte à ce que le deuxième soit physiquement absent, pour une raison ou une autre, en est une constante. Dès lors, les déictiques de cette première page posent le problème de la localisation du référent. Pour Jean Valenti, « *il y a bel et bien bouleversement des attentes stylistiques du lecteur.* »<sup>287</sup> À qui et à quoi renvoient les « *je-tu-nous-ici-ça* » dans des situations liminaires? Et où le lecteur doit-il référer pour les reconnaître?

#### 3.1.1. Confusion liminaire :

Il va sans dire que la cataphore est lexicalement plus ambiguë que l'anaphore ou la deixis. Par définition,

*Elle présente une concaténation référentielle plus complexe que l'anaphore en ce qu'elle suppose trois étapes et non deux : la source, souvent diluée dans un empan discursif étendu, le signe référentiellement dépendant, la mention nominale de rappel ou d'explicitation du référent.*<sup>288</sup>

Dans *Va savoir*, la première présentation de « *Mamie* » est-elle déictique ou anaphorique? « *Tu l'as dit Mamie, la vie il n'y a pas d'avenir là-dedans, il faut investir ailleurs. On le savait mais ça ne mordait pas* ». La double lecture est possible : bien que le pronom « *tu* » soit comme « *je* » toujours déictique, il peut être interprété ici, selon l'approche mémorielle de la deixis et de l'anaphore<sup>289</sup>, dans un sens anaphorique : le nom propre évoque toujours une personne connue à laquelle s'adresse le locuteur par connivence avec le lecteur. Un incipit ducharmien fonctionne souvent comme une suite, car

---

<sup>287</sup> VALENTI, Jean *Op., Cit.*

<sup>288</sup> NEVEU, Frack, [www.franck-neveu.fr/.../Glossaire\\_des\\_notions\\_portant\\_sur\\_lunite\\_textuelle\\_1\\_.pdf](http://www.franck-neveu.fr/.../Glossaire_des_notions_portant_sur_lunite_textuelle_1_.pdf)

<sup>289</sup> KLEIBER, Georges in [http://www.persee.fr/doc/igram\\_0222-9838\\_1991\\_num\\_51\\_1\\_3231](http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1991_num_51_1_3231), « *Dans une telle optique, l'anaphore devient un processus qui indique une référence à un référent déjà connu par l'interlocuteur, alors que la deixis consiste en l'introduction dans la mémoire immédiate d'un référent nouveau, non encore manifeste. Une expression anaphorique est une expression qui marque avant tout la continuité avec un référent déjà placé dans le focus, alors qu'une expression déictique a précisément pour rôle d'attirer l'attention de l'interlocuteur sur un nouvel objet de référence* ».

*Si tout début « attend » toujours expressément sa fin, toute fin est aussi la relecture, la relance du début, comme si tout pouvait repartir pour un tour. Car toute fin est toujours d'une certaine façon antérieure à son début. Peut-être d'ailleurs est-ce tout simplement parce qu'on ne peut jamais identifier quelque début que ce soit qu'à partir de la fin de ce qu'il initiait. Et que ce qui s'initiait là ne peut, justement, être perçu comme tel que lorsque son parcours est clos.*<sup>290</sup>

Mais, sachant d'abord la valeur onomastique du nom « mamie », le récepteur pensera à une relation parentale et non conjugale, tout comme Fanie qui n'arrive pas à saisir que Rémi « ait une mamie, grand comme (il est) » (Vs, 10). Quant au lecteur, le nom propre Mamie fonctionnerait, selon la même approche mémorielle, comme un déictique puisque le personnage est présenté pour la première fois. Mamie serait une personne d'un âge certain, et dont le locuteur n'a pas compris la sagesse du discours parce qu'il était jeune. Dès lors, ce « désignateur rigide » d'après S. Kripke, censé lever toutes les confusions, installe lui-même le doute sur l'identité de l'interlocuteur et de sa relation avec le locuteur. Ainsi va-t-il d'ailleurs des autres noms propres des personnages ducharmiens : ce sont, à l'origine, des noms communs qui changent en général de catégorie grâce à la majuscule. « Cette parole malmène le discours, détient un sens qui ne peut qu'osciller entre la plénitude et la vacuité »,<sup>291</sup> pense Mahiout.

Dans le même roman, ce sont les projets communs à réaliser ensemble « un petit coin à la campagne », un « jardin, (où Mamie) voyait courir un chien », le ton trop familier des premières pages, « si Raïa ne perd pas ta boussole » et « absente-toi bien » (Vs, 10-11-12), qui trahissent, pour le « lectant », la nature de la véritable relation entre le couple locuteur / Mamie : un mari délaissé qui fait tout ce que sa femme veut pour qu'elle revienne. Malgré tout, l'idée que sa partenaire est plus âgée que lui persistera tout le long du roman quoiqu'on sache de son âge véritable. Cependant, « le père Mousseau » qui « a tout raflé » et « l'oncle Albert » qui a « avalisé le prêt hypothécaire » (Vs, 10-11) sont présentés comme des anaphoriques. Le lecteur, tout en se familiarisant aux vieilles connaissances des personnages, se familiarise aussi avec la lecture. L'écriture du quotidien fait du lecteur, parfois, une vieille connaissance, et d'autres fois, l'interlocuteur privilégié.

Dans les deux cas, la lecture du texte ducharmien n'est pas des plus aisées. On est à l'antipode de l'univers de Zola où, selon Philippe Hamon,

---

<sup>290</sup> VIDAL, Jean-Pierre, « L'incipit esquivé », *Variations sur l'origine*, volume 28, numéro 1, 2000, p-p, 37-44.

<sup>291</sup> MAHIOUT, Anouk *Op.*, *Cit.*

*Peindre l'habitat par l'habitant, peindre le « dessus » et le « dessous » du personnage, peindre l'en-deçà et le par-delà d'une frontière ou d'un lieu intermédiaire, doit dans l'univers de la lisibilité et de l'explication qui est celui de Zola, aller de pair avec la peinture de l'avant et de l'après du personnage. Pas de « trou », pas de « lacune » est un mot d'ordre inscrit dans l'œuvre.<sup>292</sup>*

Un des cas les plus épineux de la cataphore, à la première lecture, est le pronom « *une* » dans l'exemple suivant,

*Rappelle au vieux qu'on s'en doit une... Qu'au dernier coup qu'on a pris, un petit dégât vite fait qui nous déshonore encore, on s'est promis la givrée de notre vie... Que si ça continue, on va manquer de vie. Elle aura filé sans qu'il se passe rien et on n'entendra plus parler de personne... (GM, 14),*

dit probablement Petite Tare à Johnny pour se plaindre de l'absence des liens charnels avec son mari ou encore Johnny à Petite Tare pour se plaindre du manque des rencontres entre les deux frères, Johnny étant le frère adoptif de Julien. Les trois points de suspension, juste après « *une* », pourraient insinuer que le locuteur ne veut pas (ou ne peut pas) dire ce de quoi il s'agit exactement et que la voix reste suspendue pour les interpréter à leur juste valeur. Mais, comment interpréter « *une* » à chaque fois? A notre sens, le plus raisonnable serait, selon le tour de parole, Johnny qui s'adresse à Petite Tare pour rappeler qu'il n'a pas trinqué avec Julien depuis longtemps. "Une" dans « *on s'en doit une* » serait une bonne ivresse, et « *givrée* » serait alors le côté fou de la vie. Là encore, le pronom « *une* » n'est plus une cataphore, car il ne renvoie qu'à une anaphore mémorielle dont le locuteur est sûr que son interlocuteur interprétera dans le bon sens. Dans une deuxième interprétation, « *une* » serait, selon le sens contextuel, la vie, la vie conjugale en particulier, que Petite Tare risque de « *manquer* ». De toute façon, l'équivoque nous semble recherchée parce que le jeu sur les valeurs grammaticales permet justement plus d'un sens possible. Jouve y voit deux raisons séparées qui peuvent, selon nous, s'associer,

*Si le roman produit des blancs, c'est soit en vue d'une stratégie communicative, soit parce que certains traits ou faits d'un personnage ne sont pas d'une importance majeure pour la compréhension du récit [...] au lecteur le soin de produire par lui-même le chaînon manquant.<sup>293</sup>*

Dans les premières pages de *Gros Mots*, le lecteur se heurte à une grande difficulté, il doit s'immiscer dans l'univers des interlocuteurs et leur intimité pour la résoudre. Johnny dit,

---

<sup>292</sup> HAMON, Philippe *Op., Cit.*, p, 81.

<sup>293</sup> JOUVE, Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, PUF, Paris, p, 32.

*Quand je suis rentré avec mon trésor, bien recaché comme un tour dans mon sac, et mes cigares, bien ponctuellement achetés au comptoir des demoiselles Arpin, le téléphone sonnait... Exa répondait et ça raccrochait.*

*« C'est la deuxième fois. Ça la démange... »*

*Et toi on se demande, c'est quoi qui te démange depuis tout ce temps, et de si ragoûtant... Mais mon cœur aussitôt enflammé autrement a vite éliminé ce déchet. Je le sens, je le sais, même si je n'ai pas entendu le signal convenu, c'est ma Petite Tare, c'est son S.O.S. (GM, 21).*

Comme il s'agit de deux discours immédiats (celui de Johnny et celui d'Exa), le lecteur aura d'abord de la peine à distinguer qui parle de qui, surtout dans la phrase entre guillemets. Répondant en sous-conversation, et pour résoudre l'énigme, Johnny fait confiance à son pressentiment, initie le lecteur au « *signal convenu* » qui reviendra dans le reste du roman, (les deux coups deux fois répétés). Une première lecture ne pourrait établir ni la valeur anaphorique du pronom « *la* » qui correspond à Petite Tare, ni celle du « *signal convenu* » qui consiste à laisser le téléphone sonner deux fois. De ce fait, il leur accorde une valeur cataphorique qui ne peut être démêlée que par la lecture. Si le lecteur ne retient pas ce signal lors de sa première connaissance de l'œuvre, il aura à revenir à ses pages par la suite pour déchiffrer le « S. O. S » auquel recourt Johnny, cette fois-ci à la page soixante trois : « *J'ai une idée. Je vais l'atteindre, mais rien que l'atteindre, en employant son code : laisser sonner deux fois et raccrocher, toutes les demi-heures* »!

Partant, la cataphore embrouille les pistes du lecteur et le force ensuite à retrouver les hypothèses de lecture proposées par le texte pour combler ces « *blancs* »; il est impérativement appelé à reconnaître non seulement le personnage qui appelle, mais aussi, les raisons qui le « *démangent* »; ces allers-retours ne permettent pas, à la première lecture surtout, de voir la valeur cataphorique ou anaphorique d'un terme. Tout en installant la confusion, ils font évoluer le texte en spirale : progression de l'illisible vers le plus illisible. Jean Valenti écrit,

*Il serait tout aussi juste d'avancer que la fiction se règle parfois plus sur une logique associative que syntaxique. Un mot en appelle davantage un autre par simple contiguïté sémantique, voire même ressemblance graphique ou phonique, qu'une phrase en appelle à son tour une autre par simple nécessité de cohérence. De tels dispositifs suscitent en effet d'innombrables hésitations chez le lecteur, qui l'obligent souvent à revenir sur ses pas pour reconfigurer un lien en tenant compte cette fois du renvoi associatif, et non de l'enchaînement strictement linéaire.<sup>294</sup>*

---

<sup>294</sup> VALENTI, Jean, *Op.*, *Cit.*

A la énième lecture, on comprend que le segment : « *Et toi on se demande, c'est quoi qui te démange depuis tout ce temps, et de si ragoûtant...* » serait proféré par Johnny pour lui-même, sans oser le dire ouvertement à Exa qui use de termes péjoratifs pour signifier que Petite Tare dérange par ses appels téléphoniques très fréquents.

Pourtant, l'œuvre ducharmienne semble vouloir épuiser toutes les ressources de l'illisibilité en obéissant à d'autres logiques.

### 3.1.2. Autres logiques

Pour qu'il y ait ambiguïté, il faut paradoxalement construire une phrase, Galmiche note,

*Tout autre est la situation des ambiguïtés référentielles, car, pour référer, il faut utiliser une phrase et ce faisant, on établit une relation entre des mots et des événements, des individus, des objets qui doivent être identifiés comme tels par l'interlocuteur, dans une situation donnée, pour que la phrase puisse être comprise.*<sup>295</sup>

Cet autre paradoxe s'applique parfaitement à notre corpus. Les valeurs de l'emploi du pronom « ça », « *largement associé à celui de cela par les grammaires* », « *sont extrêmement diversifiées.* »<sup>296</sup> Comme les narrateurs et les personnages usent de l'oral dans les trois romans, il n'y a pas de page où « ça » n'est pas proféré. Mais arrêtons-nous seulement à l'incipit de *Va savoir*, sur l'emploi de ce pronom démonstratif dans, « *on le savait mais ça ne mordait pas* », pour constater qu'il soulève une ambiguïté sur le référent : qu'est-ce qui « *ne mordait pas* »? La vie? L'avenir dans la vie? Ou le fait que tout cela soit dit par Mamie? Selon les linguistes, l'anaphore dans ce cas n'est pas segmentale, mais elle est « *résomptive, car elle réfère à un énoncé plus ou moins long* »<sup>297</sup>, ce qui complique davantage l'opacité.

L'emploi systématique du pronom démonstratif « ça » dans chaque incipit annonce, en même temps, la question de l'oralité et de l'ambiguïté du texte. « *Comme malgré nous (personne n'aime ça être méchant, amer, réactionnaire), nous passons notre temps à dire du mal* », dit le locuteur (nous) à la première phrase de *L'hiver de force*. Selon Kleiber, dans une approche mémorielle, « *Ça* » serait, ici, un déictique puisqu'il introduit un

---

<sup>295</sup> GALMICHE, Michel, « Les ambiguïtés référentielles ou les pièges de la référence », In : *Langue française*, n°57, 1983, Grammaire et référence, p-p, 60-86;

<sup>296</sup> SALES, Marie-Pierre « Trois exemples d'ambiguïté syntaxique liés au fonctionnement régi et non régi de ça » [https://doc.rero.ch/...](https://doc.rero.ch/.../)

<sup>297</sup> PERDICOYANNI-PALÉOLOGOU, Hélène, [www.erudit.org/en/journals/rql/2001-v29-n2-rql3575/039441ar.pdf](http://www.erudit.org/en/journals/rql/2001-v29-n2-rql3575/039441ar.pdf)

nouveau référent, « être méchant, amer, réactionnaire ». Dans l'incipit de *Gros Mots*, le même démonstratif fonctionne comme anaphore associative. « Ça n'a pas l'air de s'arranger mais je ne vais pas me ronger. C'est mon histoire. On est ici chez moi. On ne va pas me déloger comme ça. Se débarrasser du héros en trois coups de cuiller à mots » (GM, 9) où « Ça » reprendrait la vie qui contraste avec l'attente du héros, qui ne va pas malgré tout se morfondre.

Enfin, comme nous venons de le voir, d'un incipit à un autre, la valeur du pronom « ça » ne fait que développer une opacité d'un ordre différent à tel point que l'on se demanderait si le sujet écrivain a épuisé toute l'ambiguïté de ce pronom. La superposition des équivoques fait dire à Jean-Pierre Vidal,

*Au commencement était le « ça » d'un présent dont on ne sait encore rien sinon d'entrée (parce qu'il est ce qu'il est, c'est-à-dire une situation dont la voix du narrateur suffit à nous assurer qu'elle perdure et qu'elle est un aboutissement) que le « ça » d'un futur immédiat va venir lui expliciter un passé. Nous sommes donc dans un temps labyrinthique.*<sup>298</sup>

Examinons le lien avec le principe de coopération. Si, dans *L'hiver de force*, les deux personnages se montrent coopératifs, dans les deux autres romans, ils entrent dans une relation conflictuelle : même si conversation il y a, il n'y a pas d'interaction. De ce fait, le discours devient plus allusif, par conséquent plus opaque. Le pronom « ça », ouvrant *Gros Mots* dans : « Ça n'a pas l'air de s'arranger mais je ne vais pas me ronger [...] On ne va pas me déloger comme ça », ne désambiguïse pas le texte, non plus. « Anaphore associative » selon les linguistes, ça désigne

*Un objet (un référent), qui n'a pas été mentionné explicitement dans le contexte antérieur, mais qui peut l'être implicitement; elle est interprétable grâce à des informations qui ont été préalablement introduites dans le discours et à la sollicitation de connaissances d'arrière-plan et de stéréotypes culturels d'une communauté donnée, à savoir les « topoï ». Les informations sont appelées « informations-supports » et les connaissances d'arrière-plan « savoir partagé » ou « mémoire discursive.*<sup>299</sup>

La difficulté dans l'usage ducharmien de cette anaphore associative provient de sa situation : en tête du roman. Quoiqu'il ait peu de choses communes avec un narrateur anonyme, pour un bon nombre de pages, le lecteur, souvent pris pour narrataire, est toujours sollicité à partager le même « savoir » et les mêmes clichés que son interlocuteur.

---

<sup>298</sup> VIDAL, Jean-Pierre, « L'incipit esquivé », *Variations sur l'origine*, volume 28, numéro 1, 2000, p-p, 37-44.

<sup>299</sup> SALES, Marie-Pierre « Trois exemples d'ambiguïté syntaxique liés au fonctionnement régi et non régi de ça » <https://doc.rero.ch/.../>

Mais, « *chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même*<sup>300</sup> », écrit Gérard Genette. D'où l'ambiguïté et la non rencontre des intentions. Le deuxième emploi de « ça », dans le tout premier paragraphe de *Gros Mots*, est cataphorique puisque son explicitation se fait dans le segment subséquent : « *on ne va pas me déloger comme ça. Se débarrasser du héros en trois coups de cuiller à mots* ».

Les usages multiples, dans un seul paragraphe, compliquent davantage la tâche du lecteur. Cet imbroglio dit que le projet de quête de soi, annoncé dans chaque incipit, est quelque part voué à l'échec. Michel Braud affirme que dans

*La quête de soi demeure toujours une part d'insaisissable, ou quête de l'insaisissable en soi [...] La quête introspective elle-même, l'aspiration à transcrire l'expérience intime n'est peut-être qu'un leurre, une autre obscurité, un autre secret.*<sup>301</sup>

Effectivement, dans ce « je-ici-maintenant » de chaque incipit, on peut lire, en filigrane, le drame du « je » pris entre les tenailles d'un présent répétitif, intemporel qui réitère la solitude du héros à l'infini, et un lieu vidé de tout espoir de liberté. Seul le récit semble pouvoir offrir une marge d'épanouissement au personnage ducharmien qui fait de la narration de l'histoire son histoire. Alors, il la recommence et invite son lecteur à la relire, en revenant, à chaque explicit, à l'incipit. « *Et c'est, en dernière instance, toujours la fin qui fonde le début.* »<sup>302</sup>

En outre, le pseudo-ancrage temporel, spatial et personnel (je+ici+présent d'énonciation) délie tous ces liens, en les détachant de toute référence tangible que celle des mots du texte; aucune référence réelle à ce dont "je" parle, aucune situation temporelle n'est possible hors de ce discours : c'est le propre de l'incipit ducharmien. Barthes précise,

*L'énonciation dans son entier, est un processus vide qui fonctionne parfaitement sans qu'il soit nécessaire de le remplir par la personne des interlocuteurs : linguistiquement, l'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme je n'est autre que celui qui dit "je" : le langage connaît un « effet » non une « personne », et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire « tenir » le langage, c'est-à-dire à l'épuiser.*<sup>303</sup>

Les héros de notre corpus se mettent tous les trois à raconter et écrire en même temps : étant correcteurs (André et Nicole), ou professeur démissionnaire (Rémi et Mamie), ils tiennent le double rôle de narrateur et scripteur en même temps. Ce

---

<sup>300</sup> GENETTE, *Op ; Cit*, P. 409.

<sup>301</sup> BRAUD, Michel, « Le secret intérieur », in : *dire le secret, Op., Cit.*, p, 38.

<sup>302</sup> VIDAL, Jean-Pierre, « L'incipit esquivé », *Variations sur l'origine*, volume 28, numéro 1, 2000, p-p, 37-44.

<sup>303</sup> BARTHES, R. *La mort de l'Auteur*, Mantéa, n°5, 1968.

« "Maintenant", d'après Françoise Atlani-Voisin, *en situation ordinaire, représente l'actualité, temps-origine de l'énonciation, mobile donc : ligne frontière entre l'advenu et l'à-venir* »<sup>304</sup>, mais, frontière perméable, car insaisissable, comme le pense Saint Augustin à propos du temps. « *Quand personne ne me pose la question, je le sais ; mais si quelqu'un me la pose et que je veuille y répondre, je ne le sais plus.* »<sup>305</sup> Dans les trois romans, aucun ordre chronologique n'est respecté, aucune linéarité ne peut assurer la progression thématique ou narrative du récit : tout est perverti, éclaté, troué, fragmenté... Le lecteur passe d'un écueil à un autre, d'une rupture à une autre.

Plus imperceptible et plus embrouillée est la coréférence des pronoms « *on* et *nous* ». Tout en parlant d'eux-mêmes, André et Nicole disent indifféremment "*nous*" comme dans : « *nous disons du mal* » ou "*on*" comme dans : « *Hé! On est devenus paranoïaques* » (Hf, 16). De ce fait, le système énonciatif est entortillé. Curieusement, l'énonciation est garante de l'altérité : tout est dans la fluctuation et l'indétermination. D'ailleurs, tous les événements peuvent se lire à l'envers, sans encombre. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier précise,

*Changer sans cesse de direction, aller comme au hasard, telle serait l'essence du divertissement romanesque, mais en cela, et par sa « riche négligence », le roman conduit le récit là où lui-même, futile, ne se rend pas, soit vers ce détour originaire, ce mouvement du passage qui se fait distorsion, cette figure d'exil qui tourne autour du secret et réduit, comme dans Le Tour d'écrou de James, l'énigme de l'événement à celle de sa narration, où il s'abyme.*<sup>306</sup>

Les romans du Ducharme sont véritablement ceux du dire et du délire : le récit peut s'y tisser à l'envers selon l'image de la spirale et du cercle où se noient l'incipit et l'explicit. Ouahiba Achili voit que ce genre est « *un roman antidiégétique, créé sur un système de rupture, les mises en abyme s'y démultiplient, les sous-fictions se renouvellent, se remplacent et redoublent la dissociation de la fiction* »,<sup>307</sup> rejoignant ainsi la conception de Jean Ricardou du nouveau roman qu'elle cite, « *Le récit ne peut plus avancer qu'en s'interrompant lui-même. L'alternance est ainsi une machine à fabriquer des mises en suspens*<sup>308</sup> ».

Autre ambiguïté, selon Galmiche aussi,

---

<sup>304</sup> ALTANI, « Énonciation fictionnelle et constructions référentielles. [Réflexions à partir du Bavard de Louis-René Des Forêts] », In : *Langue française*, n°128, 2000, L'ancrage énonciatif des récits de fiction, p-p, 113-125.

<sup>305</sup> AUGUSTIN, Saint, *Confessions*, XI- XIV.

<sup>306</sup> ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « Forme et roman », In : *Littérature*, n°108, 1997, p-p, 77-91

<sup>307</sup> ACHILI, Ouahiba, *Du lisible au visible dans la Bataille de Pharsale de Claude Simon*, p, 72.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p, 72.

*Pour qu'il y ait possibilité d'ambiguïté, il faut : (a) que le locuteur rapporte les désirs, les croyances, les dires d'une autre personne; (b) cette autre personne devient alors le sujet du verbe principal de la phrase; (c) le verbe principal appartient à la catégorie des verbes dits d'« attitude propositionnelle » (i.e. vouloir, croire, penser, etc., et même dire dans le discours indirect). (Galmiche, 1983)*

De ce fait, on dirait que l'interrogation suivante d'André : « *Qu'est-ce que tu veux comprendre dans un ramassis de calembours pareil ?* » (Hf, 273) est construite de façon à réunir toutes ces conditions. D'abord, elle intègre le pronom « tu » à la place de « nous » qui est plus approprié, car André aurait pu dire normalement « qu'est-ce que nous pouvons comprendre dans un ramassis de calembours pareil? » puisque la lettre de Catherine s'adresse à lui et Nicole. Ensuite, ce pronom « tu » devient le sujet du verbe principal de la phrase, et enfin « vouloir » appartient à la catégorie des verbes dits d'« attitude propositionnelle », dont parle Galmiche. Et dès que « *la description est attribuable au sujet du verbe d'attitude propositionnelle on parlera de lecture opaque et c'est dans ce cas qu'aucune substitution ne sera possible*<sup>309</sup> ». Même le déictique « pareil » ne désambiguïse pas l'énoncé, car le lecteur est en la présence simultanée de deux textes, l'un imbriquant l'autre : le roman et la lettre de la Toune. Disons alors que notre corpus cultive l'opacité intentionnellement.

Plus compliqué encore est l'incipit de *Va savoir*, le passé composé dans « *Tu l'as dit* » renvoie à une autre situation d'énonciation antérieure au texte où Mamie a proféré cette sentence : « *la vie il n'y a pas d'avenir là-dedans* ». Dès la première page, on est dans la mise en abyme : la conversation actuelle fonctionne comme une suite, une continuité à une autre, tout comme les romans de Ducharme qui se font écho les uns les autres. Le lecteur ne s'immisce pas d'emblée dans le présent des personnages seulement, mais aussi, et profondément, dans leur passé. Mais, ce n'est qu'en faisant le contour de leur vie, qu'il comprend à la fin du roman pourquoi la conversation aboutit à la même conclusion, à la clause du roman : « *la vie il n'y a pas d'avenir là-dedans* » (Vs, p. 9 et p. 300). D'ailleurs les répétitions, les imbrications, et les mises en abyme confondent incipit et explicit pour confirmer que « *tous les débuts sont rétrospectifs, c'est une des plus anciennes leçons de la littérature.* »<sup>310</sup>

Dans les trois incipits, le personnage se présente d'abord comme locuteur, soit un détenteur de la parole à la recherche d'une oreille attentive. Très vite, les inquiétudes du

---

<sup>309</sup> *Ibid.*,

<sup>310</sup> VIDAL, Jean-Pierre, « L'incipit esquivé », *Variations sur l'origine*, volume 28, numéro 1, 2000, p-p, 37-44.

lecteur sont sollicitées par ces entrées in medias res, dans le hic et nunc de la parole. Toutes ces entrées en matière recourent à la deixis qui, d'après Hélène Perdicoyanni-Paléologou, devient alors, un procédé spatio-temporel jouant « *un rôle fondamental dans l'énonciation* », dans la mesure où elle permet aux « *protagonistes du discours* » de se repérer, les protagonistes étant le « *locuteur/énonciateur et l'allocutaire/coénonciateur* ». Selon cette définition, les déictiques sont donc « *des morphèmes qui expriment une représentation de l'espace et une représentation du temps en termes d'espace.* »

*Un certain nombre de linguistes intègrent dans la deixis les expressions « personnelles », ce qui est considéré comme un troisième point d'ancrage. Ainsi le fonctionnement de la deixis s'exerce sur trois domaines : l'espace, le temps et les participants. Cela nous permet de parler de deixis spatiale, de deixis temporelle et de deixis personnelle.*<sup>311</sup>

Comme c'est l'incipit, que cet ancrage est textuel et ne renvoie à aucun temps ni à aucune personne déjà citée, il plonge le lecteur dans une nébuleuse situationnelle et actantielle qui désoriente au lieu de diriger. Ces déictiques sont de surcroît cataphoriques : c'est le texte subséquent qui en dégage le sens; ainsi, l'absence du référent assure l'illisibilité. Le partenaire du co-locuteur du pronom « *nous* » de la première page de *L'hiver de force*, Nicole, se dévoile juste une page après, celui du locuteur, André, ne se manifeste qu'à la page 34, leur nom de famille à la page 39! C'est dire que le pronom « *nous* » est supérieur au nom propre : le locuteur se définit d'abord en tant qu'interlocuteur familier du lecteur qui, par connivence, rentre dans son intimité dès la première page et y assume même le rôle de l'allocutaire. D'ailleurs, aucune autre grande indication ayant rapport au portrait physique du personnage ne suivra comme si lecteur et personnage se connaissaient en chair et en os depuis longtemps. En commençant par ce : « *Comme malgré nous* », André et Nicole rentrent dans une logique fataliste, défaitiste dès les premiers mots. Pour Marie-Andrée Beaudet, « *seul le fait d'écrire, de faire délirer la langue et le monde de valeurs fortes qu'elle impose semble pouvoir, en définitive, offrir un salut.* »<sup>312</sup>

Quelle serait alors la portée fonctionnelle du personnage.

---

<sup>311</sup> PERDICOYANNI-PALÉOLOGOU, Hélène, « *Le concept d'anaphore, de cataphore et de deixis en linguistique française* ». Revue québécoise de linguistique 292 (2001): 55–77. URL:<http://id.erudit.org/iderudit/039441ar>. Date de consultation : 04-05-2017.

<sup>312</sup> BEAUDET, Marie-Andrée, « *Entre mutinerie et désertion, lecture des épigraphes de L'hiver de force et du Nez qui voque, comme prises de position exemplaires de l'écrivain périphérique* », *Voix et Images*, 27(1), p-p, 103–112.

### 3.2. Opacité pragmatique

D'un point de vue pragmatique, les incipits des trois romans sont, même à des degrés divers, fortement performatifs. André et Nicole déclarent « *c'est le début de notre vie enregistrée* »; Johnny formule le même projet aussi : « *C'est mon histoire. On est ici chez moi. On ne va pas me déloger comme ça. Se débarrasser du héros en trois coups de cuiller à mots* ». Apparemment, ces propos sont doublement performatifs : ils expriment le projet des personnages de relater des histoires dont ils sont eux-mêmes les héros! Mais, au terme de chaque roman, ils reconnaissent tous, tout en retrouvant le point de départ et en remettant en question leur projet initial, la nullité d'une vie où il ne se passe rien.

Y-a-t-il alors lieu de parler d'aporie pragmatique? Ducharme, en se dérochant sous ce même pseudonyme, et en refusant de se présenter aux médias, met-il en scène une « écriture à plusieurs »? Ou, les personnages, prennent-ils réellement part active à cette écriture multiple où « *Tout est à démêler, mais rien n'est à déchiffrer* » où « *la structure peut être suivie, « filée » (comme on dit d'une maille de bas qui part) en toutes ses reprises et tous ses étages, mais il n'y a pas de fond* » où « *l'espace de l'écriture, est à parcourir, il n'est pas à percer* » et où enfin « *l'écriture pose sans cesse du sens mais c'est toujours pour l'évaporer* »<sup>313</sup>?

Le délire n'est-il pas, en fin de compte, un subterfuge qui permet à l'auteur d'étaler en filigrane ses techniques et ses critiques? Plus le texte est opaque, plus il se prête à des interprétations tous azimuts.

De plus, l'écriture postmoderne crée et cultive la confusion. « *Le scripteur moderne, mentionne Barthes, ayant enterré l'Auteur, trace un champ sans origine ou qui du moins, n'a d'autre origine que le langage lui-même, c'est-à-dire cela même qui sans cesse remet en cause toute origine* ». En effet, un personnage, lui-même créature fictive, est-il capable de produire un énoncé performatif? Dans notre corpus, André, Nicole, Johnny et Rémi arrivent-ils à relater « *leur vie* »? Pire, « *être de papier* » ou « *vivant sans entrailles* » ont-ils une vie réelle, hors de celle racontée par le texte? Par la même, seraient-ils condamnés, eux-mêmes, dès le commencement à ne dire que le rien,<sup>314</sup> comme le constatent tous les critiques littéraires? De ce fait, Rémi n'est-il pas plus raisonnable en déclarant : « *la vie, il n'y a pas d'avenir là-dedans, il faut investir ailleurs* »? Cet ailleurs, n'est-il pas la

---

<sup>313</sup> BARTHES, R. *Op., Cit.*,

<sup>314</sup> MAHIOUT, Anouk, *Op., Cit.*,

littérature qui assure véritablement une vie au personnage reconnaissant son véritable statut de personnage?

« *L'échappement de l'histoire, paraît-il, va de pair avec l'éclatement de la voix.* »<sup>315</sup>

Si l'œuvre ducharmienne propose une nébuleuse de sens c'est pour privilégier une écriture qui reste loin d'être un simple « message » selon l'expression de Bellemin-Noël. Si, comme nous venons de le montrer, le texte repose sur le délire comme ressort de la trame narrative, le fondement du délire est celui de parler pour ne rien dire. Le chiasme de chaque histoire, qui fait revenir le récit au point de départ, le psittacisme, les bribes de phrases, l'asyndète traduisent l'échec du projet narratif et du même coup, la victoire du « *romanesque sans le roman.* »<sup>316</sup> L'absence d'intrigue, de liens entre les personnages, la gratuité et la multiplication des jeux de mots, les sonorités, la confusion des genres, la variété des tons font de ce texte d'abord un texte contestataire : il conteste toute appartenance à une école littéraire précise. D'ailleurs, il les raille toutes, sans vergogne.

Pour dire tout cela, les trois textes finissent par là où ils commencent : ce chiasme commun a l'avantage de dire que rien ne s'est passé. Toute intrigue est condamnée à l'insignifiance : le « *trésor* », œuvre d'Alter dans *Gros Mots*, est de nouveau jeté, à la fin du roman, dans la broussaille, là où il a été trouvé. La lettre de Rémi, dans *Va savoir*, reprend aux dernières lignes la phrase inaugurale de Mamie, comme pour dire finalement que rien de tout cela n'est parvenu à Mamie, et que Rémi n'écrivait en fin de compte que pour lui-même. Le couple, dans *L'hiver de force*, boucle un cycle d'enfermement « *dans (une) chambre* » à dire du mal, comme il le faisait tout au début du roman, où il « *n'ouvre plus les rideaux* » (*Hf*, 16); dans tous les cas, « *ça revient au même* » (*Hf*, 274). Cette circularité mime le texte qui se referme sur lui-même et invite le lecteur à le relire pour la énième fois pour retrouver un sens possible à ces / ses délires, ou n'y voir que du délire s'il le faut, car ne rien dire, ou « *revenir à sa case départ* » (*GM*) comme le veut Johnny, est la plus grande caractéristique du délire ducharmien.

Le roman « *multiplie les vides en retraçant les cercles* ». <sup>317</sup> Et pour être plus crédible, Johnny avance insidieusement, dans les dernières pages, ces vérités : « *et si ce n'était qu'un roman...* » (*GM*, 316), et si le cahier d'Alter n'était qu'un « *fond du gâchis, des pattes de mouche et de cancrelat enchevêtrées* » (*GM*, 42), autrement dit, un délire.

---

<sup>315</sup> ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *Forme et roman*, In: Littérature, n°108, 1997, p-p, 77-91

<sup>316</sup> BARTHES, Roland, *Le Grain de la voix : entretiens 1962-1980*, Éditions du Seuil, 1981, p, 124.

<sup>317</sup> *Ibid.*

Même si Petite Tare infirme, c'est le lecteur qui confirme, car le texte touche à sa fin. Aucun pic, ni fait saillant, ni événement marquant ne réorientent le lecteur pour briser l'éclatement du récit. Le délire a permis aux personnages de transgresser les normes du genre, et de raconter non seulement des bribes de leurs vies, mais, des fragments de celles des autres aussi! « *En ce sens, on dira que le roman mène double jeu avec le récit, puisqu'à la fois il l'emporte et l'entrave* », ajoute Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, dans le même article.

Quant à Rémi, il pose la problématique de la confusion pragmatique à sa manière; paradoxalement, c'est le langage enfantin de Fanie qui l'inspire. « *Si on se met à appeler une mouche une abeille, un crapaud une abeille, dit-il à Fanie, où c'est que va s'arrêter, comment c'est qu'on va s'y retrouver? Prenons ta mère, comment est-ce qu'elle s'appelle?*

*Abeille !... » (Vs, 16).*

De ce fait, il reconnaît que deux noms ne sont jamais substituables. Or Galmiche prône qu'il n'y a aucune équivalence entre deux noms. Il s'interroge dans le même article :

*Que penser alors du couple de phrases (3) et (4)? (3) Œdipe voulait épouser Jocaste. (4) Œdipe voulait épouser sa mère. Il faut bien admettre que la pièce de Sophocle aurait eu une tout autre tournure si Œdipe avait manifesté son désir de commettre l'inceste.*

Même un diminutif ne peut remplacer un nom propre. Examinons le passage suivant :

*« Tutoie-moi Mary! May pour aller vite...*

*Rémi Vavasseur ! Mamie m'appelle Émi.*

*Comme Amy ?... Ça ne fait pas un peu féminin ?*

*Pas autant que vous mais c'est chacun ses goûts, moi ça me plaît bien, le genre féminin... » (Vs, 18).*

Effectivement, dans beaucoup de langues, l'hypocoristique introduit un glissement du genre du nom : du masculin au féminin et vice versa, d'autant plus que le nom propre chez Ducharme est de signification flottante. « *Alors que le prénom connote habituellement le sexe de l'individu, note Lucie Hotte-Pilon, chez Ducharme, les distinctions sexuelles ne tiennent plus,* »<sup>318</sup> la preuve : Rémi se plaît bien dans « le genre

---

<sup>318</sup> HOTTE-PILON, Lucie, « Le jeu des noms dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme », *Voix et Images*, (1992), 18(1), 105– 117.

féminin » Ces ambiguïtés font que « *la perception du personnage ne peut trouver son achèvement que chez le lecteur.* »<sup>319</sup>

Dans les romans de Réjean Ducharme, au fur et à mesure que le récit avance, le personnage adopte un autre prénom, ou voit son nom fluctuer entre le substantif et le nom propre. Or, selon la « loi de Leibniz », citée par Galmiche, si on peut

*Désigner un individu de plusieurs manières : Paul, par exemple, peut être à la fois le fils de Jules, le garde champêtre, l'ivrogne du village, etc. ces expressions sont donc équivalentes lorsqu'il s'agit simplement de référer à cette personne. Or, si elles sont équivalentes, elles doivent pouvoir être substituables sans altérer la valeur de vérité des phrases dans lesquelles elles sont employées.*<sup>320</sup>

Ce constat ne peut être vérifié dans notre corpus; comme pour se moquer de toute anthroponymie, le nom propre déjoue sa définition : au lieu d'être arbitraire, il porte un sens motivé, signalant une circonstance ou un caractère particulier. Chez Ducharme, et selon Diane Pavlovic, « *il (le nom propre) détermine réellement celui qui le porte [...] et dépasse la double fonction habituelle de désignation et de description*<sup>321</sup> ». Dans *Gros Mots*, Petite Tare en est un exemple. Johnny écrit,

*Aussitôt chez Steinberg, aussitôt le pied dans le tambour, je téléphone à mon petit poids mort, ma Petite Tare, comme je l'appelle depuis qu'elle s'est appelée de même elle-même. Ça me tente d'autant plus que c'est défendu, qu'on ne peut pas avoir une aussi Petite Tare que ce ne soit en tout bien tout honneur. Ça fait de vous, c'est automatique, une espèce de « taré ». Et c'est ainsi, j'en suis ravi, qu'elle me traite. (GM, 13)*

Plus loin, elle ne laisse pas au lecteur le soin de déduire la valeur onomastique de son nom, mais, elle la précise elle-même. Alors, elle dit : « *mais si je travaillais, je ne serai plus une vraie petite tare. Une vraie ivraie, comme ça se traduit de l'anglais. Ça m'embêterait. Ça me refroidirait* » (GM, 79), comme pour dire que son nom correspond parfaitement à son caractère. D'après Philippe Hamon,

*Ces effets cumulés, focalisent l'attention et la mémoire du lecteur sur des personnages et des contenus privilégiés, sur un nom qui pose dans le texte à la fois un horizon d'attente prospectif (avant la lecture de l'aventure globale du personnage) et des effets de confirmation (rétrospectifs après lecture de l'aventure du*

---

<sup>319</sup> JOUVE, *Op., Cit.*, PUF, 1992, p, 34.

<sup>320</sup> GALMICHE, Michel, *Les ambiguïtés référentielles ou les pièges de la référence* [http://www.persee.fr/doc/lfr\\_0023-8368\\_1983\\_num\\_57\\_1\\_5157](http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1983_num_57_1_5157). Date de consultation 19-07-2017. « Ce principe est connu sous le nom de « loi de Leibniz ». On peut le formuler également à la manière de Russell (1956) : « Le nom lui-même n'est qu'un moyen d'indiquer la chose, et il n'intervient pas dans ce que vous assertez, de sorte que si une chose a deux noms vous faites exactement la même assertion quel que soit celui dont vous vous servez... »

<sup>321</sup> PAVLOVIC, Diane, « Du cryptogramme au nom réfléchi. L'onomastique ducharmienne », *Études françaises*, vol XXIII, n° 3, p, 90.

personnage), ce double mouvement de lecture étant certainement ce qui construit, dans tout texte, « l'effet personnage ». <sup>322</sup>

La difficulté vient de ce que le vide, lui-même vide, ne peut caractériser aucun personnage. L'effet contraire, celui de la non correspondance entre le nom et le portrait du personnage, aboutit à une illisibilité plus complexe que Philippe Hamon commente dans ces termes,

*Il n'est pas certain que le projet communicatif, surtout dans bon nombre de « textes modernes », soit la condition nécessaire et suffisante de la définition d'un champ d'étude sémiologique; dans ces « textes » l'expression peut l'emporter sur la communication, l'idiomatique sur l'informatif, et la participation ludique sur la transmission d'un signifié.* <sup>323</sup>

Cette fausse équivalence ajoute une opacité supplémentaire au lecteur et l'invite à démentir son texte par la recherche de la valeur du nom du personnage : antiphrase, humour, dénonciation... La communication n'est pas le premier souci des romans de Réjean Ducharme : aucune téléologie, aucune visée moralisatrice ou didactique ne filtrent à travers la narration d'événements minuscules. Si Rémi a renoncé à son métier de professeur, c'est, entre autres raisons, parce qu'il n'est pas convaincu de la supériorité d'une morale à une autre. Si Petite Tare invite à ne voir en elle qu'un « *lexème vide* », comme le pense les linguistes du nom propre, d'après Philippe Hamon, <sup>324</sup> c'est parce qu'elle n'a rien à transmettre, elle n'est qu'une partie d'un ensemble plus grand : le roman.

Mieux encore, la majorité des noms propres des personnages principaux subissent une altération de façon qu'ils ne désignent plus la même personne. On voit leur première lettre, celle qui porte la majuscule, disparaître ou devenir une autre. Si Rémi devient Émi dans *Va savoir*, la Toune devient Catherine à la page 200 de *L'hiver de force*. André et Nicole déclarent,

*On a appris son vrai nom, c'est Catherine. Nicole l'a demandé à Reinette DuHamel dans les toilettes de l'Accro et Reinette DuHamel le lui a dit. C'est beau Catherine. C'est comme Joséphine, Ernestine, Églantine, Angéline... You know... Maybe you don't know... Maybe you're just another flow of unconsciousness... ».*

---

<sup>322</sup> HAMON, Philippe, *Le personnel du roman, le système des personnages dans les Rougant-Macquart*, DROZ, 1998, p. 124.

<sup>323</sup> HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Littérature*, N°6, mai 1972, p-p, 86-110.

<sup>324</sup> HAMON, Philippe, « Le nom propre, lexème « vide » pour les linguistes, est dans un univers romanesque, lieu « plein », programme narratif », *Ibid.*

Cet exemple est instructif à plus d'un titre : la multiplicité des prénoms semblables établit comme une suite arithmétique à laquelle appartient cet élément « Catherine », sans plus. D'ailleurs « Maybe », écrit deux fois en un seul mot commençant par majuscule, signale qu'un usage commun du langage peut, grâce à une petite altération, basculer dans la catégorie du nom propre. Le narrataire, tout comme le personnage, n'est autre qu'« *another flow of unconsciousness...* », (un autre flux d'inconscience), soit un délire supplémentaire, sans aucune intention. La dilution de l'identité dans l'indétermination linguistique et onomastique est donc un des procédés scripturaux ducharmiens déconstruisant le personnage classique. C'est l'incomplétude qui l'emporte : libre au lecteur de compléter les interstices, d'interpréter les digressions, ou de se réjouir des jeux de mots et des trouvailles insolites. De toute manière, « *la dislocation semble bien partie prenante du processus de formation.* »<sup>325</sup> Cette technique lève-t-elle toute ambiguïté sur le statut du personnage ?

Alter Ego, auteur du manuscrit, devient Walter dès la page 69. C'est Petite Tare qui le décide. « *Je ne sais pas ce qui lui a pris de mettre un double v là, mais ce n'est pas moi qui vais l'ôter, il restera là* », constate Johnny. Ce changement graphique coïncide-t-il avec une mue dans l'histoire du personnage? Y a-t-il une coïncidence entre les deux? Ou une progression? Ou est-ce c'est un coup de tête arbitraire, comme le prétend Johnny? N'est-il pas un personnage lui-même ou un auteur à son tour? Johnny et Petite Tare, ses lecteurs, lui attribuent « *Le journal* », comme œuvre.

Alter ou Walter, qu'importe semble dire le texte; ce n'est toujours qu'un personnage à recréer constamment par le lecteur cette fois-ci, ne serait-ce que par la suppression ou l'ajout d'une lettre! « *L'écriture multiple* » est corroborée par une lecture plurielle dans les trois romans. André et Nicole réécrivent *La Flore Laurentienne* en se plaisant à raconter leur lecture de ce document, « *c'est chacun son tour. Un 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* » (Hf, 69). « *Trois jours plus tard [...] on enlève les œillets de sur la table, on les serre dans le frigidaire, on se jette comme des ogres, moi sur la PREMIERE PARTIE, elle sur la DEUXIEME* ». Ici, la lecture plurielle est prise au sens propre; mais, elle invite implicitement à une relecture du texte enchâssant lui-même! pour Alain Piette,

---

<sup>325</sup> ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « *Forme et roman* », In: *Littérature*, n°108, 1997, p-p, 77-91.

*L'Hiver de force se présente, plus que jamais comme un texte éclaté où les avenues de sens foisonnent, se superposent, se recourent, bifurquent pour former un réseau complexe qu'on ne peut facilement réduire sans lui enlever sa spécificité.*<sup>326</sup>

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier ajoute,

*L'idée d'œuvre ouverte lancée par la modernité, masque à quel point la forme est, en soi et par sa propre conception, ouverture, mais une ouverture paradoxale, par où la totalité visée sera toujours en devenir ou souvenir, et le saisissement éprouvé contraint de ressasser l'instant en le déplaçant par sa répétition : logique de contrariété, contre-courant ou contre-forme, qui ruine les relations dans le mouvement même de leur formation. Le détour du narratif, où s'esquisse à la fois l'attrait et l'impossibilité d'un contour, rejoint ce paradoxe constitutif d'une forme qui ne se forme comme telle qu'en ébranlant les contours où elle pourrait se figurer.*

Alors, les deux personnages produisent-ils deux textes ou un texte plurivoque? La création littéraire serait l'objet véritable de l'œuvre ducharmienne. En fait, le jeu, les lacunes irréparables, le dédoublement du texte et du personnage... sont autant d'indices d'un processus esthétique qui édifie le roman, tout en en évaporant les contours. Pour confirmer, André parie, « *celui qui finit le premier a le droit de traiter l'autre de WEET KLEENEX!* » (Hf, 71), et le texte se construit ainsi, au sens propre et figuré, par le jeu.

Johnny et Petite Tare, dans une coopération qui réinvente même l'auteur, réécrivent le journal d'Alter en recomposant l'histoire grâce à des bribes de textes. Le personnage ducharmien passe incessamment et indistinctement de la lecture participative à l'écriture multiple; « *ici la frontière délimitée entre narrateur et auteur est ambiguë* »,<sup>327</sup> écrit Alain Piette. Les critiques, eux-aussi, sont les cibles de nos personnages. « *Ils nous avaient mis dans le néo-surréalisme ; tu aurais débandé aussi* » (Hf, 137) constatent amèrement André et Nicole. C'est contre cette classification systématique, contre cette mise en catégorie que s'élève le couple qui voit que « *les critiques l'ont classée (Lainou) expressionniste abstraite* ». Pour eux, comme le dit parfaitement Roland Barthes :

*Donner un Auteur à un texte c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture. Cette conception convient très bien à la critique, qui veut alors se donner pour tâche importante de découvrir l'Auteur (ou ses hypostases : la société, l'histoire, la psyché, la liberté) sous l'œuvre : l'Auteur trouvé le texte est " expliqué ", le critique a vaincu.*<sup>328</sup>

---

<sup>326</sup> PIETTE, Alain, « Pour une lecture élargie du signifié en littérature : *L'hiver de force* », *Voix et Images*, 11(2), 301–311.

<sup>327</sup> PIETTE, Alain, *Op., Cit.*

<sup>328</sup> BARTHES, Roland, *Op., Cit.*

Mais c'est aussi toute la technique de Ducharme qui a choisi ce pseudonyme. « L'auteur ne sera jamais trouvé », ni le thème, ni les personnages ne seront classés non plus, car dans quelle catégorie va-t-on ranger un délire pareil ?

D'autres fois, sans prévenir le lecteur, sans célébrité de la personne, le nom propre est pris, par antonomase, pour désigner un objet qui lui est contigu. Pour évoquer une occasion de rencontre, Petite Tare dit à Johnny pour désigner le second récit dont Walter est l'auteur : « *comme quand tu viendras me montrer ton Walter...* » (GM, 79). Johnny lui-même use de la même antonomase pour le désigner. « *J'avais pris Alter dans mon sac* » (GM, 40). Cette entente entre les deux personnages montre que l'auteur en question est très célèbre pour eux; ils l'évoquent comme s'ils parlaient d'une œuvre de Balzac. Puis, sur le même modèle, Johnny va jusqu'à créer un jeu de mots en le dédoublant d'une autre antonomase, encore moins visible : le sac Air Italia. « *On embarque Alter dans son Air Italia*, dit-il, *et on ne va pas voler trop haut, on ne va pas faire ça à Pacha, on ne va pas le priver de son foie* » (GM, 64). Ainsi, il met en garde son lecteur que le nom du sac n'est pas synonyme de voyage bien qu'il porte le nom de la compagnie aérienne Air Italia. Cette expression peut ironiser aussi sur le nom du chat Pacha, qui est le vrai souverain dans la maison, comme son nom l'indique. Aussi, le chat empêche-t-il Johnny de s'envoler, peut-on comprendre.

*L'hiver de force* est encore plus explicite en traitant de « *grosses légumes* » (Hf, 24) les fanfarons. Roger Degrandpré est le premier discrédité par son onomastique et le titre de sa revue trimestrielle « *La bombe Q* » (Hf, 50). Il est dit, dès sa première apparition, « *Roger Degrandpré, le protecteur puissant qui n'attend que le bon tuyau pour nous pistonner comme il faut* ». Juste après, André ajoute, « *parce que c'est un génie il se croit obligé de faire de l'esprit* » (Hf, 22). La valeur onomastique détermine et le caractère et le sort du personnage. Les sobriquets, eux aussi, traduisent la singularité, le statut et la relation qu'entretient un personnage avec le héros-narrateur. Roger Degrandpré est un pédant arrogant surnommé « *elhuven* », soit « *les couilles* », pour rappeler l'expression « *casser les couilles* » qu'il évoque à chaque apparition dans le roman. N'attribuer aucun nom propre à un personnage c'est dire la volonté de l'ignorer : le père de Nicole reste « *le père* », sans plus. Cette façon de désigner son beau-père dit le désamour avec le gendre.

Les « *artifices de style* », <sup>329</sup> dans l'expression suivante : « *Petit Pois a compris tout de suite que nos flatteries et servilités se moquent de Roger, et elle se moque de lui avec nous* » (Hf, 24), dévoilent l'intention ironique et lèvent toute ambiguïté. De même, Marchesault est-il raillé par son onomastique et son discours. Trop naïvement fier d'avoir participé bêtement à la guerre, il n'arrive pas à réaliser qu'il s'est sacrifié pour une cause injuste. Après un mini-récit, le couple rapporte ses paroles verbatim, « *Il n'a qu'un bras. Il a été se faire arracher l'autre par un obus en Europe en 1943. « J'ai gardé mon meilleur »* » (Hf, 225). Ce Marchesault rapporte un drame comme s'il s'agissait d'un exploit!

Plus ridicule encore est le nom de Simon, « *Simon Marée-Haute, au pantalon trop court et qui a toujours l'air de marcher comme s'il craignait de se mouiller ? ... Je ne vois pas très bien* » (GM, 102). Johnny n'arrive pas à comprendre : même si le portrait vestimentaire correspond au nom du personnage, l'homme est-il défini par son obsession, ou par sa façon de s'habiller et de marcher qui en découle, on dirait qu'on est dans la présence d'un bateau plutôt que d'une figure anthropomorphe! Plus le nom propre se dilate en périphrase, plus la rigidité de la désignation s'étiole.

La ridiculisation des autres personnages ne va pas sans une ficelle d'orgueil ou de condescendance, même si elle n'empêche pas, apparemment, le héros ducharmien de s'auto-mépriser. André affirme : « *les hommes ont froid. Puis ce qui est chaud, c'est pas les âmes charitables comme Jésus-Christ, c'est pas les grosses têtes comme Karl Marx, c'est les bons gros culs comme moi !* » (Hf, 44). Puis, il surenchérit, en préservant Nicole sa compagne, « *je suis content d'être con! C'est pas difficile d'être intelligent, tout le monde l'est! Je suis prêt à tout pour pas être comme les autres, moi, même être con!* » (Hf, 195)

Dans *Gros Mots*, Johnny ne se voit pas plus intelligent et déclare même : « *je n'ai jamais rien compris* » (GM, 14) ou encore : « *je suis fait comme un rat* » (GM, 24). L'interprétation de cette autocritique à sa juste valeur pose le problème d'illisibilité. Ce chleuasme (auto-ironie), cher à Socrate, est plus compréhensible à la lumière des maximes de La Rochefoucauld, « *la modestie, qui semble refuser les louanges, n'est en effet qu'un désir d'en avoir de plus délicates* », <sup>330</sup> ou encore, « *Le refus des louanges est un désir d'être loué deux fois.* » <sup>331</sup> Ces expressions de fausse modestie, dont l'humour risque

<sup>329</sup> VAILLANCOURT, Pierre-Louis, « Sémologie de l'ironie : l'exemple Ducharme », *Voix et Images*, 73 (1982), p-p, 513–522.

<sup>330</sup> LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes ; Maximes supprimées*, n°596, Pléiade, 1964, p. 491.

<sup>331</sup> LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes*, n°149, Pléiade, 1964, p. 423.

d'induire le lecteur inexpérimenté dans une erreur d'interprétation, disent la mégalomanie du héros dont nous avons parlé plus haut.

Pourtant, Johnny, en racontant sa première rencontre avec la Petite Tare, rectifie le tir en précisant la place qu'ils méritent tous les deux. Alors, il dit :

*J'étais content d'avoir trouvé quelqu'un d'aussi peu que moi, et lui prouver que les nuls sont les élus, les héritiers désignés, qu'ils sont voués avec tous les besoins qu'ils en ont, la place qu'ils lui font par le vide, à la possession du bien, celui qu'on a à se le donner, ce que nos meilleurs (nos inspirés, nos lumineux) ont trouvé de mieux sur leur chemin, et qui traînait... » (GM, 314)*

L'instance du narrataire est-elle plus transparente ? Qui est cet « *another flow of unconsciousness...* »?

### 3.2.1. Narrataire multiple

Raconter, ici et maintenant, son histoire, en prétendant que « *c'est le début de (sa) vie enregistrée* », ou en déclarant, comme le fait Johnny : « *C'est mon histoire. On est ici chez moi* », est une des grandes illusions. De ce fait, le récit n'est situé ni historiquement ni géographiquement car

*Aucun récit ne peut « montrer » ou « imiter » l'histoire qu'il raconte. Il ne peut que la raconter de façon détaillée, précise, « vivante », et donner par là plus ou moins l'illusion de mimésis qui est la seule mimésis narrative, pour cette raison unique et suffisante que la narration, orale ou écrite, est un fait de langage, et que le langage signifie sans imiter.*<sup>332</sup>

Par-delà ces projets narratifs utopiques, se dissimule la technique où il n'y a en réalité « *aucune distance temporelle entre l'histoire et l'instance narrative* »,<sup>333</sup> et « *montrer, ce n'est peut être qu'une façon de raconter.* »<sup>334</sup> Comme le héros se porte le narrateur de sa propre histoire, « *le récit arrive, selon Genette, à l'ici et le maintenant, l'histoire rejoint la narration.* »<sup>335</sup> Du point de vue pragmatique, cette situation d'énonciation, à reconstituer et à recontextualiser incessamment, est ce qui compromet la transparence du texte.

Dans les trois romans, l'instance du narrataire est encore plus complexe qu'on ne l'imagine. Comme le personnage principal est délirant, il prend à témoin maintes fois le lecteur, cette autre instance encore plus évasive. L'interpellation trop familière « *Hé !* »,

---

<sup>332</sup> GENETTE, Gérard, *Op., Cit.*, p, 280.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p, 287.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p, 283.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p, 363.

reprise au moins huit fois dans *L'hiver de force*, prend le lecteur pour narrataire; elle est utilisée tantôt pour solliciter son désarroi, « Hé ! on est devenus paranoïaques » (Hf, 16), tantôt pour exprimer son admiration, « ça fait beau. Hé ! chaque cigare est enfermé dans un genre de petit cercueil en papier aluminium, doré par-dessus le marché » (Hf, 18), ou encore son exaspération, « Fuck ! (C'est le cas de le dire, bonhomme !) » (Hf, 131). Cette façon directe d'interpeller le destinataire traduit une grande familiarité, et des habitudes communes déjà installées entre locuteur et narrataire.

En fait, le destinataire s'infiltré dans l'univers intime du couple et apprend que « dans le frigidaire, il reste une pointe croûtée de fromage de face de vache rouge qui rit (tu sais ?) » (Hf, 55). Mieux encore, ce partage d'expérience va jusqu'à associer le narrataire à la situation matérielle du couple et à créer un faux semblant d'échange d'idées et d'expériences qui peuvent être utiles aux deux instances. « Quand tu bois sur un estomac vide, tu es soûl vite et pour longtemps. Ça sauve du temps et de l'argent » (Hf, 54). On dirait que le destinataire est non seulement du même avis, mais, qu'il adhère complètement à ces astuces. André y revient et insiste,

*A jeun tu as beau chercher, creuser la tête, passer des journées à ça, tu n'arrives pas à comprendre ce qui se passe. Après deux Blood Mary, ça vient tout seul, tu le sens, tu l'as : le sens de la vie c'est d'être soûl. Et alors tu commences à parler comme un Verbe Incarné, tu dis : « Hé ! Terry, ma belle Terry, un autre Bloody Mary, ma choute, ma moutonne, ma lapine ! » (Hf, 116-117)*

L'alcool libère la langue, inspire. Le délire devient le « sens de la vie » et un plaisir auquel le narrateur invite son lecteur. D'ailleurs, Bachelard, à sa façon, tire la même conclusion,

*On se trompe quand on imagine que l'alcool vient simplement exciter des possibilités spirituelles. Il crée vraiment ces possibilités. Il s'incorpore pour ainsi dire à ce qui fait effort pour s'exprimer. De toute évidence, l'alcool est un facteur de langage. Il enrichit le vocabulaire et libère la syntaxe.<sup>336</sup>*

D'autres fois, c'est le locuteur qui feint d'être lui-même son propre destinataire, « Ferme ta gueule puis mange » (Hf, 23), ordonne André Ferron à André Ferron! Puis, il se dit encore : « Nie, nie, nie, et recueille-toi comme une bombe dans chacun de tes non, et ne t'arrête jamais d'être sur le point d'éclater, et n'éclate jamais. » (Hf, 31) Sur le même mode, André informe insidieusement son lecteur, sans le dire explicitement, que Nicole est sa femme; alors il se dit : « Essaie d'arrêter de te débattre pour sortir de ta médiocrité native, bonhomme. De ton petit fauteuil devant ta petite TV

---

<sup>336</sup> BACHELARD, Gaston *Psychanalyse du feu*, Paris : Librairie José Corti, 1949, p. 96.

*avec ta petite femme, bonhomme* » (Hf, 98). Ce dédoublement d'une seule instance et cet « *emploi du présent connotent bien l'indétermination temporelle (et non la simultanéité entre histoire et narration).* »<sup>337</sup>

Tout en introduisant de l'humour, en s'adressant à soi-même comme si personne n'y était, et en mimant un pataquès très répandu, « *Tu peux tête sûr* » (Hf, 110), le locuteur gagne la confiance de son véritable destinataire, puisqu'il partage avec lui ses propres regrets et admonestations. Cette intimité favorise l'insertion d'autres pataquès qui produisent des néologismes tels : « *No heavy feelings ? (pas de sentiments grazéviseux ?* » (Hf, 144) pour fusionner les deux adjectifs « gras » et « visqueux » en un seul mot, ou pour parodier la verve des buveurs qui commandent deux bières et l'expliquent à la serveuse, « *deux zantoutaipourtoux* » (Hf, 54). Sous l'effet de l'alcool qui « *monte à la tête* » (Hf, 54), le couple raille Roger Degranpré, « *le premier de la classe à l'école Saint-Pierre* », qui répétait : « *Psssst ! Psssst ! mamoiselle ! mamoiselle ! Je peux-tu aller leu zexpliquer si vous plaît ?* » (Hf, 72), et imite même leur psittacisme bégayant mettant à nu l'état d'âme des personnages,

*Enfin toi ah tu tu tu on était en train de de de ça nous rendait fous on a pas arrêté d'appeler téléphone téléphone on se réveillait trois fois par nuit pour t'appeler puis après on allait se recoucher comme on mon mon monte à l'échafaud on est épais hein ?*

*Qui qui parle ?* » (Hf, 71)

Quand le narrateur n'est pas bien convaincu de sa stratégie, il demande l'aval du narrataire. « *Tu ne peux rien inaugurer, dit André à son lecteur, même des travaux d'introspection pour trouver des solutions pour sortir de ton trou, sans que ça te coûte les yeux de la tête* » (Hf, 19); on dirait que le lecteur a la même peine et arrive à la même conclusion. D'ailleurs, l'adhésion du lecteur est incontestable, dès qu'on l'implique en tant que narrataire pour rejeter le pédantisme et le voyeurisme, « *les gens qui réussissent réussissent exprès pour te faire chier, bonhomme.* » (Hf, 38)

Pour continuer à accomplir sa première fonction, celle de raconter, l'adhésion totale du narrataire est une condition requise par le narrateur.<sup>338</sup> Le discours littéraire devient une discussion intime à propos de la vie privée entre deux amis, qui se connaissent depuis longtemps. Puis, dans une intention métadiscursive, André interpelle son bonhomme dans un français familier, « *Si tu veux pas qu'on se choque, bonhomme, pop-nous pas !* » (Hf,

---

<sup>337</sup> *Op., Cit.*, p, 347.

<sup>338</sup> GENETTE, Gérard, *Op., Cit.*, p, 400.

60) L'impératif rime ici à « ne nous lis pas, si tu veux éviter le choc ». Ainsi, le narrateur touche même la fonction conative de la langue : l'interaction entre texte-lecteur est si vive qu'elle suscite des réactions psychomotrices. Du « *Lecteur implicite* » au « *lecteur virtuel* » et vice-versa, le texte ducharmien semble orienter implicitement son destinataire à l'ensemble des réactions intellectuelles, « *psychologiques et pulsionnelles*<sup>339</sup> », à adopter lors de la réception de l'œuvre.

La supériorité d'André est nette, mais elle attend le moment opportun pour se manifester,

*Il y a une lettre. On a failli la manquer. Elle était tombée par terre. On aurait pu la jeter comme rien. Il traîne tellement d'affaires par terre. On ne passe pas notre temps à faire du ménage. On a autre chose à faire. RIEN. Ça a l'air facile mais c'est ce qu'il y a de plus difficile. Essaie, bonhomme, si tu ne veux pas me croire. Essaie d'arrêter de te débattre pour sortir de ta médiocrité, bonhomme. De ton petit fauteuil devant ta petite TV avec ta petite femme, bonhomme. Pour tout dire, c'est les zéros qui sont les vrais héros. (Farce platte.) (Hf, 98)*

André ne se contente pas de produire le calembour, il l'apprécie selon un procédé métatextuel encore plus humoristique : au même degré qu'un auteur, il commente et évalue sa propre narration. Cette même expression, « *Farce platte* », est en soi une farce puisqu'elle revient, dans *L'hiver de force*, avec la même orthographe, au moins quinze fois, (17, 24, 36, 86, 94, 98, 100, 146, 160, 165, 169, 188, 200, 206, 218, 262).

La régie du texte, selon la terminologie genettienne, est scandée par un retour spiral d'expressions humoristiques (*fuck, farce platte*), ou par un commentaire mélioratif de sa propre narration tel : « (*Qu'est-ce que tu veux répondre à une envolée littéraire?*) » (Hf, 162), ou encore, par une pseudo-dévalorisation métadiscursive, comme, « *Ce dernier paragraphe est très pédant et, qui pis est, n'a rien à voir ou presque avec ce qui a vraiment eu lieu* » (Hf, 177)? Autrement dit, c'est moi qui écris, et c'est encore moi qui trouve ce paragraphe pédant ! Est-ce une incursion de l'auteur ? Un rappel de la formule « *je ne suis point payé pour vous dire la vérité* » ? Ou encore un avertissement au lecteur qui ne doit prendre toute l'œuvre que pour un texte littéraire et en apprécier la beauté, sans plus ?

Les interrogations suivantes des héros de chaque roman dont Johnny, le « *grand persifleur jamais assez désenchanté, plongé le premier dans le délire* » (GM, 67), qui se demande « *si ce n'était qu'un roman...* » (GM, 316), et André qui s'interroge « *Qu'est-ce*

---

<sup>339</sup> JOUVE, Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, PUF, Paris, 1992, p-p, 18-19.

que tu veux comprendre dans un ramassis de calembours pareil ? » (Hf, 273), et enfin Rémi qui doute ainsi : « est-ce que je délire? », ou encore « mais n'est-ce pas du délire encore, et plus exaltant?... » (Vs, 206) remettent tout en question, et laissent comprendre que ces hypothèses, toutes confondues, restent valides.

Qu'est-ce que la littérature si ce n'est qu'un délire, se demanderait chacun d'eux? Qui pose toutes ces interrogations? Est-ce le narrateur? Ou l'auteur par le truchement du narrateur? Quelle serait alors la fonction du narrataire? « *Tel est le statut vertigineux du narrataire proustien, écrit Genette, invité non comme Nathanaël à « jeter ce livre », mais à le réécrire, totalement infidèle et miraculeusement exact.* »<sup>340</sup> Acte complexe et anodin, en même temps, mais, non dénué d'humour et de plaisir! André ne détient pas seulement la parole, mais aussi, les expériences limites auxquelles il convie son lecteur.

Même si André se rétracte, et garde la dernière appréciation à lui-même, « *Je ne sais pas si tu vois ce que je veux dire, c'est un peu dans le genre du gars qui a passé une bonne partie de sa vie sur le sommet d'une colonne assez élevée* » (Hf, 99), il ne manque pas d'associer son allocutaire à l'estimation de l'expérience. « *Le sommet d'une colonne assez élevée* », en tant que lieu d'isolement, de distance spatio-temporelle, peut établir des liens et des connexions entre l'ici et l'ailleurs, le dedans et le dehors, le passé, le présent et le futur, comme il peut favoriser les méditations et les pensées d'un esprit égaré, dont la devise est de vivre sans principe.

Une "colonne assez élevée" serait une colonne mythique, car elle est coupée du monde, du temps, de l'espace; elle est sans Histoire, car elle peut appartenir à toutes les époques, en même temps; sa seule réalité n'est que textuelle, comme l'histoire racontée, elle-même, elle n'a d'autre rôle que celui de permettre au « gars », ce jeune héros ducharmien distant à l'égard du monde, de rédiger son anti-odyssée, tout en ayant une vue panoramique pour surplomber l'ici-bas, et entrevoir suffisamment l'au-delà, concrétisant ainsi le pouvoir magique du Verbe. La posture du gars, assis sur une colonne, évoque celle de la statue "l'Homme assis écrivant", figurant au Louvre, et représentant, en "sujet de genre", non un dignitaire ou un dieu, ni un pharaon ou une momie, mais un inconnu, tout comme le héros ducharmien, ou peut-être l'auteur lui-même, qui ne se définit que par l'écriture à laquelle il passe, euphémiquement, « *une bonne partie de sa vie* », pour dire toute sa vie.

---

<sup>340</sup> GENETTE, Gérard, *Op., Cit.*, p, 408.

Pour cultiver cet effet de mythification, André ne se passe pas de son lecteur-narrataire, dont l'intimité lui semble indispensable; il va jusqu'à l'interpeller pour voir et savoir s'il l'écoute ou non, s'il acquiesce ou désapprouve. La fonction phatique du lecteur renforce, en même temps, l'oralité du texte et l'intimité du destinataire. André dit,

*Rien que des films ! Pas d'annonces ! Pas de massages de méninges pour te faire halluciner toutes les cinq minutes, pour te punir, pour te faire regretter d'être un crotté, de ne pas faire partie d'une ligue de bowling, d'être pris pour passer tes soirées avachi devant la TV. On pense souvent que s'il n'y avait jamais d'annonces à la TV il n'y aurait pas de révolutions. On a vu Intrigues à Suez, Cinq gars pour Singapour (saisis-tu l'astuce ?), Prisonnier de la peur. (Hf, 116)*

Le pronom « te » est remplaçable en réalité par « nous » (le couple et le lecteur), comme pour dire que nous avons maintes fois vu ensemble les mêmes films, les mêmes annonces. Le faux-partage de la socioculture invite le lecteur à se renseigner sur ces films, pour mesurer la souffrance du narrateur. Cette fausse assimilation réintègre le lecteur à la vie privée des personnages, et retrouve, par la même, la fausse technique de l'anaphore mémorielle soulevée plus haut : André cite les films, leurs acteurs, comme si le lecteur les avait vus et appréciés, en même temps que lui, et comme lui!

Dans d'autres cas, le narrataire est l'instance la plus privilégiée. Comme au théâtre, le locuteur feint de lui apprendre des secrets. André et Rémi tiennent à informer, en aparté, leurs lecteurs des sentiments et réactions dissimulés à leurs compagnes, ou à leurs vis-à-vis. « *Il est mieux de faire attention. S'il n'arrête pas de m'insulter il n'est pas à la veille de ravoir de la visite* » (Hf, 135), dit André de son beau-père, le père de Nicole. Cette expression est prononcée intérieurement, comme pour la cacher à Nicole, en particulier. Pourtant, André tient à lui attribuer l'incipit d'un conte qui contient une magnifique sentence, qui s'applique aussi, de façon métadiscursive, au discours du locuteur, « *je ne suis point payé pour vous dire la vérité* »! (Hf, 137), authentifiant cette affirmation : « *le véritable auteur du récit n'est pas seulement celui qui le raconte, mais aussi, et parfois bien davantage, celui qui l'écoute.* »<sup>341</sup>

Les expériences du narrateur, même négatives, sont tellement instructives que ce dernier prend la peine d'exhorter son lecteur à se mettre en garde. Une fois arnaqué, André lance cet appel : « *Jeunes gens ne vous laissez pas intimider ; ces gens-là, ça fait partie de leur métier d'avoir des dehors rebutants. [...] A force de te faire fourrer tu deviens comme fataliste, résigné, doux, mou sous les coups* » (Hf, 155). Il pardonne à ces jeunes gens le

---

<sup>341</sup> GENETTE, Gérard, *Op., Cit.*, p, 409.

manque d'expérience, en leur rassurant qu'ils ont subi ensemble les mêmes humiliations, « *Après t'être bien fait fourrer, raconte André à la seconde personne ce qu'il devrait prendre à son compte, tu te sens comme mieux. Tu te dis : j'ai eu ma punition, maintenant je suis quitte* » (Hf, 156). Cette coréférence de *tu* et *on* lui permet de déployer le drame qui se banalise quand il se généralise.

Dès lors, le narrataire et le locuteur ne sont plus solitaires. Le constat suivant : « *Quand tu viens vendre il t'aime moins que quand tu viens acheter. Ils te montrent leur entrepôt avec un air dégoûté : il est plein, il est comble, le toit bombe* » (Hf, 161) peut dépasser les frontières de tous les pays sans encombre. Le recours à la tournure proverbiale va aussi dans le même sens, l'apostrophe et le ton amer l'accroissent davantage; « *il n'y a personne qui vaut la peine que tu te creuses la tête pour te faire comprendre, bonhomme, anyway* » (Hf, 168-169). Effectivement, le procédé se dilate et l'assertion gnominique s'amplifie. Le couple conclut,

*Les gens, n'aiment pas que tu les achales avec tes problèmes [...] Avec les gens, il ne faut jamais avoir l'air misérable et piteux : ils détestent ça, ça les déprime, ça leur gâte le reste de la journée. Ils t'en veulent puis tu n'es pas plus avancé, au contraire.* (Hf, 170)

On dirait que narrateur et narrataire échangent non seulement le discours, mais les mêmes impressions aussi. Auront-ils alors le même système de valeurs?

### 3.2.2. Subversion éthique

Selon la taxinomie de Philippe Hamon, « *l'espace moral privilégié* » par le personnage ducharmien est celui de l'« *antihéros* » car c'est d'inceste, d'homosexualité et d'adultère qu'il est souvent question, soit les valeurs morales définies comme « *l'espace de la transgression de la nature* ». Toutefois, « *une autre école, ou une autre époque, ajoute Philippe Hamon, valorisera inversement ce schéma (héros homosexuel, a-social, femme adultère, etc., opposés à la platitude de la conformité bourgeoise, etc.)* ». Celle de Réjean Ducharme en est une justement. C'est pourquoi le texte ducharmien est subversif : il n'est jamais question de relation de mariage, ni de rapport sexuel dit « normal ». Mais, « *la règle d'or de tout artiste n'est-elle pas de manquer aux règles, qu'il s'agisse des règles de l'art ou des règles en vigueur ?* »<sup>342</sup> s'interrogent Kamel Fki et Moez Rebai?

En effet, le couple Rémi-Mamie, qui n'a passé qu'« *une seule nuit* » (Vs, 72) ensemble, est séparé tout le long du roman *Va savoir*. D'ailleurs, la relation conjugale est

---

<sup>342</sup> FKI, Kamel & REBAI, Moez, *argumentaire du colloque* : « Modalités et enjeux de l'écriture subversive », Faculté des lettres et des sciences humaines, Université de Sfax, mars 2016.

toujours exclue de l'univers ducharmien. Hubert, lui aussi, époux de Mary, est atteint de cancer, incapable de toute relation charnelle, « *il n'est plus actif depuis trois ans* » (Vs, 193). Cet état de choses semble justifier à première vue l'infidélité de la femme. C'est de cette morale que découle « *le problème de la lisibilité, de l'ambiguïté d'un texte. On peut dire qu'un texte est lisible (pour telle société à telle époque donnée) quand il y aura coïncidence entre le héros et un espace moral valorisé.* »<sup>343</sup> Or, l'œuvre ducharmienne va à l'encontre même de cette correspondance.

Dans *Gros Mots*, quand Petite Tare dit à Johnny qu'ils sont « *occupés* », elle et Julien, Johnny précise :

*Elle ne me dit pas à quoi. Rien de bien conjugal en tout cas. Ils sont chastes. Il ne s'en vante pas mais elle ne s'en cache pas. Aussitôt qu'ils ont craint que ça ne devienne une routine, une technique, une formule plus du tout magique, ils ont oublié ça [...] Plutôt mourir. Et c'est un peu ce qu'ils ont fait. Ils ont jeté les clés du jardin où ils s'aiment aussi fort mais comme s'ils étaient morts, en pleine gloire ... (GM, 14)*

L'amour conjugal n'est pas apprécié, il est vu comme une institution qui tourne mal. Du moment que l'amour devient « *une routine, une technique, une formule* », il n'est plus bon qu'à oublier.

Il s'ensuit que Petite Tare propose à Johnny, lui le frère adoptif de Julien, son mari, de faire l'amour. « *Embarque, on n'ira pas vite* », lui dit-elle (GM, 32). Puis, « *elle m'ensevelit tout vif, si vif que je sens, même à travers mon blouson, je ne sais quels seins, gonflés, chargés, que je ne lui connaissais pas, désincarnée qu'elle semble, angélique* », (GM, 33) dit-il. Pire, pour le valoriser, Petite Tare réfère à un inceste plus grave : sa relation avec son frère à elle, Alexis, décédé (GM, 86). Johnny écrit,

*Un jour qu'elle ne répondait plus au téléphone et que Julien était naufragé en Abitibi, il m'a envoyé voir si ça allait, me recommandant de ne rien forcer. Elle m'a reçu en me touchant, comme une aveugle. Elle m'a gardé une heure et demie coincé entre la porte et la moustiquaire pendant qu'il attendait au bout du fil au fond de son motel. [...] J'avais un frère, i, i, il avait ces yeux-là, exactement... On dormait encore ensemble et il jouait déjà Chopin. Le larghetto du deuxième concerto. Très chaud, très malsain... Il a dépéri. Tu le remplaceras, tu feras comme chez toi dans le trou qu'il a laissé... là... Ne crains pas, ce n'est pas un tombeau, c'est un palais... (GM, 46)*

Pour être plus explicite, elle demande à vérifier quelle différence il y a entre une relation amoureuse incestueuse et une autre dite normale. « *Serre-moi...*, prie-t-elle

---

<sup>343</sup> HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », In : *Littérature*, N°6, Mai 1972, p-p, 86-110.

Johnny, *Si c'est trop incestueux, on le verra, ça répondra à la question. Te l'es-tu déjà posée?... Carrément?... »* (GM, 259). Cette proposition sans vergogne détruit tout le système de valeur auquel tient la société. Petite Tare semble n'obéir qu'à la loi de l'instinct, de la nature que la société veut soumettre à son système de valeurs.

Pire, Julien, lui-même, « *confie* » sa femme à son frère adoptif, « *elle dont il n'avait déjà plus le temps de s'occuper non plus* » (GM, 45), et lui demande de la lui remettre quand il n'en veut plus (GM, 55). La même proposition revient dans le récit d'Alter. « *Tu la veux, ma folle? Demande Ernie à Alter, Prends-la, mon cochon! Je te la donne! À une condition!... Quand tu auras fini de la cochonner, tu la laisseras pas traîner, o.k?... Tu me la rapporteras! Pour que j'en prenne soin...* » (GM, 100). Récit cadre et récit enchâssé véhiculent la même morale. Comme pour ne pas échapper à la règle, Rémi, dans *Va savoir*, va plus loin quand il trouve sa femme « *belle. Je t'ai dit, lui rappelle-t-il, comme dernier mot sur le sujet tabou de ta libido, que je préférais que tu aies le goût du premier venu à ce que tu aies perdu le goût tout court* » (Vs, 77). Plus explicitement, il lui ordonne, sous l'effet de la maladie et peut-être par empathie, ceci : « *prends un amant* » (Vs, 138). Dans l'univers ducharmien, il semble qu'il n'est plus question d'« *espace moral valorisé* »!

De même, Johnny remarque le bannissement de l'amour en tant que sentiment dans sa Relation avec Exa. Alors, il se dit : « *je ne l'avais jamais vraiment embrassée de notre vie, de façon que ça compte, qu'elle comprenne que je l'aime* » (GM, 39). D'ailleurs, « *(ils) sont tombés l'un par dessus l'autre parce qu' (ils) ont trop bu* », sans plus (GM, 45). Puis, il précise, « *on n'était pas conjoints, juste copains* » (GM, 45). En effet, ils ne partagent ensemble ni la salle de bain (GM, 48), ni le lit d'Exa (GM, 52) duquel elle le « *chasse* » en lui « *tournant le dos quand s'est fini* » (GM, 69).

La même histoire de gigolo se répète dans le récit enchâssé, sauf que c'est Bri qui est entretenue par Ernie (orthographié parfois Hernie). Pour résumer, tout calcul fait, Alter dit,

*Bri aurait bien souvent décampé mais elle n'a jamais trouvé preneur et elle n'ira pas se jeter dans la déche. Elle n'a pas à son nom le bâton pour la battre, et c'est de même qu'il la tient : il s'en vante, et au prix qu'elle lui coûte après les déductions d'impôts elle tient bien la maison...* (GM, 95)

Pourtant, elle trahit son homme Ernie juste pendant le moment où il passe dans les toilettes. « *Elle lui a donné les clés (à Alter) et l'a rejoint dans l'auto. Prends tout ce que tu veux au plus vite et fiche le camp* » (GM, 55), lui ordonne-t-elle. Ce même manque de lien conjugal consenti pousse Johnny à la masturbation. Exa, sa compagne, sait qu'il s'est débrouillé en « *bricolant quelque chose dans un coin, avec une douche, un lavabo. Mon*

*bordel à bras, elle l'appelle* » (GM, 48), comme tient à le préciser Johnny. Mais, « *écrire n'est-il pas aussi briser les chaînes et les jougs, et s'affranchir de l'autorité, du despotisme et de l'oppression ?* »<sup>344</sup> Les liens durables ne sont, pour le héros ducharmien, que source de tensions qui débouchent sur une séparation.

Dès lors, il ne s'agit que d'illisibilité à tous les niveaux moraux. Johnny est antihéros selon la classification de Philippe Hamon, puisqu'il accepte de se prostituer, selon le décret suivant d'Exa,

*Je vais t'entretenir. Tu me feras des joies, je te ferai des petits cadeaux. Quand tu échoueras, tu te débrouilleras. Tu financeras tes trottés autrement [...] Plus de scènes! Plus de jalousies! Ce qui gêne l'amour, c'est les sentiments. Je n'en aurai plus, je n'en aurai plus, le cas est réglé. Je ne te demande pas si tu es d'accord. C'est moi qui sais ça.* (GM, 38)

Chaque rémunération a sa valeur et son sens à déchiffrer. Elle commence par lui donner « *le plus petit billet* » (GM, 53), puis « *un plus gros* », puisqu'elle ne va pas rentrer « *pour souper* » (GM, 60). Ensuite, elle lui demande, quand l'argent lui manque, s'il « *va lui faire crédit ou la priver* » (GM, 77). Ainsi, l'amour est-il comparé à une marchandise, à une besogne à accomplir, un travail à payer. Mais, « *le rôle des littérateurs, de la littérature, ne serait-il pas de rappeler ce qu'il y a d'immoral dans la morale prépondérante et d'exhorter à briser les tabous culturels, religieux et linguistiques d'une époque donnée ?* »<sup>345</sup>

De toute façon, Johnny, en tant que gigolo, tient bien le calcul, il « *n'oublie pas qu'elle ne (lui) a pas versé (son) dernier petit cadeau* » (GM, 82). Pourtant, elle lui promet une augmentation même. « *Si tu me le fais comme à cette garce, je te donne le double* » (GM, 97), mentionne-t-elle. Mais, quand il faillit à sa mission, il trouve « *le fin mot dans le pot aux commissions : « j'ai tout essayé. À ton tour. Trouve quelque chose. Ou finissons-en* » (GM, 150) car, pour lui aussi, « *la façon est un détail, c'est le règlement du compte qui compte...* » (GM, 58). Pas d'amour, pas d'argent. Johnny le constate à maintes reprises, (231, 246, 271, 279) et s'inquiète de sa rétribution quand ils cesseront de faire l'amour, pour une raison ou une autre. Au pire, « *si elle entendait (lui) donner (son) mois, elle n'avait qu'à payer pour (ses) services et l'inscrire à l'assurance-chômage* » (GM, 329).

Toutefois, Johnny partage la même idée de l'amour qu'Exa. « *Nos nœuds sont organiques, pense-t-il, et il n'y a pas plus riche engrais que ces petites saletés pour les*

---

<sup>344</sup> FKI, Kamel & REBAI, Moez, *Op.*, *Cit.*

<sup>345</sup> *Ibid.*

*renforcer* » (GM, 101). Cette métaphore filée résume la nature des liens Johnny-Exa. Les règles de cette relation semblent exactes, infaillibles et claires même si elles dérogent à celles des principes conjugaux. Cependant, elles peuvent dire qu'il vaut mieux admettre des valeurs nettes et calculables que de vivre dans un système dont la morale est faite de tabous.

La dépravation de Fanie, la fillette de cinq ans, va s'aggravant avec une grande disproportion par rapport à son âge. Elle commence par s'ébahir d'être appelée « mon amour », et veut le prendre au sens où l'entendent les adultes, en l'adaptant à sa relation avec Rémi, qui lui ordonne,

*Va, tu reviendras quand tu auras cassé une croûte et renforcé tes biceps. On va maçonner, c'est toi qui gâcheras le mortier.*

*- Je peux pas rester ?*

*- Non mon amour. »*

*Elle est épatée par mon amour. Elle me le fait répéter pour bien le rapporter à sa mère et tâcher de voir comment ça peut s'appliquer à son cas. (Vs, 66)*

Rémi ne tarde pas de remarquer qu'elle est, contrairement aux enfants, « *dévorée par la cupidité, les choses de la vie* » (Vs, 77). Selon lui, elle est « *une dure de dure. Dans cinq ans, elle fumera son premier joint. Dans dix, elle fera le trafic* » (Vs, 114). Dès cinq ans, l'espace moral de Fanie est déjà scellé.

Les intentions sensuelles sont partagées de part et d'autre, on dirait telle mère, telle fille. Mary est obsédée par des tentations pareilles depuis l'enfance, elle les désigne en pleurant par l'expression « *vieux péchés, ou quelque chose comme ça* ». Sont-ce des larmes de nostalgie des « *vieux péchés* », auxquels elle veut initier sa fille. « *Après l'avoir mise au lit, continue Rémi, elle m'a fait monter pour lui souhaiter bonne nuit. Fanie m'attendait avec un plaisir qui la gênait, qu'elle a caché jusque par-dessus le nez sous sa couverture* » (Vs, 117).

La confusion de l'enfant entraîne celle de l'adulte. « *Je ne savais pas si je devais l'embrasser ou non, dit Rémi, elle n'avait pas l'air de le savoir non plus* » (Vs, 118). Cette hésitation, malgré la différence d'âge, confirme la valeur sensuelle du baiser pas encore donné, ni reçu! Les intentions pédophiles ne manquent pas chez Rémi; quand il est « *parti draguer une foireuse à poigne* », avec Vonvon, il la prend pour Fanie, en rejetant ce fantasme sur l'alcool. « *Dans mon ivresse, écrit-il à sa Mamie, elle avait eu l'âge de Fanie,*

*elle aussi, et elle le gardait serré quelque part* » (Vs, 60/67). L'ambiguïté de ce « *quelque part* » donne lieu à tous les soupçons et autorise toutes les interprétations.

Pire, Fanie semble prédestinée à la dépravation et à la luxure. Son chemin est parsemé de métaphores évoquant le chevauchement, le phallus, bref toute forme d'égarement, au sens propre et au sens figuré. Rémi constate,

*Au retour, elle a marché sur l'herbe écartante. On a sauté la clôture et coupé à travers le champ. Elle nageait jusqu'au cou dans la molle avoine et le foin à vaches et la phléole à queue de renard dont on tire la tige et broie l'extrémité tendre entre les dents. Les verges d'or attroupées lui sautaient aux yeux, la tanaïs au nez et la faisant éternuer. On a rejoint l'ancien chemin qui se courbe et se traîne entre la rivière et les terres abandonnées par leurs maisons. Elle était épuisée, je l'ai juchée sur mes épaules et j'ai porté la sacoche. Elle m'a donné un torticolis. Je lui ai dit merci. (Vs, 184/185)*

Ces allusions la vouent au même destin que Mamie et Raïa. En effet, à cinq ans, elle est « *fascinée* » (Vs, 122) par la nudité de Rémi, sortant de la douche. Sa maman va plus loin, elle soupçonne Rémi d'entretenir déjà Fanie. « *Un dimanche où (il avait) célébré (leurs) retrouvailles en la couvrant de bijoux en sucre, en caramel, en chocolat* », Mary vient le réprimander,

- *Rimi, qu'est-ce que tu penses que tu fais?...*

- *Elle me fait plaisir, je lui fais plaisir.*

- *Non. Tu la paies. De quoi ça a l'air?... De quoi elle va avoir l'air à vingt ans?... (VS, 130)*

Les zones érogènes chez Fanie, dont l'instinct libidinal ne s'exprime pas encore par les organes génitaux, sont fortement excitées. Étant donné que « *l'autostimulation, l'exhibitionnisme, les touches et le voyeurisme* »<sup>346</sup> sont les comportements les plus fréquemment observés chez les enfants, Fanie en fait preuve en exprimant son désir de prendre une douche avec Rémi (Vs, 182). C'est Rémi qui la lui défend tout en l'excitant davantage. « *Quand tu auras du poil aux pattes* » (Vs, 182), lui réplique-t-il. Dans la théorie de Freud, la période entre 3 et 6 ans est dite œdipienne. L'enfant y est curieux à propos du nom des parties génitales, de la provenance des bébés, et des différences corporelles entre les filles et les garçons. En effet, Fanie vient, « *de bonne heure et de bonne humeur* », annoncer à Rémi,

« *Ma Mamie est tombée sur son cactus dans l'escalier!...*

- *Elle a un cactus dans l'escalier?*

---

<sup>346</sup> DION, Claude Bacque, *L'émergence des comportements sexuels non normatif durant l'enfance*, <https://www.crujef.ca/sites/crujef.ca/files/Documentation/M%C3%A9moire%20Claude%20Bacque-Dion.pdf>

*« Pas dans l'escalier, là, où ça lui fait mal quand elle s'assoit ».*

*- Ah je me disais aussi, c'est ça qu'elle a là, un cactus...*

*« On en a tous un, un cactus... C'est vrai, elle me l'a dit.*

*- En tout cas, moi je n'en ai pas. Tu lui en passeras un papier, à cette effrontée. »*

*Elle n'en revient pas. Sûre de la leçon d'anatomie, elle me fait jurer cracher que je n'ai pas de cactus avant de m'assurer qu'elle va retourner aux sources et me dire comment ça se fait la prochaine fois. (Vs, 219)*

Elle jubile parce qu'elle découvre que l'adulte, tout comme l'enfant, a aussi des fesses qui peuvent avoir des sensations. L'acharnement de Fanie prouve son attachement à découvrir et nommer les zones érogènes et génitales du corps humain. Rémi ne coopère pas; mais cela ne fait que piquer davantage la curiosité de l'enfant Fanie. Le secret devient un enjeu de l'écriture romanesque.

Le père, la mère et l'ami de la famille ont un mauvais présage de l'avenir de Fanie. Pour le prouver, Fanie se souille dans les deux sens : propre et figuré. Elle *« s'était planté un clou à bardeau, dans le pied, dans le creux »*, et après *« avoir marché sur l'herbe écartante »*, elle et Julie, *« imaginaire, alter ego négatif »* de sa personne, elle vient montrer à Rémi *« ça »*, soit un étron qui fait *« tomber en enfance Rémi, aussi bas que si on (lui) avait mis une couche »*. La réplique *« c'est dégueulasse »* (Vs, 131/132) servira à Fanie pour lui rappeler (Vs, 146, 157, 184, 213, 237) et cette scène et la connotation érotique des scènes évoquées dans les pages citées. Freud rappelle, *« ces trois choses : colonne d'excrément, pénis et enfant sont toutes les trois des corps solides qui excitent en y pénétrant ou en s'en retirant un conduit de membrane muqueuse. »*<sup>347</sup>Fanie confirme-t-elle?

Fanie est prédestinée, il y a en elle comme une force mythologique, irrésistible, sorte d'Anankè destructive comme le constate Rémi :

*On sent dans le mauvais caractère de Fanie ce que les Grecs appelaient une harmatia, une faille qui la condamne aux dénouements tragiques, un mal que l'amour le plus profond ne pourra pas réduire, un orgueil qui n'admet pas de ne pas dominer tout à fait, tout le temps, son objet, son destin. Je ne l'aide pas en me pliant à ses caprices, en souffrant de ses rancunes. Pour lui faire plaisir, je lui ai laissé prendre sur moi,*

---

<sup>347</sup> FREUD, *« Sur les transpositions de pulsion plus particulièrement dans l'érotisme anal »*, il y conclut d'ailleurs que *« Les investigations sexuelles de l'enfant n'ont pu lui faire connaître de cet état de choses que ceci : l'enfant prend le même chemin que la colonne d'excréments ; il est de règle que ses investigations ne lui font pas découvrir la fonction du pénis. Mais, pourtant, il est intéressant de constater qu'après tant de détours une correspondance organique réapparaît dans le psychisme en tant qu'une identité inconsciente »*. [psychia.ru/fr/freud/1917/transpo.htm](http://psychia.ru/fr/freud/1917/transpo.htm)

*et exercer, un pouvoir qui finira quelque part, avec toute la violence amassée en elle, par se retourner contre elle. C'est ma façon d'abuser d'elle et c'est la plus nocive. (Vs, 216)*

Encore une fois, le choix du prénom Fanie, évoquant, en anglais, « fanny », la chatte de l'appareil génital féminin, dans un milieu parlant les deux langues, nous semble révélateur. Tel Œdipe, Fanie subit inévitablement son sort au moment où elle pense choisir. Étant enfant, sans grand pouvoir de distinction entre le bien et le mal, elle semble mettre à jour la question de « *l'espace moral valorisé* », comme l'a prévu Philippe Hamon : pourquoi la société privilégierait-elle telle morale sur telle autre? Quel serait le tort de Fanie si elle n'a fait que suivre son penchant naturel? N'y a-t-il pas lieu que tous les espaces moraux se valent ? Telle est la grande question que pose l'œuvre ducharmienne.

*La subversion peut enfin être tournée contre l'autorité, qu'elle soit sociale, politique, religieuse ou littéraire et artistique. Si « auteur et autorité » ont la même racine latine, l'association des deux termes n'a pas toujours été évidente en matière de littérature.<sup>348</sup>*

Néanmoins, le personnage ducharmien a une conscience complète de l'amoralité de ses relations. D'abord, il se présente toujours comme un inconnu qui vient s'installer dans un nouvel espace. Si le couple de *L'hiver de force*, André et Nicole, est coupé du monde dans l'appartement à Montréal ou au Château Sam-Su-Fi de Catherine, Rémi, héros de *Va Savoir*, est « *l'échappé de Montréal* » (Vs, 13) qui vient à la Petite Pologne; sa femme est une errante, sans domicile fixe. Dans *Gros Mots*, Johnny vient au Petit Village où « *on (le) salut. On (lui) sourit. On ne sait qui (il est)* » (GM, 103-104).

Aucun personnage ne vit, ni ne rêve du retour au village natal. Ce manque de lien historique avec le village et les habitants fonctionne comme une excuse valide pour l'autre absence : celle d'un système de valeurs morales acquises par le personnage, car les origines territoriales et ethniques impriment chez l'individu des valeurs propres à elles. En couper le cordon ombilical serait synonyme de la remise en question de toute morale, ou encore du refus de soumission à un système contre lequel le personnage s'insurge. Tel Socrate, le personnage ducharmien conteste toute appartenance éthique ou philosophique : c'est l'interrogation constante qui le travaille.

Le jour où Exa donne trop d'argent à Johnny, et lui « *en jette encore autant après la douche* », il se souviendra toujours qu'« *elle n'a jamais rien fait de pareil, même jamais voulu (lui) savonner le dos* » (GM, 91-92). A son tour, Exa le traite de « *Salaud...* » quand

---

<sup>348</sup> FKI, Kamel & REBAI, Moez, *Op., Cit.*

il « *tend la main pour toucher son cadeau* », (GM, 107). L'immoralité est réciproque. En effet, ce troc d'amour contre de l'argent met à nu les vices des deux personnages.

Le jeu de mots suivant : « *mon amour a parlé beaucoup mais pas beaucoup de notre amour* » (GM, 95) résume la misère de « l'espace moral » du personnage ducharmien. Il y a tant de délire effectivement, mais il n'y a ni délire d'érotomanie ni délire de jalousie. De même, Rémi trouve-t-il, après coup, le reproche de la belle-sœur plus raisonnable, plus moral que la froideur avec laquelle il a laissé partir sa femme. Au départ, il lui écrit, « *tu ne m'écris qu'en cas de besoin ou de malheur, ce que je ne te souhaite pas. Alors sois tranquille, absente-toi bien* » (Vs, 12), puis, il lui poste, « *on n'a pas été à la hauteur. On a manqué de poigne, on n'a pas serré les rênes au malheur qui te faisait perdre la tête, et tu t'es laissée tomber... Elle avait raison* » (Vs, 28).

Le renoncement et l'indifférence marquent souvent le caractère du personnage ducharmien. Les termes « *fuck* » (Hf, 23, 26, 36, 43, 52...) « *anyway* » (168, 169...) « *ça m'est égal* » (Hf, 258) reviennent souvent dans la bouche de Johnny, dans *Gros Mots*, et d'André et Nicole, dans *L'hiver de force*. Cette prise de conscience est-elle un réquisitoire contre la coercition sociale que le personnage refuse? Ou rime-t-elle avec une remise en question de son propre caractère? De toute manière, l'œuvre ne privilégie aucune thèse, elle veut seulement inviter le lecteur à repenser et revoir toutes ses pratiques. Ducharme a toujours le mérite de semer le doute, et de raviver l'esprit critique de son destinataire.

Même la valeur morale universellement valorisée, le travail, est remise en question par le personnage ducharmien. Johnny et Rémi se vantent, sans vergogne, d'être gigolo. « *Lui- l'homme de ta vie- rappelle Rémi à Mamie, il t'avait recalée, et il te faisait redoubler toutes les fois que tu ouvrais la bouche, ou la porte en rentrant de travailler pour lui dans un snack-bar d'étudiants* » (Vs, 262). Chacun finit comme il commence : au chômage. André et Nicole s'en vantent, le disent et l'écrivent en lettres capitales, « *On ne passe pas notre temps à faire du ménage. On a autre chose à faire. RIEN* » (Hf, 98). Ce "RIEN" difficile à décrire, les personnages l'évoquent souvent, en évoquant des futilités routinières, « *On s'est levés au milieu de l'après-midi. [...] On a lavé la vaisselle. Il n'y en avait pas beaucoup ; ça a été vite fait* » (Hf, 30) ou encore

*Il était onze heures quand on a regardé de nouveau le réveille-matin. [...] J'ai ouvert une boîte de soupe au poulet et aux nouilles. Dans l'eau qui commençait à fumer, Nicole a versé le sachet en remuant avec une cuiller. [...] Quand ça a commencé à faire des bulles Nicole a éteint le rond, goûté, fit hmmm, puis elle a rempli nos bols, puis elle a versé le reste dans l'assiette du chat, puis elle a rincé la casserole,*

*puis elle s'est assise. Sa place c'est dos au poêle, la mienne c'est dos au frigidaire. Comme ça on peut se faire face et s'admirer. (Hf, 42)*

L'événement routinier, insignifiant n'est pas rapporté pour lui-même, mais pour cristalliser davantage le vrai objet du récit, le délire, le Verbe donnant naissance aux choses et aux pensées et impressions des personnages. Comme il ne se passe rien dans la vie du héros, il se plaît à perdre le temps : et c'est le propre du délire. Ducharme réclame « *le droit à la paresse* » revendiqué, il y a à peu près un siècle, par Paul Lafargue.

Effectivement, l'oisiveté est la situation la plus propice au délire, même si elle complique la tâche du lecteur, selon Philippe Hamon, parce qu'elle laisse le personnage sans détermination.

*Le travail est un élément important de la lisibilité du texte, de sa prévisibilité à long terme [...]. Lisibilité, d'une part syntagmatique, parce qu'il permet au lecteur de savoir l'activité ultérieure du personnage; l'excellence du travail, et l'excellence de la compétence du travailleur, définit en général un horizon d'attente bien balisé [...] Lisibilité aussi, paradigmatique, parce qu'il pose une grande redondance informative à propos du personnage.<sup>349</sup>*

Contrairement au roman zolien, très lisible selon Philippe Hamon, le roman ducharmien cultive l'illisibilité. Protéiforme, tels Petite Tare, Alter Ego, Rémi, Mamie, Fanie, Raïa, la Toune, son personnage va jusqu'à être synonyme d'oisiveté.

*Mais si je travaillais, je ne serais plus une vraie petite tare. Une vraie ivraie, comme ça se traduit de l'anglais. Ça m'embêterait. Ça me refroidirait avec Emily (Dickinson) qui n'a jamais rien fait. Qui n'a rien fichu avec le moins de mots possibles, et les moindres. (GM, 79)*

commente Petite Tare dont l'origine du nom illustre justement le vide. En effet, dès la naissance de surcroît,

*(Sa) mère voulait l'appeler Isntshe, d'après ce que l'infirmière avait dit en la remettant dans ses bras : « Pretty, isn't she? » Son père musicien a eu le dernier mot, Toccata-Fuga, mais si elle était devenue prima ballerina, c'est le nom qu'elle aurait porté. Puis à l'école on l'a traitée de Touch-and Go, pour se moquer, et ça l'a marquée, assez pour la définir à son avis : elle a réfléchi l'image que ce miroir lui donnait, elle est devenue « touche et file » en effet... » (GM, 228)*

Dans un cas comme dans l'autre, les deux prénoms – titres de deux symphonies à l'origine- ne cultivent que l'idée du vide et de l'errance, comme s'ils devaient définir parfaitement la personne, en coïncidant exactement avec son caractère aérien, insaisissable. Curieusement, nom et surnom ne donnent qu'une image évasive de Petite Tare. Pire, plus

---

<sup>349</sup> HAMON, Philippe, *Le personnel du roman, le système des personnages dans les Rougant-Macquart*, DROZ, 1998, p-p, 96-97.

loin, Johnny, répondant à Poppée, ne trouve pas de nom pour désigner Petite Tare et complique davantage la tâche du lecteur.

*Dans son pays, c'est comme pour nous le sobriquet, sauf qu'ils se les donnent eux-mêmes. Ils s'en donnent un différent pour chacun, et qui changent avec leurs sentiments... Et ce nom-là t'appartient. Tu peux le garder pour toi, comme ton propre nom, mais en mieux, parce que tu ne le dis à personne personne ne le connaîtra. Personne au monde. (GM, 278).*

En réalité, c'est le sujet-écrivain qui rappelle qu'un personnage n'est, finalement, qu'un nom propre qui n'a aucune réalité dans la vie quotidienne, et qui doit être reçu comme tel.

D'autre part, avoir un métier n'est pas compatible avec le délire, l'activité privilégiée de tous les personnages. En effet, c'est très simple, d'après Voltaire, « *le travail éloigne de nous trois grands maux : l'ennui, le vice et le besoin* ». <sup>350</sup> Dès lors, l'ouvrier peut évoquer ses peines, ses joies et autres préoccupations, ou, ne pas avoir du tout le temps pour divaguer, surtout. Par contre, qui n'a rien, ou, qui a, plus précisément, le « *RIEN* » (HF, 98) à faire et à refaire quotidiennement, versera, en artiste, dans l'errance, le délire, la déconstruction, la subversion...

Même les lieux préférés, en général, conviennent parfaitement au radotage. Un bar, par exemple, « *Notre différend ambulante finit par nous mener là-haut* » (VS, 46), remarque Rémi en évoquant Vonvon. Ailleurs, il s'agit d'un appartement, un petit village, ou un chemin qui ne mène nulle part. « *J'avais l'air de traîner, sans but, mais j'étais guidé, j'étais piloté* » (GM, 19), commente Johnny. Pour faire du rien leur pain quotidien, les personnages invitent leur lecteur à en déguster, sans plus, « *Plus qu'il n'y a rien plus qu'on est bien. Mange du vide, ça ne te restera jamais sur l'estomac* » (Hf, 148).

Pour impliquer davantage le destinataire, pour pousser l'argument plus fort, ils peuvent l'interroger indirectement, « *Qu'est-ce qu'on a fait de notre temps ? On en a tué plus qu'on a pu. On ne peut plus et il nous reste autant. Puis il nous saute à la gorge puis il nous serre pour se venger* » (Hf, 148/149). Et pour résultat final de toutes leurs expériences existentielles, les personnages constatent qu'ils « *(voulai)nt toucher le fond de quelque chose- n'importe quel abîme. On n'a touché le fond de rien, même pas de notre fatigue* » (Hf, 149)! C'est le rien qui ne peut rien faire aux personnages, même pas les sauver. Le roman s'ouvre et se referme sur des paroles vides, sans plus : aucun récit solide

---

<sup>350</sup> VOLTAIRE, *Candide*, Éditions Néo-Carthage, Tunis, p, 102.

n'a été raconté, aucune tâche accomplie, aucun avenir de sûr, non plus. La narration serait le vrai récit du récit.

Aucun personnage n'est décrit à l'œuvre, Rémi peut écrire à la dernière page, « *j'ai traîné avant de monter au garage, et traîné au garage, où j'ai pris la Van, pour aller travailler* » (Vs, 300), pour remplacer un « *régulier entré à l'hôpital* » (Vs, 289). À la dernière page aussi, Johnny constate que « *l'affiche était toujours accrochée, qui offrait de l'emploi* » (GM, 356). Bref, « *notre bag, man, c'est le bag vide !* » (Hf, 206), conclut André, dans *L'hiver de force*. Que faisaient ces personnages alors? Déliraient-ils? Ironent-ils travailler après? De toute manière, le plus difficile, pour eux, c'est faire le rien. « *Ça a l'air facile mais c'est ce qu'il y a de plus difficile* » (Hf, 98). Plus rude encore est la tâche de rendre compte de ce délire. Freud en convient, « *est anormale et pathologique la conduite de celui qui ne peut aimer ou qui ne peut travailler.* »<sup>351</sup>

Quelle esthétique racontera le rien? Respectera-t-elle, au moins, les normes du genre romanesque ? Ou sapera-t-elle « *l'ordre établi et les principes que l'on croyait immuables* »<sup>352</sup>?

#### 4. Genres entremêlés

La mention « roman » ne préfigure aucune des trois œuvres. Cela peut laisser entendre que l'œuvre ne se limite pas seulement au genre romanesque : les deux titres *Va savoir* et *L'hiver de force* l'illustrent à merveille. Avec l'accord de l'auteur, le second est porté au théâtre par Lorraine Pintal,<sup>353</sup> car le texte lui-même joue sur les styles communs à l'un et l'autre genre<sup>354</sup>. Ainsi, l'œuvre rejoint la définition du livre en général, et non celle du genre,

*Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre.*<sup>355</sup>

---

<sup>351</sup> FREUD, Sigmund, cité par Jean Thullier, *La Folie : histoire et dictionnaire*, Robert Laffont, 1996, p. 13.

<sup>352</sup> FKI, Kamel & REBAI, Moez, *Op., Cit.*

<sup>353</sup> PINTAL, Lorraine, « *L'hiver de force, adaptation théâtrale* », *théâtre français et du monde entier*, nrf, Gallimard, Paris, 2002.

<sup>354</sup> *Ibid.*

<sup>355</sup> BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Folio Essais, Gallimard, Paris, 1986, p-p, 243-244.

D'autre part, l'ironie traverse toute l'œuvre ducharmienne sans distinction de genre. Or, selon tous les rhétoriciens, là où il y a ironie, il y a des ambiguïtés allant des plus simples (le double entendement du même énoncé : au sens explicite et au sens implicite), aux plus complexes (la confusion des genres parodique et satirique essentiellement), aux emplois ironiques qui font la différence entre l'ironie verbale et situationnelle, dont les valeurs sémantiques et pragmatiques sont aussi indéniables que disproportionnées. L'enchevêtrement de tous ces éléments ne désambiguïse pas le texte, non plus, car « l'ironie est [...] un discours double, émis par un énonciateur lui-même dédoublé, pour un public également dédoublé, partagé qu'il est entre ceux qui interprètent correctement le message et ceux qui l'interprètent littéralement. »<sup>356</sup> Comment lire, alors, cette lettre-fleuve de Rémi? Est-elle authentique? Ou parodique?

#### **4. 1. Lettre ou parodie de lettre ?**

Le genre épistolaire est un genre codifié : il s'agit de la présentation d'un échange régulier ou irrégulier de lettres, entre un certain nombre de personnages. Mises à part les lettres authentiques de la vie quotidienne, presque disparues aujourd'hui, la narration épistolaire n'est choisie que pour donner le leurre au lecteur qu'il a un accès direct au dialogue des épistoliers, derrière lesquels s'efface le véritable auteur. Le lecteur peut même penser qu'il y a un véritable décalage entre le temps de l'écriture et celui de la lecture, au moment où, lui, il a l'avantage de n'attendre que le moment de la linéarité du décodage. Emporté par l'intrigue et la représentation anthropomorphe du personnage, il peut même supposer qu'il s'agit de deux auteurs distincts, et par conséquent deux styles différents. Ce sont ces faux privilèges qui font la supériorité momentanée du lecteur. Envoyer et recevoir des missives suppose aussi avoir deux adresses fixes, un obstacle physique ou moral qui empêche la rencontre des personnages, et un désir de communiquer qui surmonte cet empêchement.

Tout le roman *Va savoir* fonctionne comme une seule lettre adressée par Rémi à Mamie, et rapportant - ou résumant parfois - les lettres de cette femme. Cette lettre-fleuve est-elle conforme aux règles du genre? Participe-t-elle à la précision du genre du texte? Ou à le brouiller et le laisser, lui aussi, indéterminé, surtout qu'aucun critique n'a évoqué le

---

<sup>356</sup> HAMON, Philippe, « L'ironie », Le grand atlas des littératures, *Encyclopaedia Universalis*, sous la direction de J. BERSANI et alii, 1990, p-p, 56 – 57.

genre épistolaire de ce roman, bien que ce détail soit fondamental dans la conception même du roman?

#### 4. 1.1. "Vice de forme"

Pour une première découverte du texte, il n'y a pas de plus commun qu'une lettre écrite par un mari à sa femme, partie en voyage. On peut même penser qu'il n'est question que d'un dépit amoureux, qui sera réglé à la fin de la correspondance. Ainsi, s'agit-il parfois de reproche où Rémi écrit, « *sais-tu que tu ne m'as jamais regardé, que tu n'as jamais pu me regarder que la lumière éteinte et les yeux fermés? Sais-tu que je suis l'idée que tu te fais de l'amour et que c'est une idée toute faite, que tu tenais toute prête avant de me connaître?* » (Vs, 135), et d'autrefois, de langueur exprimant une vive nostalgie du passé, « *si tu ne t'occupes pas de moi plus que ça, je vais me mettre à entendre des voix. Tel que tu ne me vois pas, je suis soûl, sans un sou* » (Vs, 179). Quelquefois, on est tenté d'y voir l'expression d'une lamentation d'un homme déçu par les promesses d'une véritable histoire d'amour. Alors, Rémi s'indigne avec amertume,

*Pourquoi es-tu venue me réclamer au fond du sous-sol de la rue Milton? Pourquoi tu m'as déterré, ressuscité, pourquoi tu m'as dit avec ces yeux-là qu'aucun homme avant moi ne t'avait donné du plaisir, que je pouvais te garder comme si je t'avais faite, pourquoi tu m'as fait accroire ça?... Es-tu là? ... M'entends-tu?... Me sens-tu? ... Sens-tu comme ça ne sent pas bon quand l'amour est malade?... (Vs, 251)*

Les expressions interpellant le destinataire, telle « *tu t'en souviens?...* » (Vs, 263), et fonctionnant comme une fausse question dont l'intérêt est de maintenir le contact entre les épistoliers, donnent plus d'authenticité à cet échange épistolaire.

Pourtant, quelques indices viennent rapidement déstabiliser le lecteur familiarisé avec les lettres, soit le véritable destinataire du texte épistolaire. D'abord, c'est le ton indifférent, impropre à ce genre. Écrire une lettre suppose une charge émotive à vouloir transmettre à son interlocuteur, des nouvelles et des sentiments à ne pouvoir communiquer à aucun autre, mis à part son récepteur. Sur le plan formel, cette lettre n'en est pas une : les deux partenaires se sont mis d'accord non seulement sur la séparation, mais aussi, sur le refus de toute forme d'échange épistolaire. « *Oui, je m'ennuie, déjà, mais c'est entendu, rappelle Rémi, tu ne m'écris qu'en cas de besoin ou de malheur, ce que je ne te souhaite pas* » (Vs, 12) A qui s'adresse alors Rémi, lui qui commence par rappeler à sa Mamie son propre discours « *Tu l'as dit Mamie, la vie il n'y a pas d'avenir là-dedans* »? Singulièrement, cet accord sur la non correspondance devient objet de correspondance! Première infraction au contrat entre les épistoliers.

Autre détail, ni Rémi ni Mamie n'a d'adresse fixe. Si la femme est une nomade, l'homme, qui tente de s'installer selon le vœu de cette femme, même dans une fourgonnette, consulte la poste restante et s'en amuse. « *Je monte au bureau de poste avec Dali, écrit-il. Ça fait son bonheur de chien (non pas le bonheur de Rémi). Il a de grandes gueules à narguer, des femelles à flairer dont le parfum le fait éternuer [...] La petite postière restante a mon portrait, on se comprend déjà au quart de tour de tête* » (Vs, 20). Parfois, quand il n'y a rien en son nom, Rémi tient à le raconter aussi. Ainsi, trouve-t-il utile de dire : « *il n'y a rien à la poste* » (Vs, 265), et d'ajouter plus loin, « *j'ai été voir au bureau de poste, il n'y avait rien* » (Vs, 278).

A la vérité, ces faits anodins et futiles disent la grande intimité des personnages. Rémi raconte à cœur ouvert, faisant du lecteur son confident. « *[Le] lecteur, note René-Marill Albérès, est jeté dans l'univers unique et obsessionnel d'un personnage, d'un être qui parle, ou plutôt d'un être qui se parle : immédiateté dramatique.* »<sup>357</sup> Pour Mahiout, c'est « *dire le rien*<sup>358</sup> », ou délirer, comme nous voulons l'entendre, qui exige cette abolition des distances. Mamie, elle, n'évoque jamais sa façon de les recevoir. Dès lors, le vide est l'objet fondamental de la lettre : vide événementiel et sentimental qui fait que Rémi écrit pour ne rien dire.

Alors, cet échange est-il fictif ? N'est-il pas, en réalité, un cheminement narratif pour retracer les pérégrinations de Mamie et Raïa de la France, à La Libye, en Israël, Égypte etc.? « *L'énonciation se construit dans la promesse d'un ailleurs, où le présent du récit, raconté par la narratrice comme une solitude inaugurale, est un vide à remplir d'imaginaire* »<sup>359</sup> note Mahiout. Ces détails, déroutent-ils le lecteur en lui faisant croire que l'instance qui rédige la lettre de Rémi n'est pas la même que celle qui rédige celle de Mamie? Le récit brouille les frontières entre fiction et non-fiction.

Voyons si Rémi accomplit quelque chose depuis le départ de sa femme,

*Je me suis métaphoriquement ramassé aussi raide au fond de notre propre gâchis stagnant, propre sous-sol en solifluxion, oubliant à la première difficulté que j'ai entrepris ces travaux parce qu'ils sont impossibles, et qu'en réalisant l'impossible on sort de sa situation impossible, on se hisse au-dessus des possibilités de sa condition.* (Vs, 53)

---

<sup>357</sup> ALBÉRÈS, René-Marill, *Métamorphoses du roman*, 1966, Albin Michel, nouvelle éd., 1972, p-p, 181-182

<sup>358</sup> MAHIOUT, Anouk, « *Dire le rien, Ducharme et l'énonciation mystique* », *Voix et Images*, Volume 29, Numéro 3, Printemps, 2004, p-p, 131-146.

<sup>359</sup> *Ibid.*

Ainsi, la maison ne sera jamais édiflée, et tous ces efforts ne feront que construire le personnage Rémi qui « *sort de sa situation impossible.* » Mamie réplique sur le même ton, « *mon grand Émi, qu'est-ce qu'on fait ici? On n'est jamais arrivé* ».

Chacun de son côté reconnaît l'inanité de son action. L'intrigue n'avance pas; par conséquent, tous les projets sont fictifs, y compris les lettres, à tel point que Rémi arrête de citer Mamie parce que « *ça continue comme ça, à répétition. Pendant dix pages!... Dont les trois quarts sur le baháisme et les fleurs du jardin de la Maison universelle de Vérité, de Justice et de Paix* » (Vs, 233/234). Une telle narration institue « *la puissance d'une parole déroutante, excentrée des institutions (grammaticales ou autres).* »<sup>360</sup> Ces lettres ne sont en fait qu'un espace propice au délire surtout qu'un mari se permet de dire tout à sa femme, y compris le désamour de la maman Balzac pour son enfant (Vs, 257). Roland Barthes conçoit le romanesque « *comme type de l'écriture et non seulement comme "genre". Une « erratique » de la vie quotidienne, de ses passions et de ses "scènes" : des "cas" imaginaires qui ne tomberaient sous le coup d'aucun texte de la Loi.* »<sup>361</sup>

Dans les trois romans, le sens se perd parfois, au point qu'on n'arrive plus à saisir quoi que ce soit. En voici un exemple où Rémi s'adresse à Mamie,

*J'ai tellement envie de toi depuis un an et demi déjà que quand je pense à toi je me mets à ta place, je te fais éprouver mon envie à ma place et je me sens brûler à ta place, avec tes mains qui me donnent l'audace, en ce cinéma où elle dort avec toi, de toucher Raïa... (Vs, 38)*

Y a-t-il une réelle envie? De qui? Cette dilution de l'objet de désir et son éloignement dans le temps faussent la notion de lettre tout en entravant toute tentative sérieuse de compréhension.

Puis, encore une fois, Rémi semble respecter son contrat avec Mamie de ne lui écrire qu'en cas de besoin, tout en le reniant. Il fait même de cet accord un des objets de sa lettre! Alors, il dit,

*Je suis dans le noir. Je l'ai voulu, et j'y tiens, pour ton bien. Même si tu avais brisé ta promesse et écrit en débarquant à Paris, je ne te recevrais pas avant quelques jours. Malgré tout j'attends, tous les jours, depuis le premier jour. Tu aurais pu télégraphier, je me dis, ce que je t'ai défendu aussi, sauf en cas de nécessité, ce que tu peux toujours définir à ton gré puisque, si tu m'as bien compris, c'est de ton gré qu'il s'agit, ta liberté d'esprit, d'agir comme il te plaît, paraisant un ménage où tout est jeté à la poubelle, y compris ce que j'ai dit... (Vs, 27)*

---

<sup>360</sup> *Ibid.*

<sup>361</sup> BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'Obtus*, p, 257.

La loi du genre est aussi « jetée à la poubelle » puisque Rémi se contredit. Peut-on mieux délirer? Sinon que requerrait-il de Mamie comme l'exige l'art épistolaire? « *Alors sois tranquille, lui demande-t-il, absente-toi bien, ne te crée surtout pas d'obligations qui te replongeraient dans la mélasse où tu t'es engluée en pataugeant après moi... Non, je ne te parlerai plus comme ça, c'est la dernière fois* » (Vs, 12). Aucune demande si ce n'est, contrairement à toutes les requêtes du genre épistolaire, celle de le quitter davantage! Rémi, arrêtera-t-il de se contredire et de délirer? Certes, une pareille demande -pour ne pas dire rejet- surprend le lecteur et le laisse perplexe. L'écriture subversive « *supprime, [par exemple], les frontières, les rendant fictives, entre le narratif, le poétique, le discursif et le théâtral [...] Elle déjoue ainsi les limites du genre* », les fait éclater et « *dynamite tous les repères connus de lisibilité du texte par la mise en place d'un système scriptural, régi par le principe de la remise en question.* »<sup>362</sup>

Mais, quelles en sont les conséquences? Ces vices de forme donnent-ils lieu à un vice de fond?

#### 4. 1. 2. "Vice de fond"

Gérard Genette écrit,

*La lettre est à la fois medium du récit et élément de l'intrigue, [...] le journal et la confidence épistolaire allient constamment ce que l'on appelle en langage radiophonique le direct et le différé, le quasi-monologue intérieur et le rapport après coup et que (dans ce genre), le narrateur est tout à la fois encore le héros et déjà quelqu'un d'autre (parce que) les événements de la journée sont déjà du passé, et le « point de vue » peut s'être modifié depuis.*<sup>363</sup>

Rémi tient à démasquer l'hypocrisie de ce genre en procédant, à l'instar de Magritte, à écrire une lettre tout en clamant : « *Ceci n'est pas une lettre* ».

En effet, Rémi ne réalise rien depuis le départ de Mamie; par conséquent il n'a aucune nouvelle à lui communiquer : ce sont les digressions qui font paradoxalement l'objet de la lettre. Autrement dit, le délire devient la raison fondamentale pour laquelle écrit Rémi! Pour le sujet-écrivain, le genre épistolaire n'est qu'une forme pour relater une histoire comme le pourrait être un autre. La formulation des requêtes et des réponses ne

---

<sup>362</sup> MEZGUELDI, Zohra, *Oralité et Stratégies scripturales dans l'œuvre de Mohammad Khaïr-Eddine*, Doctorat d'État soutenu en 2000, sous la direction de Charles Bon et Marc Gontard, Université Lumière-Lyon 2, p. 63.

<sup>363</sup> GENETTE, Gérard, *Op., Cit.*, p-p, 350-351.

sont, à la vérité, que des artifices du genre. On peut prendre le contre-pied des normes du genre épistolaire et réussir à produire tout un roman épistolaire, semble dire le roman.

Quelques notes humoristiques viennent aussi reconsidérer la place accordée traditionnellement par les amoureux à la lettre et le cérémonial de sa réception. Le poncif qui veut qu'on se précipite à la lecture de la lettre, et qu'elle soit portée et cachée, ensuite, dans une partie symbolique du corps du récepteur, (le cœur, le sein) en général, est tourné en dérision par l'indifférence et le choix des fesses comme substitut au cœur. « *Ta lettre est arrivée*, écrit Rémi. *Elle a traîné dix jours. Je l'ai serrée dans ma poche arrière. Elle me donne des forces à la bonne place pendant que je me décarcasse. Elle fait ce qu'elle peut, elle n'est pas épaisse* » (Vs, 43). Si on prend le dernier mot aux deux sens, propre et figuré, on voit bien que Rémi s'interdit tout effondrement, et même tout attachement. Vincent Kaufmann constate avec beaucoup de raison que « *le statut des écrits intimes ou "personnels" est souvent plus trouble qu'il n'y paraît.* »<sup>364</sup> Dans l'avant-propos, il avertit : « *tous les écrivains que j'examine œuvrent pour s'arracher à l'humanité, pour s'opérer de ce qu'il y a d'humain en eux : soit en particulier de la parole, en tant qu'elle est instrument de communication avec autrui* ».

En outre, la forme de la lettre, elle aussi, fait l'objet de quelque commentaire. Rémi ajoute,

*Je comprends, tu étais limitée par le format aérogramme, et pour te faire pardonner tu as écrit petit [...] Je ne t'en veux pas d'avoir écrit, moi qui te l'ai défendu pour que l'arrachement soit radical, l'écart parfait, et que les mots tout faits ne piègent pas les nouveaux sens que tu vas te donner.* (Vs, 43)

Il semble que cette écriture est une révolte contre « *les mots tout faits* », le train-train de la vie, et une invitation à se créer des « *nouveaux sens* », quitte à ce qu'ils soient dans la rupture de toutes les lois. « *Un nouveau genre*, note Todorov, *est toujours la transformation d'un ou plusieurs genres anciens : par inversion, par déplacement, par combinaison.* »<sup>365</sup> La rupture, ici, pourvu qu'elle soit nouvelle, est beaucoup plus louée que l'union monotone! Quelle quête meut le héros ducharmien alors? Cette quête, pense Anouk Mahiout, frôle le mysticisme, car « *à l'origine de cette écriture à tout prix, il y a donc une expérience inénarrable.* »<sup>366</sup>

Pourtant, Jean-François Chassay écrit,

---

<sup>364</sup> KAUFMANN, Vincent, *L'Équivoque épistolaire*, Paris, Minuit, 1990, p. 176.

<sup>365</sup> TODOROV, Tzvetan, *La notion de littérature*, Paris, Seuil, 1987, p. 30.

<sup>366</sup> MAHIOUT, Anouk, « Dire le rien, Ducharme et l'énonciation mystique », *Voix et Images*, N°87, 2004, p-p, 131-146.

*On a beaucoup glosé sur la négativité du discours tenu par André Ferron, mais cette négativité n'a jamais été directement envisagée du point de vue du bavardage. Et pourtant, c'est bien essentiellement de cela qu'il est question. André Ferron parle mais ne dit rien, ne cherche à produire que du vide.*<sup>367</sup>

Dans *Va savoir* et *Gros Mots*, Rémi et Johnny ne font pas autre chose, non plus. L'objet le plus littéraire du roman ducharmien est ce monologue intérieur qui met à nu une âme ensorcelée par le vide; le délire ne fait qu'accentuer ou mimer le désordre du flux des pensées et l'incohérence des courants divergents de la conscience. Délirer pourrait alors être le meilleur moyen pour accéder au tréfonds du personnage travaillé par le désordre et la complexité.

De même, avec des gestes de tonalité humoristique, Rémi tourne en dérision la sacralisation de la lettre. D'ailleurs, un contenu du même ordre, contraire à celui des lettres d'amour, s'ajoute à ces expressions plaisantes, plus de place aux expressions du manque et de nostalgie. « *Mon Émi, écrit Mamie, tu ne me manques pas beaucoup, rien qu'un petit brin le matin, physiquement surtout* ». Puis, elle ajoute à propos de Raïa, « *Elle t'embrasse mais pas à la bonne place, elle n'a pas le droit, comme ta vieille Mamie* » (Vs, 45). Rémi ne s'en fait pas, et réplique en sourdine, comme pour surenchérir, sur la même tonalité, « *Et pourquoi Raïa ne m'embrasserait-elle pas?* » (Vs, 48). Pour être plus explicite, et dénoncer cette fausse histoire d'amour, il ajoute

*Je suis un salaud, je sauve ma peau. Je fais comme toi. La jeter c'est pareil. Ça revient au même. L'amour c'est comme autre chose autrement dit, chacun pour soi. On en est là, les masques tombés, les bonnes intentions changées en pavés et posées sur les plateaux du jugement dernier, qui nous donnent tous les deux tort. Je serais mort avec toi, tout de suite ou peu à peu, peau à peau, mais tu ne m'aimes pas assez pour ça, je ne me sentirais pas plus chez moi dans ton cercueil que dans ton sexe. Tu auras eu raison tout le long, c'est une histoire de sexe... (Vs, 242-243)*

Paradoxalement, c'est dans une lettre que Rémi et Mamie se formulent en toute sérénité et lucidité une demande contraire à l'art épistolaire, alors ils écrivent ensemble :

*Tu ne sais plus comment te débarrasser de moi pour continuer ton chemin toute seule, entrer dans l'état où les corps se dissolvent avec leurs plaies et leurs bosses, aborder les hauteurs où les humeurs s'évaporent, les larmes et autres sécrétions qui ne prouvent rien de toute façon, surtout pas l'amour, n'est-ce pas?... Si tu disparais ainsi tu m'auras quitté en me serrant dans les bras de Raïa, et pour le fou d'amour que je suis c'est l'image idéale où tracer une croix. (Vs, 236)*

---

<sup>367</sup> CHASSAY, Jean-François, « La tension vers l'absolu total », *Voix et Images*, N° 213, (1996), p-p, 478–489.

Dénoncent-ils une hypocrisie sociale? Ces échanges épistolaires intimes ne livrent aucun épanchement de faiblesse, ni n'aboutissent à une infime amélioration des sentiments échangés. Le ton abrupt adopté ne trahit aucune affection, ni n'exprime aucune nostalgie, ne serait-ce qu'une nostalgie passagère. Le jeu épistolaire, qui peut être révisé, raturé, et revu en fonction de son impact sur le destinataire, s'ajoute au délire sans aucun hiatus, et réussit à extérioriser une pensée immédiate, et désordonnée, surtout. Rémi démasque l'hypocrisie du genre par le même genre pour le vouer à une autodestruction savante.

Pire, petit à petit, le lecteur découvre que toute cette lettre n'est qu'un monologue intérieur, un discours autoréflexif, une parole sans écho car le véritable destinataire, Mamie, n'est plus au moment de l'écriture de cette lettre-fleuve. Comment a-t-elle disparu? Personne ne le sait. Toutes les hypothèses restent possibles. Raïa lui écrit,

*Rémi, elle est partie, disparue depuis quatre jours [...] J'ai trouvé ses chaussures et son sac dans casier, je les ai gardés. J'ai cherché partout, crié son nom partout, à tout le monde, toute la ville est au courant, les vagabonds, les vendeurs de journaux, les agents, les généraux, la Mission canadienne, d'où je t'écris. (Vs, 273)*

A lui d'interpréter et constater ceci : « *Lettre de Raïa. Ça y est. Tu es délivrée. Tu as été fauchée par une balle perdue. Ou déchiquetée par un obus* » (Vs, 272). Tout en sachant que Mamie a disparu, Rémi continue à lui écrire!

Pourquoi écrit-il quand bien même il saurait que rien ne parviendra à Mamie? Qui est alors le véritable destinataire?

Toute cette lettre n'est en réalité qu'une analepse narrative : soit le récit de la perte de Mamie raconté ultérieurement. Mais, Rémi pense qu'il ne fait que délirer : il en doute lui-même. Le geste épistolaire peut avoir partie liée avec la folie, ou pour le moins, avec le délire. Alors, Rémi se demande : « *Ou est-ce que je délire et qu'elle n'a pas plutôt fait exprès, pour mieux te garder pour elle?... Mais n'est-ce pas du délire encore, et plus exaltant?...* » (Vs, 206). Effectivement, correspondre ne permet guère de dialoguer dans ce roman; mais, il reflète certains aspects du délire et ses techniques. Ainsi, le sujet écrivant fait-il dire à son narrateur autodiégétique : « *A quoi est bon le délire d'un frustré, d'un carencé crapuleux, à part t'asphyxier encore plus?* » (Vs, 247).

Pour renforcer l'ambiguïté, après avoir appris la disparition de Mamie, Rémi évoque « *des voix* » (Vs, 280) qu'il entend la nuit, pense à son « *fantôme* » qui « *ferait la faveur de hanter la maison* » (Vs, 290), ou la retrouver sous forme d'une « *araignée qui plonge au bout de son fil et qui s'immobilise en plein dans le reflet de la braise* » (Vs, 298). Toutes

ses visions, ou croyance à la métempsychose, plongent le héros-narrateur dans l'hésitation et le doute et introduisent en même temps une grande part du fantastique dans le roman, car le « *fil de l'araignée* » pourrait signifier aussi les dédales du sens qui oscillent dans tous les sens, sans aucune linéarité, « *l'araignée en plein dans le reflet de la braise* » deviendrait alors cette passion qui anime l'instance auctoriale et l'invite à tisser à son tour son texte.

Comme si les autres ambiguïtés ne suffisaient pas, le délire vient brouiller les pistes de recherche du lecteur. Mais, selon Frédéric Martin-Achard, ce monologue intérieur n'est qu'un artifice.

*Benveniste, en alignant le monologue sur le modèle du dialogue, en nie toute particularité formelle et fonctionnelle. Si le monologue n'est qu'un « dialogue intériorisé », tout porte à croire que le langage intérieur ne se distinguera en rien du langage communicationnel, proféré à haute voix. Cette structure dialogique du monologue intérieur est aussi défendue par Volochinov, pour qui « les discours les plus intimes sont eux aussi de part en part dialogiques », c'est-à-dire qu'ils se projettent toujours vers les attentes et les évaluations d'un auditeur virtuel.*<sup>368</sup>

Dans notre corpus, il serait profitable de l'appréhender « *en tant que genre romanesque constitué entièrement par la confession silencieuse qu'un être de fiction se fait à lui-même et non en tant que technique intermittente* ». Dans les trois romans aussi : « *les personnages qui monologuent sont des humbles et des dominés, voire des déclassés et des exclus.* »<sup>369</sup> Tous ces choix contribuent à la perte du sens et de l'identité, beaucoup plus qu'à sa fixation. Lire Ducharme c'est avancer des hypothèses qu'on peut contredire, comme on peut vérifier, à chaque page.

Les dernières lignes de *Va savoir* peuvent suggérer ceci : Rémi ne faisait que vérifier l'assertion de Mamie elle-même, « *Mais tu l'as dit, la vie il n'y a pas d'avenir là-dedans, c'est fait pour brûler. [...] Mais est-ce que tu veux être trouvée? Est-ce que tu es perdue ou si tu as découvert ce que tu cherchais?* » (Vs, 277). D'autres textes suivront, « *Ça y était, j'étais fin prêt, mon autre vie allait commencer, ma vie sans toi* » (Vs, 286). Bizarrement, cette relation qui s'est désagrégée petit à petit a servi de pierre d'édifice à un roman.

Réjean Ducharme n'est ni partisan ni chantre des nouveaux moyens de communication pour y voir l'échec de la lettre dans les temps modernes où triomphent le téléphone et les réseaux sociaux. Au contraire, Ducharme rappelle que c'est la lettre, même si elle ne parvient pas à son destinataire, et non ces nouvelles technologies de

---

<sup>368</sup> MARTIN-ACHARD, Frédéric, *Voix intimes, Voix sociales. Usage du monologue romanesque aujourd'hui*. Classiques Garnier, Paris, 2017. P. 28.

<sup>369</sup> *Ibid.*, Op ; Cit, Pp. 42-43.

communication, qui engendre un roman. Même si la lettre relate la fin d'une histoire d'amour, cette fin n'est pas dramatique, comme toutes les fins des romans de Ducharme. Elle s'est soldée par une œuvre d'art à laquelle suivront d'autres, semble dire le héros. « *Ma vie sans toi* » s'ouvre par une création littéraire, soit par une transition du profane au sacré : ce passage de l'éphémère à l'éternel crée, du même coup, l'immortalité du héros Rémi qui rejoint Rémi de *Sans Famille* d'Hector Malot.

Bref, ce genre épistolaire vient détruire et les structures fondamentales du genre et les attentes du lecteur modèle cherchant à restituer la fabula, en donnant lieu, en même temps, à d'autres voix pour résonner, et d'autres possibilités de l'organisation du récit.

#### 4.2. Enchâssement

Les trois œuvres fonctionnent par mise en abyme, ou métalepse selon la terminologie genettienne, soit, « *prendre (raconter) en changeant de niveau.* »<sup>370</sup> Tout en disant du mal des autres, André et Nicole « *enregistrent* » leur vie qui progresse au rythme de la lecture de *La Flore Laurentienne*. Pour le signifier plus explicitement, les deux premiers chapitres puisent respectivement leurs titres dans des termes de botanique empruntés à cette encyclopédie, « *LA ZONE DES FEUILLUS TOLERANTS* » et « *L'AMARANTE PARANTE (AMARANTHUS GRAECIZANS)* ». Tout en racontant « *son histoire de héros* », Johnny reconstruit, lui et Petite Tare, le cahier écrit par Alter Ego; tout en écrivant, lisant, relisant ses propres lettres et celles de Mamie, Rémi relate sa vie avec elle et annonce celle qui va commencer, sans elle. Quelles seraient alors les fonctions de ces emboîtements ?

Dans un premier temps, l'intention de Rémi, comme celle de Johnny, est celle d'authentifier leurs récits, documents à l'appui. Dans *Va savoir*, qui est en soi une seule lettre, Rémi cite intégralement quelques passages des lettres de Mamie, notamment aux pages 143, 144, 145. Il intègre même des extraits des lettres de Raïa, pour confirmer, en particulier, la disparition de Mamie, « *elle est partie, disparue depuis quatre jours* », lui écrit Raïa (*Vs*, 272). André et Nicole, dans *L'Hiver de force* citent une multitude de textes, celui de la revue la *Bombe Q* (*Hf*, 63), ceux des enseignes (*Hf*, 21), des répliques de personnages de films (*Hf*, 32, 40, 41, 144)...

Johnny va plus loin, pour collecter davantage des « *effets de réel* », selon l'expression de Barthes, il part à la recherche des traces des personnages du second récit dans la vie quotidienne des personnages du récit enchâssant. Il conclut qu'Alter n'est pas

---

<sup>370</sup> GENETTE, Gérard, *Op., Cit.*, p, 373.

du tout un « être de papier », mais il est bel et bien une personne qui a fréquenté les deux serveuses Poppée et Hellhenn. C'est cette dernière qui a été surnommée par Walter lui-même « Sainte-Hélène », d'après les investigations de Johnny. « *Personne ne vous a jamais appelée Sainte-Hélène par hasard? Un vieux soldat? Napoléon?...* », lui dit-il. « *C'est dans votre parenté?...* », lui répond-elle (GM, 317). Pour Johnny, cette preuve est indubitable, « *Walter ne pouvait pas avoir traîné partout dans ces coins-là sans laisser de traces* » (GM, 318). Petite Tare arrive à la même conclusion, « *Tu as du flair. Walter est vivant, il est ton voisin, sur l'autre île* » (GM, 323). « *La too Much* », aussi, « *est une assez forte et encore assez belle personne [...] Elle tient à se faire habiller par Exa* » (GM, 323, 324), la maîtresse de Johny.

Dès lors, le lecteur ne sait plus s'il est dans le monde des vivants ou celui des morts, celui des personnages ou des personnes. Même si Barthes constate que « *c'est là ce que l'on pourrait appeler l'illusion référentielle* », <sup>371</sup>Genette, commentant cette fonction testimoniale, s'inquiète en remarquant que

*De telles inventions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou spectateurs, pouvons être personnages fictifs. Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit.* <sup>372</sup>

Pourtant, le chiasme peut rassurer : le manuscrit trouvé, tout comme la lettre, fonctionne comme un semblant de réalisme et d'authentification du récit.

Chez Ducharme, la métalepse a une autre fonction : établir des analogies saisissantes. Dans les trois romans, l'emboîtement touche même le décor; comme les poupées russes, le lit est imbriqué dans le canapé. Suite à un moment de lassitude, André et Nicole décident de « *se retourner dans (leur) hyde-a-bed comme des poulets à la broche. C'est ainsi qu'ils désignent une chambre à coucher convertible en vivoir, c'est-à-dire un living-room dont le divan cache un lit* » (Hf, 34) Johnny, lui, avoue, « *Je me suis trouvé, tout chaussé tout habillé dans l'amerykanka, que je n'ai pas reconnue, mais ça m'est revenu* » (GM, 175). Même Julien et Petite Tare partagent « l'amerykanka » (GM, 318) qu'ils ont installée auparavant. « *Ils l'ont meublée. Dans le bureau de Julien, ils ont installé un*

---

<sup>371</sup> BARTHES, *L'effet de réel*, [https://lapis.epfl.ch/files/content/sites/lapis/files/.../barthes\\_1\\_effet\\_de\\_reel\\_1968.pdf](https://lapis.epfl.ch/files/content/sites/lapis/files/.../barthes_1_effet_de_reel_1968.pdf).

<sup>372</sup> GENETTE, Gérard, *Op., Cit.*, p. 375.

*convertible, une amerykanka, elle appelle ça, déjà ouvert et dressé avec leur plus chic literie* » (GM, 172). Le récit est-il à l'image du meuble?

Effectivement, c'est le parallèle entre les histoires d'Alter et Johnny qui frappe le plus. D'abord, chacun d'eux tient, en même temps, une relation avec deux femmes, Exa et Petite tare, pour Johnny, Bri et Too Much, pour Alter : respectivement, la première pour le plaisir charnel, la seconde, pour le plaisir intellectuel. Bizarrement, tous deux rencontrent leurs maîtresses dans un bar, dit le Manoir. Johnny raconte ceci d'Exa : « *Je me suis réveillé dans le parking du Manoir. Avec une pocharde adipeuse* » (GM, 16), et ajoute plus loin en évoquant Alter, « *ainsi cette Bri ramassée au Manoir (où je vois celui dit du pont, où j'ai intéressé ma propre furieuse et traîné tant d'années avec elle)* » (GM, 55); de surcroît, tous deux ont la même fin, au même moment : le couple se disloque, dans les deux cas vers la fin du roman.

L'analogie thématique est tellement parfaite que le lecteur ne sait plus parfois, à la première lecture, quel niveau et quel récit il lit, d'autant plus que le présent de narration, commun aux deux, complique davantage la tâche, « *c'est le propre du discours immédiat que d'exclure toute détermination de forme de l'instance narrative qu'il constitue.* »<sup>373</sup> L'aspect ironique s'ajoute aux autres difficultés de la cristallisation du sens, car, d'après Philippe Hamon, « *tout texte ironique risque de devenir incompréhensible dès qu'il est décontextualisé dans le temps.* »<sup>374</sup>

Outre la situation, les caractères et les idées sont aussi semblables. « *Je relis la longue lettre où Alter demande à Bri pardon, écrit Johnny. Avec ce bien que me fait la bière [...] les mots me font l'effet d'avoir ma voix* » (GM, 62-63). En fait, la valeur onomastique d'Alter n'est pas gratuite, c'est un autre soi-même. L'analogie et la superposition des deux récits font qu'ils se confondent et se solidifient, bien qu'ils ne soient qu'une seule fiction. La fragmentation, « *l'émiettement du texte*<sup>375</sup> » empêchent toute linéarité diégétique et invite le lecteur à concevoir son propre fil conducteur, pour se réconcilier avec cette écriture subversive.

Alter lui-même, comme le pense Gaspirini, n'est qu'un subterfuge pour que Johnny raconte deux fois sa propre histoire, et « *le narrateur finit par éliminer le héros qu'il avait*

---

<sup>373</sup> GENETTE, Gérard, *Op., Cit.*, p. 367.

<sup>374</sup> HAMON, Philippe, *Op., Cit.*, p. 39.

<sup>375</sup> BENDJELID, Faouzia, *L'Écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni*, thèse de doctorat, sous la direction de Fewzia Sari, [www.limag.refer.org/Theses/Bendjelid.pdf](http://www.limag.refer.org/Theses/Bendjelid.pdf), 2005, p. 335.

promu de façon à rétablir son hégémonie sur le récit. Il retrouve alors le type d'énonciation le plus naturel quand on parle de soi, la voix autodiégétique. »<sup>376</sup> Est-ce un dédoublement de la même instance? Et si ces romans remettaient en question la subdivision simpliste entre réel et virtuel! « Mais, osons-le demander, quel est le fondement scientifique de cette distinction ? »,<sup>377</sup> s'interroge Stéphane Vial. Ce roman *Gros Mots* ne pourrait pas retracer la résistance de Ducharme lui-même, et de son œuvre, contre la médisance et la critique canadiennes?

Cet engouement pour l'emboîtement s'explique, d'autre part, d'après Genette, par « la fameuse structure en abyme, si prisée naguère par le nouveau roman des années 60, (qui) est évidemment une forme extrême de ce rapport d'analogie, poussée jusqu'aux limites de l'identité. »<sup>378</sup> De l'aveu même du narrateur, tout le roman *L'hiver de force* est un sédiment, une stratification de jeux de mots, sans plus. A la fin du roman, pour clore son histoire, André, tout en s'indignant, interroge son lecteur, pour piquer sa curiosité, « Puis c'est tout. Qu'est-ce que tu veux comprendre dans un ramassis de calembours pareil ? » (*Hf*, 273). La formule métadiscursive « ramassis de calembours » résume parfaitement l'écriture ducharmienne.

Dès lors, tous les personnages principaux sont d'abord des lecteurs; ils ne se contentent pas de lire seulement, mais ils font part à leurs lecteurs des textes lus, de leurs réactions face à ces textes. Excepté Rémi, Johnny et André s'adressent à un narrataire extradiégétique, selon l'expression de G. Prince<sup>379</sup>. Tout en faisant partie de la fiction, ils participent aussi à la métafiction. Le personnage chez Ducharme est à son tour créateur de personnages et de texte. D'où le redoublement de l'opacité de cette même fiction dont « la position temporelle » est « intercalée », d'après Genette qui la définit en ces termes,

*Du simple point de vue de la position temporelle, quatre types de narration ultérieure, antérieure, simultanée et intercalée. Le dernier type est à priori le plus complexe, puisqu'il s'agit d'une narration à plusieurs instances, et que l'histoire et la narration peuvent s'y enchevêtrer de telle sorte que la seconde réagisse sur la première : c'est ce qui se passe en particulier dans le roman épistolaire [...] Il peut être aussi*

---

376 GASPIRINI, Philippe, *Est-il je ?* Le Seuil, 2004, p, 143.

377 VIAL, Stéphane, *La fin des frontières entre réel et virtuel Vers le monisme numérique*, Frontières numériques et artefacts, p-p,135-146, 2016. « C'est pourquoi cette métaphysique du réel et du virtuel est une métaphysique « profane », au sens où elle est dépourvue de tout caractère heuristique. Elle n'a en effet aucune qualité savante et ne produit aucune connaissance. Au contraire, elle alimente l'ensemble « des impressions primitives, des adhésions sympathiques, des rêveries nonchalantes » (Bachelard, 1994, p, 14) qui encombrant généralement l'esprit scientifique ».

378 GENETTE, *Op., Cit.*, p, 371.

379 PRINCE, Gérald, *Introduction à l'étude du narrataire*, Poétique n°14, 1973.

*le plus délicat, voire le plus rebelle à l'analyse quand la forme du journal se desserre pour aboutir à une sorte de monologue après coup à position temporelle indéterminée, voire incohérente.*<sup>380</sup>

Le lecteur de Ducharme ne lit pas seul, car il est aussi lecteur de seconde main, puisqu'il ne lit lui-même ni *La Flore Laurentienne*, ni le journal d'Alter, ni les lettres de Mamie dans leur totalité; mais il semble avoir l'avantage d'accéder à des textes authentiques. Ce personnage-lecteur installe la lecture participative.

Quelle est la part de réalité? Quelle est celle de fiction? C'est dans cette absence de frontières entre personnage et lecteur, sérieux et plaisanterie, récit premier et récit second que réside le délire. Le personnage ducharmien culmine les fonctions : il est en même temps personnage, lecteur, narrateur autodiégétique et narrataire intradiégétique. Sommes-nous alors en la présence d'un texte entièrement ludique?

#### **4. 2. 1. Sérieux ou plaisanterie ?**

Même peu sérieuse en apparence, la narration ducharmienne traite des grandes inquiétudes de l'être humain : souvent, les questions posées demeurent sans réponses. Le sujet-écrivain émet discrètement, avec sarcasme et subtilité, ses opinions sur la solitude de l'être humain et sa misère dans un univers qui devient de plus en plus complexe. Seuls l'humour et la désinvolture semblent pouvoir le sauver! La jovialité et la légèreté lui permettent de sonder toutes les limites de l'âme et du corps humain. L'ironie et l'humour, qui couvrent l'ensemble de l'œuvre, favorisent ce va-et-vient entre sérieux et plaisanterie, grâce auxquels le destinataire reçoit favorablement l'œuvre et ses critiques. D'ailleurs, les rapports compliqués entre les deux discours, ironisant et ironisé, brisent les limites entre sérieux et plaisanterie. Kierkegaard le note bien, « *l'ironiste s'applique toujours simplement à paraître différent de ce qu'il est réellement ; chez lui, le sérieux masque la plaisanterie et la plaisanterie le sérieux*<sup>381</sup> ». Qu'en est-il chez Ducharme?

Dans les trois textes, la situation de communication est favorable à la plaisanterie comme au sérieux : rien de plus intime et de plus grave en même temps, dans *L'hiver de force* et *Gros Mots*, qu'un appartement où vit un couple qui s'adresse la parole dans un huis clos interminable. Même un petit chez-soi, dans *Va savoir*, où Rémi rédige seul, avec son chien, une lettre, n'est pas plus heureux. Dans les trois romans, l'amour n'est donc d'aucun secours. Cette situation est porteuse de toutes les tensions maximales. « *La*

---

<sup>380</sup> GENETTE, *Op., Cit.*, p, 349.

<sup>381</sup> V. Sören KIERKEGAARD, *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, Paris, Éditions de l'Orante, 1975, traduit du danois par P. TISSEAU et E. Jacquet-TISSEAU, p, 230.

*plaisanterie* » aura pour fonction dans une situation pareille de « *dissoudre les tensions, du moins de les désamorcer en les tournant en dérision,* »<sup>382</sup> le sérieux, celle d'exprimer le mal de vivre, de dire le malaise que ressentent les âmes tourmentées par les questions existentielles les plus modernes, en particulier, l'infime place de l'individu dans la société d'aujourd'hui.

Dans les trois incipits, chacun prétend vouloir relater sa propre histoire et finit, à la clausule, par raconter celle des autres, par « *revenir à sa case départ* », voire par ne rien raconter finalement, et se rendre compte que c'est à ce moment-là que « *(sa) vie va commencer* », que le sérieux va commencer! Or, ni l'action ni le travail ne s'amorcent, ni l'histoire ne se termine! A ce propos, Najet Limam-Tnani, évoquant le rituel et le sacré dans les œuvres de Marguerite Duras, précise,

*La fonction « performative », le pouvoir presque magique acquis par la parole chaque fois qu'elle est associée au symbolique confortent le rituel, où le clivage entre le verbe et l'action est atténué parce que tous deux sont frappés de vacuité par rapport au réel et que tous deux sont chargés d'une même densité sur le plan des symboles.*<sup>383</sup>

Comme « *la plaisanterie [...] exprime ce qu'il faut taire* »,<sup>384</sup> l'œuvre ducharmienne, par le biais du délire, en profite pour se moquer de tout : politiciens, critiques littéraires, peintres, cinéastes, faits sociaux, événements quotidiens... C'est ce nouveau regard sur la société, cette volonté de tourner en dérision tout ce qui est extrêmement sérieux en le banalisant, en s'en jouant qui frappent le lecteur : tout est gravement important, tout en étant digne de raillerie.

Dans *Gros Mots*, le tic « *Sans blague* » est une source de rire entre Johnny et Petite Tare : il suffit qu'il soit prononcé pour que ressurgisse l'humour. Au téléphone, elle informe Johnny, à propos de sa lecture du cahier, qu'elle a « *cinquante pages de tapées.* » « *Sans blague, elle me dit. En rigolant* », précise Johnny (*GM*, 141). Comme « *rire d'une plaisanterie signifie ipso facto que l'on partage une même culture, un même milieu social et, à tout le moins, une même vision du monde* »,<sup>385</sup> Petite Tare tient à l'expliquer à Johnny et initier en même temps le lecteur à l'origine de ce tic amusant, alors, elle reprend l'usage

---

<sup>382</sup> DUVAL, Maurice, *Quand plaisanter, c'est prendre les choses au sérieux. Paroles à rire*, la direction d'Eliane Daphy et Diana Rey-Hulman, avec la collaboration de Micheline Lebarbier, Paris, Inalco (Colloque Langues'O), 1999.

<sup>383</sup> LIMAM-TNANI, Najet, *Roman et cinéma chez Marguerite Duras, une poétique de la spécularité*. Alif, Les Editions de la Méditerranée, 1996, p. 188.

<sup>384</sup> DUVAL, Maurice, *Ibid.*

<sup>385</sup> DUVAL, Maurice, *Ibid.*

de l'expression et lui raconte que c'est le peintre Modigliani qui le disait à tout bout de champ.

*Sans blague!... Mais je ne t'ai pas raconté cette histoire sur Modigliani. Vers la fin de sa vie, complètement ravagé, à tout ce qu'on lui disait, il répondait sur le même ton : « Sans blague! »... Ta braguette est ouverte!... Sans blague!... Vous allez crever dans six mois!... Sans blague!... (GM, 291)*

Puis, c'est au tour de Johnny de le réemployer sans réserve (GM, 308, 320), rien que pour redémarrer la tonalité humoristique. Petite Tare y voit aussi une similitude entre Modigliani et Johnny, « *Sans blague!... C'est un testament? Tu sens ta dernière heure venir?...* » (GM, 333). Plaisanter est aussi un délire qui favorise l'échange des anecdotes, et permet aux personnages de profiter de leur temps, de ne rien faire justement, sauf se divertir.

L'interjection, « *fuck* », reprise vingt-huit fois dans *L'hiver de force*, sonne fort par sa brièveté et son expressivité; elle colore le texte d'une tonalité familière et révoltée, car, souvent, ce terme est employé au sens de « qu'ils aillent au diable ». Quand André et Nicole ne sont pas seuls, et ne peuvent la prononcer par politesse, il remarque : « *cette injure, portée comme une bulle par ma bave bouillante, éclate parfois entre nos lèvres : « Fuck! » (Hf, 26)*. Une fois ce mot prononcé, même intérieurement, le personnage est soulagé. Lainou en crée un néologisme lexical et grammatical, en pensant que le « *sous-ministre est un gars fucké* » (Hf, 20). Le jeu sur le même terme se multiplie de façon qu'il change de catégorie d'un emploi à un autre; de l'interjection et l'adjectif, on passe à l'emploi nominal; pour signaler leur routine, André et Nicole constatent qu'ils n'ont : « *plus qu'à égrener (leur) chapelet de fucks, se redéshabiller, se recoucher* » (Hf, 69).

« *Si le rêve n'a pas coutume de plaisanter, il est des esprits clairs qui savent plaisanter leur rêve* », <sup>386</sup>déclare Gaston Bachelard. Aussi, la même interjection épouse-t-elle le rythme cyclique de la vie des personnages, exprimant, à la fois, leur désarroi, leur faiblesse et leur mental d'un seul coup. Elle fonctionne aussi comme point d'ancrage narratif : le récit revient au point de départ pour se relancer. Le mouvement narratif spiral mime la vie des personnages qui tournent en rond. S'ils quittent l'appartement pour un moment, c'est pour se retrouver dans la même réclusion, quelques pages plus loin. Ce « *Fuck* » ponctue le texte, familiarise le lecteur avec la tonalité sarcastique du « *je narrant* », en grand malaise.

---

<sup>386</sup> BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de repos*, Librairie José Corti, Paris, 1948, p. 41.

Lecture et narration en mouvement hélicoïdal, spiral, tel un ressort qui tourne autour du même axe : les deux actes suivent le mouvement sinusoïdal de la perception du narrateur qui revient, beaucoup de fois, sur le même élément, comme une seule vague traçant avec des hauts et des bas la même ondulation. Parfois, le héros est en haut de la période, d'autres fois en dessous. Le destin du personnage révolté, ce mouvement cyclique de taraudage irrévocable, ne dépend plus de lui. Au contraire, il est pris dans un tourbillon qui donne le vertige.

Le même procédé est reconduit dans *Gros Mots*, l'expression, « *le tour d'elle* », est forgée, réemployée et abandonnée par Johnny lui-même. Certes, aucun usage ne ressemble à un autre, mais chaque occurrence introduit une nouvelle donnée qui participe, à la fois, de la progression de la narration et de l'intrigue. La première fois sert d'énoncé performatif, à l'image du récit qui vient de commencer; Johnny, évoquant Exa, affirme en jouant sur la polysémie du phonème [ɛl] : « *Et j'ai bouclé en quatre heures un circuit où je n'aurai tourné qu'autour d'elle et que je nommerai le tour d'elle en souvenir d'une journée amputée d'elle, avec rien que des moignons d'ailes : les petites charnières en chair et en os* » (GM, 41).

Le jeu sur les phonèmes conduit à un jeu sur les mots; la relation de Johnny avec Exa est tellement régie par des codes fixes qu'il ne sait plus s'il s'agit de « il » ou de « elle », alors, il insinue : « *C'est ainsi qu'épuisé, bafoué, je suis parti faire mon tour d'île allongé en tour d'elle (ou vice versa)* » (GM, 49). D'autres fois, il prend le sens propre au sens figuré, « *J'ai bien fait mon tour d'elle mais par un autre chemin, je suis passé par les nuages... C'est très risqué* » (GM, 68), ou encore, il confond son départ en train avec ce tour, « *Mon train onze n'a pas démarré, je n'ai pas fait mon tour d'elle* » (GM, 114).

En réalité, plus le texte progresse plus le « tour » se dématérialise et devient l'occasion de créer des jeux de mots plaisants tels les paradoxes, « *j'ai fait le tour d'elle, pour m'ôter des jambes d'Exa* » (GM, 129) et « *j'ai fait mon tour d'elle à longues enjambées* » (GM, 204). La vie ne mérite pas d'être prise au sérieux parce qu'elle est paradoxale, semble dire Johnny. Le rire – ou le délire- sauve l'homme en lui permettant de désagréger le sérieux qui ne conduit qu'à des crises de conscience et des conflits irréconciliables avec le plaisir ordinaire. D'ailleurs Rabelais avertit le lecteur, en précisant

que « *ce n'est pas avec une telle désinvolture qu'il faut juger les œuvres humaines [...] Les matières traitées ici ne sont aussi frivoles que le titre le laissait prévoir au-dessus.* »<sup>387</sup>

Pour annoncer la fin du roman, le « tour » commence, lui aussi, à s'étioler. Johnny s'aperçoit que c'est Petite Tare qui a collaboré le plus à la découverte du cahier, alors, il lui dit, tout en « *fais[ant] [le] tour d'elle à contre-cœur* » (GM, 353) : « *C'est le tour de toi qui est de plus en plus long* » (GM, 300). Quel serait alors le sens du mot « tour », quand Johnny affirme à l'explicit : « *je défais ce que j'ai fait de mon tour en le parcourant à l'envers* » (GM, 354), tout en lançant aux broussailles sa « *photocopie du cahier trouvé* » ? Que parcourt-il à l'envers ? N'est-il pas en train de relire sa propre « *histoire* » de « *héros* » annoncée à l'incipit ? Le « *tour d'elle* » et le cahier, abandonnés tous les deux à la fin, n'étaient-ils que de véritables tours de main, ou de magicien, pour faire progresser la narration ? On dirait qu'ils étaient les véritables actants du récit.

Avec cet air badin et plaisant Ducharme construit, dessine des portraits graves, et brosse des scènes sérieuses : c'est le propre de son délire. Mais quelle est la part du sérieux ? Quelle est celle de la plaisanterie ? Où commence l'une ? Où s'arrête l'autre ? C'est encore une fois, le lecteur qui décide. « *Les animaux les plus comiques sont les plus sérieux, ainsi les singes et les perroquets* »,<sup>388</sup> affirme Baudelaire. Cette attitude gaillarde permet au héros ducharmien pessimiste de survivre malgré les affres du quotidien, devenu aujourd'hui pesant et ennuyeux. Ce langage en fête atténue les angoisses du personnage, et sauve du même coup le héros de la médiocrité de la vie. Aussi retrouvons-nous, nous lecteurs, l'affirmation d'Érasme citée dans notre introduction, « *rien n'est plus sot que de traiter avec sérieux de choses frivoles ; mais rien n'est plus spirituel que de faire servir les frivolités à des choses sérieuses.* »<sup>389</sup>

La cocasserie touche encore les accents des personnages, leurs dialectes, leurs niveaux de langue. Les nombreux pataquès facétieux, rapportés tels qu'ils sont prononcés, allègent la gravité des scènes de vie quotidienne, en y introduisant le charme de la simplicité et de la spontanéité des personnages. Au bar, « *en attendant les deux Zantoutaipourtoux, chacun [d'André et Nicole] se pelotonne au fond de lui-même pour regarder celles qu'il a bues lui monter dans la tête* » (Hf, 53-54). Lainou répète à tout bout

---

<sup>387</sup> RABELAIS, François, La vie très horrible du grand Gargantua, père de Pantagruel, p. 39.

<sup>388</sup> BAUDELAIRE, Charles, *De l'essence du rire*, Œuvres complètes, t.2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade » 1976, p. 532.

<sup>389</sup> DE ROTTERDAM, Erasme, *Éloge de la Folie*, traduction de Pierre de Nolhac, [ppalpant@uqac.ca](mailto:ppalpant@uqac.ca) p. 14.

de champ le cri de colère « *Ki manche da marde* » (7 fois). Ces déformations égayent le texte et amusent le lecteur.

André, attentif à la façon de parler des autres, repère le paradoxe suivant, qui passe inaperçu pour les autres : au bureau de location de voiture, comparant une Citroën à une Renault « *le gars a dit : « It's the same différence.» C'est une drôle d'expression* » (Hf, 133). Cet oxymore inconscient tourne à l'aporie. De telles expressions ont aussi l'avantage d'introduire le personnage, et d'en saisir le trait le plus distinctif. Le père de Nicole dit, en s'adressant à son beau-fils : « *Hé ti-gras ! te v'là rendu rond comme une boule !* » *Il pense qu'il me fait un compliment. Fuck ! C'est pour mieux t'écraser, mon vieux hostie [...]* « *Hé ! t'es gras comme un voleur à c't'heure. Les affaires vont bien !* » (Hf, 135, 136). Ce compliment-offense trouble André et le laisse perplexe, même si le beau-père a une visée affective!

*Seule, souveraine et détachée de toute règle, l'énonciation s'arroge tous les droits, enfreint toutes les lois, tourne en ridicule les formes littéraires, détruit les conventions du langage, jusqu'à recréer, à force de débris, ce non-sens qui soutient toute la signature Ducharme.... Cette parole malmène le discours, détient un sens qui ne peut qu'osciller entre la plénitude et la vacuité.<sup>390</sup>*

Aussi, ce style Ducharme culmine-t-il toutes les contradictions, et permet-il même l'insertion de la chanson en tant que nouveau poncif romanesque.

#### **4.2.2. Chanson**

Aucune œuvre ducharmienne n'exclut la chanson de son territoire. Au contraire, elle en occupe parfois une place de choix authentique, d'autres fois ironique. Dans *Va savoir, Forty Miles of Bad Road*, au rythme de laquelle on danse deux fois (Vs, 163, 255), peut faire allusion humoristique à la mésaventure de Mamie. Mais, Rémi fait, en même temps, un usage sérieux de la même chanson : c'est grâce à elle qu'il apprend à Fanie « *les jours de la semaine* » (Vs, 234). Dans *Gros Mots*, Johnny reconnaît le double rôle de la chanson « *Leave your body behind* », dont il ne sait la véritable intention d'Alter qui l'écrit à sa Too Much. Alors, il s'inquiète en disant : « *dérision ou vrai piège à la retenir, sinon près de lui, à l'intérieur de lui, je dois tout exhumer mot à mot* » (42). Va-t-il déterrer le texte de la chanson? Ou celui d'Alter? Ou les deux à la fois, pour en voir le lien?

---

<sup>390</sup> MAHIOUT, Anouk, « Dire le rien, Ducharme et l'énonciation mystique », *Voix et Images*, N°87, 2004, p-p, 131-146.

Le couple André et Nicole, fans des Beatles depuis leur enfance (Hf, 123/124), font des « mois » d'économie pour pouvoir enfin acheter « le disque de Boris Vian » (Hf, 40), mais, une fois le plaisir satisfait, ils jettent « le disque dans le parc Jeanne-Mance », pour éterniser ce moment, et « ne jamais se lasser » (Hf, 41). D'ailleurs, la seule fois où ils jubilent est celle-là, lui, « les bras le long du corps comme Henri II », elle, « une main sur la poitrine et l'autre sur le ventre comme Catherine de Médicis » (Hf, 41). Ils sont tellement fans des Beatles, qu'ils les écoutent et les citent à maintes reprises dans des chansons différentes. « Hé Jude » est non seulement citée dans deux œuvres différentes (Hf et Vs), mais elle est encore traduite vers par vers en français. Probablement, c'est le sujet écrivain qui l'exprime par le truchement des personnages. « On aime les Beatles. Et l'amour sans la fidélité, sans la loyauté et l'exclusivité, c'est de la grossièreté »; cette scène évoque des sujets sérieux et une comparaison édifiante, « l'amour sans indulgence, ce n'est pas riche non plus » (Hf, 98). En outre, le personnage de La Toune - qui signifie chanson préférée - revient souvent dans les romans de Ducharme (Hf et GM). André n'oublie pas d'évoquer les chansons diffusées au bar « Knock Three Times », « Sur le plafond de ta cham-am-bre » (Hf, 55) et « J' fais des maths, oui j' compte les oiseaux » « je roule en Torino... dans les rues de Paris... depuis que j'ai compris la vie. » (Hf, 120)

Mais, généralement, c'est l'humour qui l'emporte : voulant décontracter André et lui remonter le moral, Nicole cite le poète Charles Gill en lui soufflant « à l'oreille : « Qu'est-ce qu'il a dit Charles Gill? » (Il a dit : « Je suis un désespéré mais je ne me découragerai jamais. ») (Hf, 37). Une page plus loin, André reprend ironiquement les mêmes paroles : ayant le pied « en plein » dans la merde, dans une cabine téléphonique, il « laisse faire la merde et compose le numéro », pour être fidèle à l'esprit du poème! L'acharnement peut ne pas servir à grand-chose, si ce n'est à la dégradation de l'être, semble dire la reprise de ce vers.

Pour le personnage ducharmien, il n'existe pas de « choses avec lesquelles on ne plaisante pas ». Même si l'événement est grave, sa narration atténue cette gravité, et en fait une source d'humour. Suite à la disparition du chat, André écrit, « ici, sur terre, dans la vie, le chat est disparu et l'Idéaliste aussi, par-dessus le marché. Quand ce n'est pas Nicole qui pleure c'est Lainou. Quand ce n'est pas une à la fois, c'est les deux ensemble. Quelle anarchie! » (Hf, 194). Ainsi, il donne un nouveau sens à l'expression « à la fois » celui de « à chaque fois » tout en ignorant pourquoi pleurent Nicole et Lainou : est-ce à cause de la disparition du chat ou de Pierre Dogan, ami de Lainou! En réalité, on peut dire

qu'un drame chasse l'autre, et que les deux situations peuvent être, à la fois, sérieuses et risibles.

Le rire est aussi l'occasion de tourner en dérision quelques préjugés. Au bar, la Petite Hutte, « *c'est la chanson What is qui joue, à tue-tête. C'est beau. Le chanteur noir crie « What is! », le chœur noir répond « What is What is What is! ». Ça continue comme ça, sans fin. Les noirs ont la voix noire, on n'a pas besoin de les voir pour savoir qu'ils sont noirs* » (Hf, 196). Ce syllogisme - qui fait allusion à « *De l'esclavage des nègres* » de Montesquieu- ridiculise les attitudes racistes.

Allier plaisanterie et sérieux, pour traiter d'un seul sujet, est une variation enrichissante, car elle varie les angles de vue et les perspectives à embrasser. L'insouciance, l'anéantissement des croyances et des valeurs traditionnelles minent la confiance de l'homme en lui-même, en la raison, en Dieu et en l'avenir, et fait planer l'ombre du nihilisme. Le personnage ducharmien est

*Un personnage paradoxal, incarnation d'une humanité commune et banale, à la vie monotone et routinière, mais porteur d'une vision du monde désenchantée et pessimiste qu'il assume glorieusement malgré ses déroutes et le constat qu'il doit faire de la modestie de sa condition.*<sup>391</sup>

En outre, la banalité de la condition et la monotonie événementielle sont redoublées par une vision du monde aliénée et troublante; « *le sens de la vie c'est d'être soûl* », déclare André (Hf, 116). Jacques Derrida confirme, « *Le roman contemporain se donne, en effet, à lire [...] sur le mode d'une litanie indolente où de non-événements sont narrés avec une transparence désarmante* »<sup>392</sup> qui pose, elle aussi, de grandes difficultés de lisibilité. Les marginaux délirants présentent, à la fois, une grande humilité socratique, et un ésotérisme envoûtant.

---

<sup>391</sup> DENIS, Benoît, « Roquentin et les types sans importance sociale », *Études françaises*, XXXIII, 3, hiver 97-98, p-p, 108-109.

<sup>392</sup> DERRIDA, Jacques, cité par Paré, François, (2004). « Esthétique de l'humilité » / *Accessoires. La littérature à l'épreuve du dérisoire*, sous la direction d'Isabelle Décarie, Brigitte Faivre-Duboz et Eric Trudel, Nota Bene, 176 p. Spirale, (195), 47-47.

## Conclusion

L'univers ducharmien exclut toute maxime conversationnelle, et le héros-narrateur n'est jamais, vis-à-vis de son destinataire, respectueux de la quantité des informations à fournir : en délirant, il fournit beaucoup plus qu'il n'est demandé, ou, il élude l'essentiel. De même, il raconte des balivernes qui ne tiennent aucunement compte de la maxime de la qualité, car il avoue même qu'il n' « *est pas payé pour dire la vérité* », enfin, ni l'ordre, ni la brièveté, ni la clarté ne sont respectés. Par conséquent, il passe indifféremment du sérieux au comique, du dicible à l'indicible, du lisible à l'illisible, en multipliant les déictiques dont le référent reste indéterminé.

La conversation n'a pas de lois, semble répondre Ducharme, l'art du dire est irréductible, et le délire est une aporie conversationnelle. Un récit illisible ou, « *L'art du rien à lire* », selon l'expression de Julien Blaine, est une oscillation entre deux, ou, des frontières virtuelles : l'identité, l'espace, l'intrigue qui ne se cristallisent jamais. Lire c'est aussi relire et dé-lire; La meilleure synthèse serait celle d'affirmer que cette œuvre résiste à toute synthèse, car c'est essentiellement le manque qui rend la parole possible.

L'opacité, au service du romanesque, touche tous les compartiments de l'écriture : grammaire, mythe, récit, anecdote, référence socioculturelle... Tous ces moyens contribuent à dérober la part sombre du personnage, nous semble-t-il : le rapport à la femme, par exemple, demeure confus et ambigu, le roman qui suivra, *Le nez qui voque*, porte un titre, à la fois, paronyme et emblème de l'équivoque. Sérieux ou plaisanterie? Ou les deux à la fois? Les frontières ne sont pas étanches, tout le plaisir est dans leur enchevêtrement.

Les critères du genre, eux aussi, sont brouillés : aucune trame narrative consistante, les "non-événements" traduisent le surplace événementiel, les poèmes et les chansons s'insèrent sans aucune transition, l'incipit fonctionne comme une suite, et l'explicit retrouve le fil conversationnel du commencement, les expressions idiomatiques, les acronymes ne désambigüisent pas le texte non plus. Bref, le délire est un espace conversationnel polyvalent : il est propice à toute parole qu'elle soit idiolectale, littéraire, argotique, sérieuse ou ludique. Mais, il signifie aussi que ces éléments font partie prenante de la conversation de chaque jour, et qu'ils méritent, peut-être, d'être reconsidérés à leur juste valeur, et ce serait l'aspect postmoderne de l'écriture ducharmienne.

Les formules aporétiques, ironiques et ambiguës, disséminées dans l'œuvre, mettent en place une esthétique dont l'échec de toute quête est le noyau : quête de l'alter-ego, de l'identité, de l'origine, et même du langage qui peut en rendre compte. L'échec donne sur l'art de ne rien faire, et le roman ne serait que l'espace d'un langage qui se déploie pleinement pour combler le vide existentiel. Même si le Verbe est, à lui seul, une force créatrice, Ducharme pointe au moins l'une des deux crises suivantes, si ce n'est les deux : soit que la parole est incapable de rendre compte du monde, soit que le monde est tellement complexe qu'il faut un autre -ou d'autres- système de signes, pour le décrire.

## CONCLUSION GÉNÉRALE

---

Nous avons commencé par étudier ce qui nous semblait le plus évident, le langage du délire dans le corpus choisi, pour constater que le délire submerge la vie du personnage ducharmien, des niveaux les plus triviaux aux plus sublimes : le sommeil, le travail, le repos, les discussions, les lectures, l'amour, la politique, la peinture, la littérature...

Ensuite, comme le veut la tradition psychanalytique, nous avons examiné la répartition thématique du délire, pour voir que cette expression n'est ni arbitraire, ni anarchique comme peut le présupposer l'étymologie du mot délire, mais qu'elle est organisée selon une connaissance scientifique savante qui entend classer les délires dans des thèmes, tels, la persécution, la mégalomanie, la mélancolie... Une telle approche nous a permis d'entrevoir quelques "mythes personnels", ou rêves, du héros ducharmien qui reviennent incessamment, dans les trois romans.

Nous avons souligné, aussi, qu'il ne s'agit pas seulement de réemployer une terminologie savante pour que l'idée du délire soit la dominante du texte, mais qu'il est question, surtout, de l'attribuer à un être anthropomorphe qui se comportera, dans le texte, selon cette ligne directrice, sans se contredire, pour autant. L'absence du délire de jalousie et d'érotomanie corrobore l'harmonie du caractère du personnage-narrateur. Héros? Ou Antihéros? Ou Homme révolté? Ou toutes ces figures à la fois? Aucune appartenance ne le détermine, à elle seule.

Tout comme les personnages du récit fantastique, les héros de Ducharme ne savent pas s'ils sont complètement dans la réalité, ou, entièrement dans un monde fictif. Rémi se voit taraudé par l'hallucination, la nuit en particulier. En pensant redevenir clairvoyant, il ne fait que sombrer dans le délire. Johnny doute, lui aussi, de la véracité de l'histoire qu'il raconte et demande à son exégète, son lecteur par le truchement de sa « *maîtresse ès lettres* », s'il n'est pas dans la fiction. André et Nicole ne pensent pas qu'ils sont plus clairs et se demandent, à leur tour, dans un langage métatextuel, s'ils n'étaient pas abscons.

Pourtant, les projets continuent de tenter le héros ducharmien, lui dont le délire devient cosmique, en se répandant dans l'univers; il veut même investir « *dans le feu et le*

vent »<sup>393</sup>. Le feu, le vent sont les symboles de la légèreté et de la liberté d'après Bachelard.<sup>394</sup> Pareil à ces éléments universels et planétaires, le délire attise et le discours et ses composantes. Ces deux éléments aériens et interactifs figurent la tentation portée très loin, portée par ces deux forces divines, respectivement, Prométhée et Éole; l'envie d'écrire, de transcrire le désir, et de le répandre dans l'univers, hante le sujet-écrivain qui s'arme des forces divines païennes pour le concrétiser. La croyance à la métempsycose<sup>395</sup> est l'emblème de la transmission et la passation de cette passion aux générations futures.

D'autre part, la volonté de se dédoubler n'est pas propre au personnage et au texte, mais elle concerne également l'auteur qui délègue l'organisation de son récit à son protagoniste. Le langage métatextuel est en réalité une incitation à une nouvelle exégèse, plus savante, quitte à ce qu'elle soit à l'envers. « *Je défais ce que j'ai fait de mon tour en le parcourant à l'envers* » (GM, 354), dit Johnny pour attiser davantage la curiosité de son destinataire. Avec Ducharme, le signifiant devient référent, et l'écriture n'a plus d'objet en dehors d'elle-même.

Aucun habitat ne convient définitivement à ce personnage marginal; le héros n'est ni tout à fait dedans, ni tout à fait dehors, ni tout à fait ici, ni tout à fait ailleurs. C'est toujours le chez-soi qui fait défaut : dans *L'hiver de force*, André et Nicole perdent leur appartement loué et se trouvent chez Catherine, dans *Gros mots*, Johnny, entretenu par Exa, sans jamais coucher dans sa chambre, se trouve dehors dès qu'il se brouille avec elle; dans *Va savoir*, Rémi s'installe dans une fourgonnette et la quitte à la fin du roman; sa femme trotte d'un pays à un autre, d'une région à une autre, sans aucune adresse fixe. Bref, l'ailleurs l'emporte sur l'ici. Mais, l'ailleurs est aussi l'altérité, le rêve, la transgression de toutes les lois du genre, de l'Histoire et de la géographie; le délire est sa meilleure expression.

Aussi, le personnage parle-t-il indifféremment le français ou l'anglais, selon son degré de maîtrise de l'une ou de l'autre langue, ou même sans manier ni l'une, ni l'autre. Le délire ne reconnaît pas les frontières linguistiques, non plus. La présence des noirs qui, par syllogisme très simpliste, « *ont la voix noire* », du Lituanien, propriétaire de l'appartement, fait allusion à l'identité hybride et multiculturelle de la société canadienne.

---

<sup>393</sup> « *J'ai vieilli de dix ans, mais tu l'as dit, la vie il n'y a pas d'avenir là-dedans, c'est fait pour brûler. Il faut investir dans le feu, c'est-à-dire ailleurs, dans le vent qui souffle le plus dessus...* » (VS, 277)

<sup>394</sup> BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris : Librairie José Corti, 1948, p. 10.

<sup>395</sup> Sous forme d' « *une araignée qui plonge au bout de son fil et qui s'immobilise en plein dans le reflet de la braise.* » (VS, 298)

La pensée pluraliste de Ducharme donne raison et réserve une place de choix à toutes les contradictions. C'est dans la pluralité qu'est l'unité.

Même si ce personnage n'est pas tout à fait nouveau, il est excentrique : il est à la fois au centre de gravité de l'intrigue, à sa périphérie, et son démolisseur surtout. Il est, en même temps, le héros et celui qui ne fait rien, le narrateur autodiégétique sans histoire à raconter, l'immoraliste sans morale à prêcher, et le révolté sans aucun idéal sociétal à proposer, si ce n'est celui des utopies repris par beaucoup de penseurs avant lui... Incarnation du vide, il ne peut le remplir. Ce héros, incarne-t-il aussi la misère de la condition humaine dont le salut est improbable? Sinon, quelles issues voit-il aux questions qu'il pose lui-même?

Il nous semble que le mérite de ce type de héros est celui d'indexer les problèmes, sans trop les dramatiser. Sans aucune visée téléologique, le roman ducharmien véhicule en filigrane l'échec des intentions moralisatrices, l'humour en atténue la vision pessimiste qui se profile dans l'œuvre, et dédramatise toute situation insupportable. Nous l'avons souligné plus haut, ce héros a sa vision du monde : c'est un épicurien qui profite du moment présent. L'absence d'empathie, ou même de sympathie, ne contredit pas l'attitude hédoniste. Délirer, c'est aussi prendre son temps, vivre à son rythme et penser à sa guise : le personnage n'est mû par aucune ambition, n'est soumis à aucune contrainte, il est maître de sa situation, et s'y plaît comme se plaît Sisyphe à bousculer son rocher.

La singularité du personnage va de pair avec celle du roman. Tel un poème, ce récit se donne à voir : il ne suit aucune ligne de force didactique, et ne procure aucun enseignement. Vers la fin de chaque roman, le héros annonce l'échec du projet initial, celui de raconter sa propre histoire, en le rejetant sur le compte du délire. Quel est alors le véritable projet du sujet écrivain ? Il nous semble que cette instance a la conviction que seule une véritable œuvre d'art, plurivoque, mérite d'être, à la fois, objet et véritable projet littéraire, digne de toutes les recherches, et ouverte à diverses interprétations. Longtemps avant Ducharme, Flaubert a formulé le même rêve<sup>396</sup>.

Logiquement, toute cette création entraîne une pratique différente du texte romanesque que nous avons essayée d'étudier, dans la dernière partie, pour ne pas affirmer que tout est créé ex nihilo. Comme le délire passe en particulier par la parole et le

---

<sup>396</sup> FLAUBERT, Gustave, *lettre à Louise Collet*, 16 janvier 1852, « *Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style* », <https://www.deslettres.fr/lettre-de-gustave-flaubert-a-louise-colet-voudrais-faire-cest-livre-rien/>.

comportement, les effets de théâtralisation ne manquent pas. Pourtant, nous ne pouvons affirmer qu'une étude du délire, dans l'œuvre théâtrale de Réjean Ducharme, pourra suivre les mêmes étapes, ni aboutir aux mêmes conclusions.

Quel mouvement suit le récit? C'est en même temps l'errance et le surplace qui conduisent le lecteur dans un dédale dont l'entrée et l'aboutissement sont les mêmes. Est-il alors condamné à tourner en rond? Comme l'explicit rejoint toujours l'incipit, dans notre corpus du moins, le lecteur se débrouillera dans un bric-à-brac dont les rares éléments, qui se font écho, échappent à toute première tentative de compréhension ou de jonction. L'ambiguïté, le secret, l'ironie, le mélange des genres, l'indétermination à tous les niveaux, et d'autres écueils, s'ajoutent tous à cette absence de linéarité, pour créer une nouvelle expérience esthétique, autant au niveau scriptural qu'au niveau lectoral, centrée sur la déconstruction. Seul le Verbe s'en sort victorieux : il n'y a rien d'autre au principe du langage que le langage lui-même, mais un langage, à la fois, familier et étrange au lecteur, charmant et parfois rebutant, car délirer, c'est aussi délier.

Mais, comment un marginal, délirant, n'ayant ni loi ni foi, réussit-il à capter l'attention du lecteur et à conserver son intérêt de bout en bout de l'œuvre? Cette tentative de raconter verbatim tout ce que le personnage pense et dit instantanément n'est au fond que le fruit d'une stratégie discursive adoptée par le sujet écrivain. Ainsi, délirer devient, dans la littérature, non seulement une logique à dénicher, mais un art à part, à savourer. « *La littérature c'est la domestication du délire* », <sup>397</sup> affirme Yasmina Khadra, lors d'une interview.

Dès lors, la place du lecteur devient plus grande chez Ducharme; tout comme le personnage, cette instance lectrice est en devenir permanent : le lecteur est impliqué activement dans le déchiffrement du sens, et souvent, s'il est juge et partie dans l'esthétique romanesque ducharmienne, il vit les malaises par lesquels passent les personnages. Mais, parfois, narrateur et lecteur suivent deux parcours différents : quand, par exemple, le personnage s'autodétruit progressivement et systématiquement, le lecteur se construit et s'approprie petit à petit un univers dont il peut devenir le maître; si le personnage n'est pas sûr du temps et de l'espace géographique de son existence, le lecteur construit son temps et son espace de lecture. Le lecteur, est-il alors le véritable héros du roman ducharmien? En tout cas, quand tout s'évapore : structure diégétique, « *personnel*

---

<sup>397</sup> France 3, interview avec Mohamed Moulessehoul, *Reportage : France 3 Alpes - G. Ragris / V. Habran / S. Villatte*. 12-05-2017.

*du roman* », espace et temps, la seule vérité commune qui reste est le langage. Y aurait-il une possible identification entre personnage et lecteur dans l'esthétique ducharmienne? La réception de l'œuvre ducharmienne est une question à part.

Mais, le lecteur de Ducharme est un lecteur inquiet et déçu. Quelle morale peut-il retenir? Au préalable, un personnage délirant a-t-il un message à transmettre? La vérité sort de la bouche des enfants et des fous, dit-on. Ces derniers ne sont-ils pas les plus spontanés, les plus innocents et, par conséquent, les plus délirants? Le délire favorise la transgression, pose des questions dont la réponse n'est pas univoque. Les trois romans, et plus généralement, l'œuvre de Ducharme n'entend donner aucune leçon de morale à personne. Il paraît que, dans l'esthétique ducharmienne, cette mission n'est pas du ressort de la littérature, dont la poétique et la littérarité résident ailleurs. C'est dans cet ailleurs indéfinissable, insaisissable, kaléidoscopique que réside la quintessence du texte littéraire. Par conséquent, la quête du lecteur ne peut que redoubler après avoir lu une première fois Ducharme.

Qu'en reste-t-il? Délire ou « raison pure » ? Dans les deux cas, aucune certitude d'avoir raison. Quelle harmonie y a-t-il entre l'inactivité et le délire? Bachelard y voit la causalité<sup>398</sup>, Ducharme y discerne une dialectique productive. Contrairement à la fausse question commune : faut-il manger pour vivre ou vivre pour manger, le personnage ducharmien affirme qu'il vit pour ne rien faire, et que faire le rien est le plus difficile, car ce héros est un artiste, et son « rien » est une œuvre d'art à laquelle il faut consacrer toute sa vie, sans être sûr qu'elle puisse être reconnue en tant que telle! Le héros ducharmien se trouve devant le même choix aporétique du héros malrucien affirmant, dans *Les Conquérants*, « la vie ne vaut rien, mais rien ne vaut la vie »!

Contradiction du héros ? Ou de l'être humain, plus généralement ? La question existentielle du vide a travaillé et continue d'inquiéter les personnages de tous les arts, malgré leur diversité. Qu'attendent Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot* de Beckett? Que font-ils ? Rien. Où vont-ils ? Nulle part. Comme la nature, le « roseau pensant » a horreur du vide. Pourtant, le personnage ducharmien est balloté entre le vide et le rien, et vice versa ! Aussi, le délire surgit-il pour remplir ce vide. Dès lors, une véritable esthétique du délire et une poétique du vide deviennent réellement plausibles. Le goût de l'inachevé a sa raison d'être, car le mythe de l'origine n'est qu'un leurre; pour cette raison,

---

<sup>398</sup> BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, « Il faut être oisif pour parler de l'imagination vagabonde », Paris : Librairie José Corti, 1948, p. 37.

l'ordre du début, milieu, fin ne tient plus. Aucun Age d'Or où tout est vrai, par conséquent, aucune quête ne va aboutir, car, pour Ducharme, tout s'inscrit dans un continuum qui déborde toutes les lignes.

De plus, le vide, l'épuisement, l'échec du rapport entre les hommes caractérisent les personnages ducharmiens. Ils n'ont rien à dire, mais ils cherchent à dire ce rien par une activité scripturale qui prend l'allure d'une exploration inquiète de la vacuité existentielle. Cette recherche est ainsi tournée vers le renouveau du sens et de l'essence de l'existence. Le texte ne constitue plus le dévoilement progressif d'une vérité, mais l'aventure d'une liberté qui élabore le sens de l'œuvre dans une démarche volontaire et constructive du lecteur, de concert avec l'auteur.

N'ayant aucune tâche à réaliser, le personnage profite de tout son temps. Heureusement, les romans de Ducharme ne sont pas aussi pessimistes qu'on ne le pense, car ils offrent une voie de salut : celle du Verbe, même sous la forme d'un bredouillement, d'un délire, dirions-nous. Une des premières cités construite par l'humanité est Babylone, dont l'étymologie signifie : « porte de Dieu », mais elle est aussi nommée « Babel », signifiant, selon certains, de l'hébreu : « *Bâbhel ou Bâla* », « *il confondit, il brouilla* » d'où « *confusion.* »<sup>399</sup> Pour affaiblir la force des hommes unis, à la Tour de Babel sous une même langue, Dieu les dispersa, et leur attribua plusieurs langues pour qu'ils ne s'entendissent plus, rapporte le récit biblique, car, selon cet épisode, la force des hommes réside dans le langage.

Pourtant, sous la plume de Ducharme, l'essentiel du langage, la communication et la beauté, est atteint même, et surtout, dans la diversité des langues! Le langage est profane et plurivoque, et toute volonté de le sacraliser et de n'en faire entendre qu'une seule voix, au nom de n'importe quelle force transcendante, religieuse, politique, ou même parentale, est vouée à l'échec.

Pourquoi écrire, alors? Depuis l'Antiquité gréco-latine jusqu'aujourd'hui, l'effet cathartique de l'écriture est le plus attesté. Écrire, c'est s'exprimer, à tous les niveaux, aussi bien psychique que social, physique que mental. Cette fonction marque au même titre auteur et lecteur, et c'est, peut-être, le secret vif, renouvelable, et éternel qui tient encore cet accord tacite entre les deux instances! La magie du Verbe ne sauve pas seulement le

---

<sup>399</sup> *Babel ou la confusion des langues,*

[http://theses.univ-](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2009.subhisalihaltamini_r&part=225603)

[lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2009.subhisalihaltamini\\_r&part=225603](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2009.subhisalihaltamini_r&part=225603)

personnage de Shéhérazade de la mort, mais elle sauve aussi le lecteur des oppressions sociales, politiques, psychiques...

Shéhérazade, elle-même personnage de fiction, n'a fait qu'inventer des histoires, et c'est cette résistance de l'infiniment petit, par le moyen le plus dérisoire, à première vue, face aux autorités les plus violentes, qui charme encore le lecteur moderne. Mais, en réalité, les vertus thérapeutiques du Verbe dépassent l'entendement, Chahriar, roi des rois, est sauvé du cynisme, de la colère, un péché capital, par la parole. Le délire ducharmien, par son oralité, sa familiarité, sa franchise, son illisibilité, son appartenance à la culture universelle, sa philosophie et même ses faiblesses, continue d'agir sur le lecteur et de construire son propre lectorat.

La relation lecteur-sujet écrivain est des plus privilégiées par le roman ducharmien. L'invitation du lecteur, à construire son texte, est extrêmement sérieuse, pour qu'il mesure la difficulté et le plaisir de composer avec des paramètres multiples, sans perdre d'un cran l'aspect artistique, car la lecture est aussi un espace favorable pour la créativité littéraire. L'inquiétude de Ducharme devant la postérité, même si elle ne fait pas partie de notre objet d'étude, est explicite dans notre corpus, et dans d'autres œuvres; elle mérite même une étude à part, pour montrer le souci de l'auteur et ses craintes face à la mort et à l'oubli, lui, qui semble vouloir passer inaperçu.

Dans les trois romans, plusieurs éléments établissent des liens directs avec l'auteur, tels des "biographèmes" : marginalité du personnage variant de prénom, comme son auteur qui change de domicile, absence d'identité anthroponymique commune au personnage et à l'auteur, peur de la médiatisation et désir de passer inaperçu, de rester dans l'ombre. Ainsi, personne ne se dévoile : ni l'auteur, ni le personnage n'arrivent à être identifiés finalement, car, pour Ducharme, la seule identité, pour le personnage, tout comme pour l'auteur, est le texte littéraire lui-même.

Chez Ducharme, on n'est jamais dans un monde manichéen : son univers est celui de l'entre-deux. Ni l'identité, ni l'espace, ni la langue ne sont uniques, ou autonomes. C'est le manque qui prime. Nous l'avons souligné ci-dessus, la figure du double est une figure essentielle, dans chaque roman. Le rêve de l'androgynie qui hante le héros brouille son identité sexuelle, et en fait un être ambigu. La langue, elle-même, est un système complexe loin d'être univoque. L'image du personnage délirant et névrotique, dont les fonctions mentales restent intactes, serait un compromis entre la pleine conscience mentale, qui ne

permet de sonder la facette sombre, et la folie totale, dont le récit est devenu un cliché de la littérature classique et moderne.

Folie partielle ? Ou plus précisément, délire? Plus généralement, cette notion nous semble bien mise au service de l'entre-deux, ou, le présumé « juste milieu », lui-même, jamais clair. C'est une zone trouble, double et même multiple : elle favorise l'épanchement des sentiments, l'expression de toutes les idées, sans trop obéir aux lois du genre, de l'écriture, de l'intrigue... Le délire libère, au même titre, le personnage et son créateur : sous prétexte qu'il est délirant, le premier peut manifester toutes les tendances psychopathologiques sans vergogne, et le second n'opter que pour les choix littéraires qu'il préfère, et créer les nouvelles combinaisons qu'il estime heureuses. Barthes<sup>400</sup> y voit un prétexte, une devise à adopter, une passerelle pour établir toutes les connexions possibles.

Délirant, le personnage n'est jamais interné, mais il est toujours pris dans le piège de son propre récit qui le ramène à son point de départ. Reclus dans un appartement ou dans un ghetto, il tourne en rond, sans se soumettre aux contraintes familiales, ni celles des conventions sociales et morales. Autonome, le délirant est la plupart du temps le centre autour duquel gravite le monde, comme il est le foyer de la narration. Celle-ci s'ouvre et se termine par la même scène, illustrant une évolution du discours sans aucune évolution de l'intrigue.

Auscouter la conscience d'un personnage délirant, au milieu d'une société supposée raisonnable, telle est la difficulté de la narration ducharmienne : contre les normes politico-idéologiques, ce personnage érige une vision du monde qui ne fait que déconstruire le monde. L'ahurissement du héros cumule celui de l'être humain confondu par son inaptitude à comprendre le sens de la vie et de la perpétuité de la race humaine dont l'évolution se résume à l'aspect extérieur, alors que la nature est toujours la même. Cette écriture remet le pouvoir de l'Homme tout entier en question : « ce roseau pensant » est-il capable d'assurer, sans le secours d'un pouvoir surnaturel, son bonheur terrestre?

Dans toutes les situations, sous l'effet de l'alcool ou d'un autre remontant, le résultat est le même : délirer est salutaire. Dans le corpus étudié, le héros ducharmien ne se suicide pas, même s'il peut en exprimer l'intention, car l'humour banalise le drame et l'emporte sur le pessimisme. En effet, dans les situations les plus délicates, il est toujours question de Verbe, il faut juste avoir le sens aigu de le voir, au bon moment. Cet esprit de la nuance et

---

<sup>400</sup> BARTHES, R. *Le plaisir du texte*, « La névrose est un pis-aller [...] Fou ne puis, sain ne daigne, névrosé je suis », Éditions du Seuil, Tel Quel, 1973, p-p, 12-13.

du discernement est celui du héros ducharmien : il en résulte qu'il n'est jamais tranquille, ni sûr d'avoir, juste pour une fois, raison. Le processus délirant dépasse le cadre d'un seul roman, et se généralise en traçant de nouvelles voies, et en faisant résonner des voix et des accents désormais reconnaissables dans l'ensemble de l'œuvre de Ducharme.

Dans chaque roman, la crise du héros est une crise d'identité. Dès le départ, il n'est sûr de rien : aucune appartenance sociale, psychique, intellectuelle, sexuelle ne le caractérise. Ce malaise identitaire le bouscule d'un prénom à un autre, d'un genre à un autre, de l'homme ou la femme à l'androgynisme, et même du sage au fou, et vice versa. Être un individu sans nom, sans origine, sans métier, sans femme, aggrave la crise identitaire qui fait basculer l'individu dans la folie et le délire. Quand on n'a ni adresse fixe, ni un numéro de téléphone, et qu'on signe par des abréviations qui varient d'un document à un autre, on est l'inconnu, le malaimé, l'être en altérité permanente qui n'arrive même pas à se reconnaître lui-même. L'identité du héros ducharmien est faite pour être recherchée, sans aucune volonté d'une intégrité ou d'une intégration à une nouvelle société. De ce fait, c'est l'altérité qui compte pour lui, se trouvant ainsi adepte de la devise héraclitienne, « *on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve* ».

Pourtant, loin d'être une marionnette, le héros brille par son intelligence, sa perspicacité et son sens critique : héros et personnage autodiégétique de sa propre histoire, il brouille les frontières entre fiction et non-fiction, sérieux et plaisanterie, se permettant ainsi de traiter de tous les sujets, sans tabou. L'enchevêtrement de tous les niveaux est un choix artistique qui brouille le cheminement du récit, et fait entrer le lecteur dans un univers qui vacille entre raison et délire. Le héros délire tout en sachant qu'il est en train de délirer : loin de raconter l'histoire d'un fou, le délirant met en place une grande connaissance de la terminologie psychanalytique, et garde une lucidité qui lui permet d'étaler des connaissances littéraires et anthropologiques originales.

Par conséquent, l'hybridation touche toutes les composantes du roman : personnages, récit, lexique, registres, voix, éléments littéraires intertextuels... mais, sous cette disparité apparente, s'érige une unité artistique autour du délire. Ce principe, qui fédère le chaos apparent, déclenche, organise le désordre extérieur et l'ancre dans le processus du renouvellement littéraire postmoderne. Les fluctuations, les transgressions, les digressions, autrefois éléments exceptionnels et insolites dans un récit, deviennent les piliers qui assurent la littérarité du texte.

L'œuvre ducharmienne signe l'émergence d'une nouvelle figure littéraire : le personnage délirant. Figure intermédiaire entre le sage et le fou, s'adonnant à toutes les contradictions, et s'habillant d'une aura irrésistible, elle nous attire, nous confond, sans nous livrer aucune vérité, pour autant. Même si Ducharme taquine de grands auteurs du vieux continent, en écorchant leur nom, ou en jouant sur quelques affirmations célèbres, il ne manque pas de manifester son admiration pour Mallarmé, Flaubert, Sartre...<sup>401</sup> en s'en inspirant, et faisant allusion explicite à leurs textes. La peinture moderne l'a aussi marqué, et l'on peut affirmer qu'il a été influencé, lui dont le délire s'exprime par la peinture entre autre expressions, par le courant suprématiste, et en particulier le tableau de Malevitch *Le carré blanc sur fond blanc*.

Y a-t-il des frontières étanches entre l'oral et l'écrit, la raison et le délire, la réalité et la fiction? C'est l'une des plus grandes questions que pose l'œuvre ducharmienne dans son ensemble. Cependant, qu'est-ce que le délire? Ne se manifeste-t-il pas sous diverses formes dont les comportements, les discours aberrants et la vision perturbée de la réalité, comme nous l'avons souligné plus haut? Dès lors, la figure du délirant serait plus appropriée au genre fantastique que celle du fou. Mais, l'hésitation du héros ducharmien n'est pas entre le naturel et le surnaturel, elle est d'ordre existentiel.

Tout comme Meursault ou Sisyphe, le héros ducharmien est condamné à tourner jusqu'à l'infini, sans issue : labyrinthe infranchissable, car il finit où il commence et se reproduit dans l'ensemble de son œuvre. Le délire n'est plus un choix, car l'être humain est condamné à délirer : c'est à la fois le Verbe qui sauve et qui souille, sorte de destin, de force irrésistible qu'il faut subir, ou assumer avec dignité.

Le délire, l'humour, le calembour, l'ironie, la rupture, et d'autres ingrédients ducharmiens sont les moyens à la fois défensifs et offensifs d'un personnage acculé face à un destin sur lequel il n'a aucune emprise. Se moquer de tout, sauf de l'art, en faisant une œuvre d'art serait l'entreprise la plus précieuse. S'inspirant de Rabelais, Camus, Beckett, Céline et bien d'autres, Ducharme met en scène un personnage dont le mal-être est d'origine existentielle : cet univers dont les limites sont prédéfinies laisse-t-il beaucoup de choix à un individu qui voit sa marge de manœuvre se rétrécir davantage chaque jour? La déconstruction serait-elle la seule issue qui puisse libérer justement cet être accablé par les mots, l'hiver, le savoir circonscrit, pour ne pas dire la famille, la société et les idées reçues? Briser la syntaxe, la ponctuation, les relations humaines, les frontières géopolitiques, la

---

<sup>401</sup> Dans *L'hiver de force* et *Va Savoir*, en particulier.

morale et les poncifs littéraires, casser tous les repères et n'avoir aucun point d'attache serait-il salutaire? C'est l'essence du délire qui, nous semble-t-il, ne doit en aucun cas s'exprimer par le discours de la raison.

Rien ne privilégie une voie sur une autre : le héros vit au jour le jour, sans s'attacher ni se servir des leçons du passé, mais aussi, sans penser au lendemain, ni se soucier de l'avenir ou de l'à-venir, non plus. « Carpe diem » peut s'écrier le personnage ducharmien, sans trop de regrets. Cette philosophie se traduit surtout dans l'art d'écrire des phrases jubilatoires, plaisantes, voire folkloriques. Finesse, humour et méticulosité sont les maîtres mots de l'art d'écrire ducharmien. L'art de jouir se conjugue avec le plaisir de lire et d'écrire pour introduire la bonne humeur dans le récit, de l'incipit jusqu'à l'explicit. Il est surtout salutaire pour la construction d'un univers romanesque original et attachant.

Les titres provocateurs annoncent effectivement la couleur du roman : ce délire de l'écriture donne une leçon d'hédonisme qui s'épanouit dans l'écriture du délire; l'humour doit l'emporter sur le remords. Même si on perd tout (femme, enfants, famille, travail, amis, maison...) comme c'est le cas dans *Va savoir*<sup>402</sup>, il restera toujours un moment présent à en profiter. Et seulement cela est une raison suffisante pour survivre, vivre et profiter de la vie.

---

<sup>402</sup> Rémi, qui a déjà perdu Mamie et Raïa : « *J'ai perdu Jina, J'ai perdu Mûla, j'ai perdu Fanie, je les perds toutes. Un vrai panier percé* » (VS, 294).

## *Bibliographie*

---

Pour alléger cette section, les références reproduites ici sont celles des textes cités dans le corps de la thèse ou mentionnés en note. Ils constituent la charpente critique et théorique de notre réflexion. D'autres articles et essais ont bien sûr nourri notre travail, mais ils ne peuvent tous apparaître ici.

### **1. 1. Textes de Réjean Ducharme**

#### **a- Textes de théâtre**

- *Le Cid maghané*, pièce jouée en 1968, texte inédit, Archives nationales du Canada Bibliothèque nationale d'Ottawa.
- *Le marquis qui perdit*, pièce jouée en 1970, texte inédit, Bibliothèque nationale d'Ottawa.
- *Inès Pérée et Inat Tendu*, Montréal, Éditions Leméac/Parti pris, 1976.
- *Ha ha!*, préface de Jean-Pierre Ronfard, Montréal, Éditions Lacombe, 1982.

#### **b- Romans**

- *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1982 [1966].
- *L'Océantume*, Paris, Gallimard, 1968.
- *La Fille de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1969.
- *L'hiver de force*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1973 [1984].
- *Les Enfantômes*, Paris, Gallimard, 1976.
- *Dévadé*, Paris/Montréal, Gallimard/Lacombe, 1990.
- *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1993.
- *Va savoir*, Paris, Gallimard, 1994.
- *Gros mots*, Paris, Gallimard, 1999.

## 2. 2. - Textes critiques sur Réjean Ducharme

### a- Livres

- AMRIT, Hélène, *Les stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme*, Besançon, Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1995.
- ANDRÈS, Bernard, *Écrire le Québec : de la contrainte à la contrariété. Essai sur la constitution des lettres*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Études et documents », 1990.
- BIRON, Michel, « Réjean Ducharme », dans *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Perron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2000.
- BOUCHER, Jean-Pierre, « Voyez-vous Odile dans crocodile ? Le nez qui voque de Réjean Ducharme » dans *Instantanés de la condition québécoise*, Montréal, Hurtubise HMH, Cahiers du Québec, coll. « Littérature », 1977.
- CAMBRON, Micheline, « Un roman montréalais à la Ducharme », dans *Une société, un récit : discours culturel au Québec. 1967-1976*, Montréal, l'Hexagone, coll. *Essais littéraires*, 1989.
- CLICHÉ, Anne Éline, *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)* Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1992.
- DE GRANDPRÉ, Chantal, *L'Avalée des avalés. Réjean Ducharme*, Paris, Éditions Bertrand Lacoste, coll. « Parcours de lecture », 1991.
- DION, Frances Fortier et HAGHEBAERT, Elisabeth (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Editions Nota bene, coll. « Cahiers du CRÉLIQ », 2001.
- DUMONT, François et MERCIER, Andrée, « Lecture intertextuelle de Ha ha! », dans *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994.
- KWATERKO, Josef, « L'intertexte et le discours essayistique chez Réjean Ducharme » dans *Le roman québécois et ses (inter)discours. Analyses socio-critiques*, Québec, Éditions Nota bene, 1998.

- LAFON, Dominique, « Ducharme dramaturge », dans, VAILLANCOURT, Pierre-Louis (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994.
- LEDUC-PARK, Renée, *Ducharme, Nietzsche et Dionysos*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des Lettres québécoises », 1982.
- LAURENT, Françoise, *L'œuvre romanesque de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1988.
- LEPAGE, Yvan, « Étude statistique du vocabulaire de Réjean Ducharme dans L'hiver de force », dans VAILLANCOURT, Pierre-Louis (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994.
- MAILHOT, Laurent, « Le roman québécois et ses langages » dans *Ouvrir le livre. Essais*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1992.
- MARCATO-FALZONI, Franca, *Du mythe au roman : une trilogie ducharmienne. Essai*, traduit de l'italien par Javier Garcia Mendez, Montréal, VLB éditeur, 1992.
- MARCOTTE, Gilles, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », dans *Le roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo essais », 1989 [1976].
- MCMILLAN, Gilles, *L'ode et le désodé. Essai de sociocritique sur Les Enfantômes de Réjean Ducharme*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1995.
- MEADWELL, Kenneth W., *L'Avalée des avalés, L'hiver de force et Les Enfantômes de Réjean Ducharme : une fiction mot à mot et sa littéarité*, Lewinston (N.Y), E. Mellen Press, 1990.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Éditions Fides, janvier 2001.
- RANDALL, Marilyn, *Le contexte littéraire. Lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990.

- SEYFRID-BOMMERTZ, Brigitte, *La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 2000.
- VAILLANCOURT, Pierre-Louis, « Permanence et évolution des formes de l'imaginaire ducharmien », dans VAILLANCOURT, Pierre-Louis (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994.
- ———, *Réjean Ducharme. De la pie-grièche à l'oiseau-moqueur*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2000.
- VAN SCHENDEL, Michel, *Ducharme l'inquiétant*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Conférences J-A. de Sève », 1967.
- VANASSE, André, « Réjean Ducharme et Victor-Lévy Beaulieu : les mots et les choses », dans *Le père vaincu, la méduse et les fils castrés : psychocritique d'œuvres québécoises contemporaines*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1990.
- WHITFIELD, Agnès, « L'Avalée des avalés ou le journal intime de Mlle Bovary » dans *Le je(u) illocutoire : forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. Vie des lettres québécoises, 1988.

**b- Thèses et mémoires**

- ARCHAMBAULT, Maryel, *Réjean Ducharme et la contre-culture*, thèse de doctorat, Université de Toronto, 1989.
- Brais, Pierre, *Lecture des Enfantômes de Réjean Ducharme*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1981.
- FORTIER, Danielle, *Les syntagmes figés dans L'Avalée des avalés*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1970.
- FAUCHER, Véronique, *Le mythe de Réjean Ducharme dans le discours journalistique et romanesque de 1990 à aujourd'hui*, Université du Québec à Montréal, 2004.
- GÉROLS, Jacqueline, *L'invention verbale chez Réjean Ducharme*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1970.

- IZAUTE, Frédérique, *La critique savante devant l'œuvre de Réjean Ducharme*. Bibliographie commentée, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1994.
- PAVLOVIC, Diane, *Noms de guerre, noms de verre : l'onomatopée ducharmienne*, Université de Montréal, mémoire de maîtrise, 1994.
- ———, *L'Avalée des avalés et ses lecteurs québécois*, Université de Montréal, mémoire de maîtrise, 1979.
- THÉORÊT, François, *Réjean Ducharme et la chanson*, Université de Montréal, mémoire de maîtrise, 1995.

**c- Numéros spéciaux de revues**

- *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 26, automne 1997, « Pour Réjean Ducharme » (articles de Véronique DASSAS, Gilles MARCOTTE, Ivan MAFFEZZINI, Thierry HENTSCH, Gilles MCMILLAN, Jean-Michel SIVRY, Lolita BOUDREAULT, et texte de Fernando ARRABAL).
- *Études françaises*, vol. XI, n<sup>M</sup> 3-4, octobre 1975, « Avez-vous relu Ducharme ? ».
- *Québec français*, numéro spécial sur Réjean Ducharme, n° 52, 1983. (Articles de Renée Leduc-Pack, Roger Chamberland, Gilles Girard, Diane Pavlovic, Jacques Julien; bibliographie d'Aurélien Boivin et Roger Chamberland)

**d- Articles de revues et de journaux**

- AQUIN, Hubert, « Qui est Réjean Ducharme? », *Le Devoir*, 11 octobre 1969, cité dans CANTIN, Pierre, *Réjean Ducharme. Dossier de presse. 1966-1981*, Bibliothèque du séminaire de Sherbrooke, 1981.
- AUGER, Benoît, « Ha ha!... de Réjean Ducharme, un flagrant délire? » *Liberté*, 51(3), 2010.
- BASILE, Jean, « Y aurait-il trop de lecteurs pour trop de Réjean Ducharme ? », *Le Devoir*, 11 octobre 1969, cité dans CANTIN, Pierre, *Réjean Ducharme. Dossier de presse. 1966-1981*, Bibliothèque du séminaire de Sherbrooke, 1981.
- BEAUDET, Marie-Andrée, « Entre mutinerie et désertion, lecture des épigraphes de L'hiver de force et du Nez qui voque, comme prises de position exemplaires de l'écrivain périphérique », *Voix et Images*, 27(1).

- BERUBE, Rénald, « Le Cid et Hamlet : Corneille et Shakespeare lus par Ducharme et Gurik », *Voix et images*, vol. I, n° 1, 1975.
- BIRON, Michel, « La grammaire amoureuse de Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. XXV, n°2 (247), hiver 2000.
- Bohn, Marie-Anne et Hombourger, Juline, « Le travail du négatif, un révélateur de littérarité », [www.revue-analyses.org](http://www.revue-analyses.org), vol.10, n°1, hiver 2015
- Caillé, Anne-Renée « Sous les apparences d'une illisibilité », *Acta fabula*, vol. 18, n° 5, *Crises de lisibilité*, Mai 2017.
- CHASSAY, Jean-François, « Les Illuminations », *Spirale*, n° 103, février 1991.
- ———, « La tension vers l'absolu total », *Voix et images*, vol. XXV, n°2 (247), hiver 2000.
- ———, « Amours contrariées », *Voix et Images*, 20 (2), 1995.
- CHOUINARD, Marcel, « Réjean Ducharme : un langage violenté », *Liberté*, vol. XII, n° 1, janvier-février 1970.
- DELVAUX, Martine, « Écriture et aliénation dans Dévadé de Réjean Ducharme », <https://ruor.uottawa.ca/handle/10393/7496>
- DESCHAMPS, Nicole, « Histoire de Lecture politique de La fille de Christophe Colomb », *Études françaises*, [« Avez-vous relu Ducharme? »], vol. XI, n° 3-4, octobre 1975.
- DUPRIEZ, Bernard, « Ducharme et des ficelles », *Voix et images du pays*, vol. V, 1972.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, « L'Avalée des avalés », *Le Devoir*, 15 octobre 1966, cité dans CANTIN, Pierre, *Réjean Ducharme. Dossier de presse. 1966-1981*, Bibliothèque du séminaire de Sherbrooke, 1981.
- FERLAND, Guy, « Fragments d'un artiste en équivoques », *Le Devoir*, 3 novembre 1990.
- FILTEAU, Claude, « L'hiver de force de Réjean Ducharme et la politique du désir », *Voix et Images*, vol. I, n°3, 1976.
- FINNELL, Susanna, « Jean Rivard comme bibliotexte dans Les Enfantômes de Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. XI, n° 1, automne 1985.

- GAUCHET, Marcel, « La folie est une énigme. Entretien avec Marcel Gauchet », *Les Collections de l'Histoire, Histoire La folie, d'Érasme à Foucault*, n° 51, avril-juin 2011.
- GASCHÉ, Rodolphe, « L'expérience aporétique aux origines de la pensée », *Études françaises*, 38(1-2)
- GERVAIS, André, « Morceaux d'un littoral détruit. Vue sur *L'Océantume* », *Études françaises*, vol. XI, n°3-4, octobre 1975.
- GODIN, Jean Cleo, « L'Avalée des avalés », *Études françaises*, vol. III, n° 1, février 1967.
- GOULET, André, « Gros mots et autres vacheries », *Liberté*, n° 247, février 2000.
- HOTTE-PILON, Lucie, « Le jeu des noms dans l'œuvre de Réjean Ducharme », *Voix et Images*, Volume 18, numéro 1, 1992.
- JASMIN, Claude, « Paraphrase ouverte à Réjean Ducharme », *Le Devoir*, 11 octobre 1969, cité dans CANTIN, Pierre, *Réjean Ducharme. Dossier de presse. 1966-1981*, Bibliothèque du séminaire de Sherbrooke, 1981.
- JULIEN, Jacques, « Réjean Ducharme parolier de Charlebois », *Québec français*, n°52, 1983.
- KÈGLE, Christine, « Plaisir et subversion chez Réjean Ducharme », *Études littéraires*, vol. XXVIII, n° 1, été 1995.
- MAHIOUT, Anouk, « Dire le rien, Ducharme et l'énonciation mystique », *Réjean Ducharme en revue*, PUQ. 2006.
- MARCOTTE, Gilles, *Les Enfantômes, Livres et auteurs québécois*, 1976, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1977.
- ———, « Ducharme lecteur de Lautréamont », *Études françaises*, vol. XXVI, n° 1, printemps 1990.
- ———, « En arrière avec Réjean Ducharme ». *Conjoncture*. Revue québécoise d'analyse et de débat, n° 26, automne 1997.
- ———, « Le copiste », *Conjonctures*. Revue québécoise d'analyse et de débat, n°31.

- ———, « La dialectique de l'ancien et du moderne chez Marie-Claire Blais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. VI, n° 1, 1980.
- MCMILLAN, Gilles, « Ducharme ironiste », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 26, automne 1997.
- NARDOUT-LAFARGE, Elisabeth, « Noms et stéréotypes juifs dans L'Avalée des avalés », *Voix et images*, vol. XVIII, n° 1, automne 1992.
- OUELLET, Pierre, « Grands Mômes », *Spirale*, mars-avril 2000.
- PAVLOVIC, Diane, « Du cryptogramme au nom réfléchi. L'onomastique ducharmienne », *Études françaises*, vol XXIII, n° 3.
- ———, « Ducharme et l'autre versant du réel : onomastique d'une équivoque », *L'Esprit créateur*, vol. XXIII, n° 3, 1983.
- ———, « Noms de personnes », *Québec français*, n° 52, décembre 1983.
- PAVLOVIC, Myriane, « L'affaire Ducharme », *Voix et images*, vol. VI, n° 1, automne 1980.
- PIETTE, Alain : « Pour une lecture élargie du signifié en littérature L'hiver de force », *Voix et Images*, 11(2), (1986).
- PINTAL, Lorraine, « L'hiver de force, adaptation théâtrale », *théâtre français et du monde entier*, nrf, Gallimard. Paris, 2002.
- PONTAUT, Alain, « L'univers de dureté broyée par l'humour de Réjean Ducharme est un univers authentique », *La Presse*, 18 février 1967, cité par CANTIN, Pierre, Réjean Ducharme. Dossier de presse. 1966-1981, Bibliothèque du séminaire de Sherbrooke, 1981.
- POPOVIC, Pierre, « Le festivaesque (la ville dans le roman de Réjean Ducharme) », *Tangence*, n° 47, octobre 1995.
- SAINT-GERMAIN, Michel, « Réjean Ducharme par sa mère », *L'Actualité*, 1<sup>er</sup> octobre 1994.
- SHEK, Ben-Z., « La réception critique de *L'hiver de force* de Réjean Ducharme », *Œuvres et critiques*, vol. XIV, n° 1, 1989.

- VACHON, Georges-André, « Note sur Réjean Ducharme et Paul-Marie Lapointe (Fragment d'un traité du vide), *Études françaises*, [« Avez-vous relu Ducharme? »], vol. XI, n° 3-4, octobre 1975.
- VAILLANCOURT, Pierre-Louis, « L'offensive Ducharme ». *Voix et Images*, 5 (1) (1979).
- VALENTI, Jean, « L'épreuve du Nez qui voque, des savoirs partagés au ludisme verbal », *Voix et Images*, 20(2),
- VINCLAIR, Pierre, « Que peut-on faire avec les textes illisibles ? », *Fabula-LhT*, n° 16, « Crises de lisibilité », janvier 2016.

### 3. Ouvrages sur le délire

- CAPGRAS, Jean et SÉRIEUX, Paul, *Les folies raisonnantes, Le délire d'interprétation*. Edition : Félix Alcan, 1909.
- FREUD, Sigmund, *Le délire et les rêves dans la « Gradiva » de W. Jensen*, S. Fisher Verlag, 1903.
- ———, *Totem et tabou : interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, traduit de l'allemand par S. Jankélévitch, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973.
- JASPERS, Karl, *psychopathologie générale* (3ème édition 1922), Paris, Alcan, 1933.
- KAPSAMBELIS, Vassilis, « Interpréter le délire : sens et contre-sens », *Revue Française de psychanalyse*, 3/2013, (Vol. 77).
- KRISTEVA, Julia, *Le soleil noir. Dépression et mélancolie*. Éditions Gallimard, 1987.
- LACAN, Jacques, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*. Paris Éditions du Seuil. 1932.
- PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967.
- SPITZER, Robert et al, *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, Washington, DC, American Psychiatric Association, 2000.
- MALEVAL, Jean-Claude, *Logique du délire*, PUR, 2011.

- PERRON, Roger et PERRON-BORELLI, Michèle, *Le complexe d'Œdipe*, P. U. F, Que sais-je? 2016.
- PSYKAT, « Délire de persécution et posture structurelle de victimisation : un handicap de la responsabilité ? » [archive], sur The Huffington Post.
- ASEURAT Alexandre, *La perte des limites. Hallucinations et délires dans le roman européen (années 1920-1940)*, Honoré Champion, 2016.
- STEVENSON, Robert Louis, *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*, London, Longmans Green and Co. 1886. La Pléiade, 2001.

#### 4. Études sur la littérature québécoise.

- BEAUDET, Marie-Andrée, *Langue et littérature au Québec, 1895-1914. L'impact de la situation linguistique sur la formation du champ littéraire*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1991.
- BELLEAU, André, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans la littérature québécoise*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1980.
- BOUCHARD, Gérard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal, 2000.
- BOUCHER, Monique, *L'enfance et l'errance pour un appel à un autre*, Nota Bene, Québec, 2005.
- BRAULT, Jacques, *Chemin faisant*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers Colles » 1994 (1975).
- BRUNET, Berthelot, *Histoire de la littérature française*, textes présentés par Marcel Valois, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Reconnaissances », 1970.
- CHASSAY, Jean-François, *L'ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ Éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1995.
- CADY, Patrick, *Quelques arpents de lecture. Abécédaire romanesque québécois*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1995.
- GAUVIN, Lise, « Introduction », *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.

- GEROLS, Jacqueline, *Le roman québécois en France*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec », 1984.
- IMBERT, Patrick, *Le roman québécois contemporain et clichés*, Édition de l'Université d'Ottawa, 1983.
- MAHEU, Pierre, « L'Œdipe colonial », *Parti pris*, vol. I, nos 9, 10 et 11, été 1964, repris dans *Un parti pris révolutionnaire*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. « Aspects », 1983.
- MAILHOT, Laurent, *La littérature québécoise depuis ses origines. Essai*. Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo », 1997.
- MARCOTTE, Gilles, « Le romancier comme cartographe » dans *Le roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo essais », 1989 [1976].
- PATERSON, Janet, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.

## 5. Rhétorique, pragmatique.

- Abassi, Ali, « Une problématique identitaire de la littérature francophone en Tunisie : la femme et le féminin », *revue de littérature comparée* 2008/3, p, 319-241.
- ALTANI-VOISIN, Françoise, « Énonciation fictionnelle et constructions référentielles. [Réflexions à partir du Bavard de Louis-René Des Forêts] ». In: *Langue française*, n°128, 2000.
- ATTALI, Jacques, *Verbatim III*, 1988-1991, Fayard, 1995.
- AUGUSTIN, Saint, *Confessions*, XI, XIV –
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Librairie José Corti (1942).
- ———, *La terre et les rêveries de repos*, Librairie José Corti, Paris, 1948
- ———, *Psychanalyse du feu*, Paris : Librairie José Corti, 1949.
- BARTHES, Roland, « La mort de l'Auteur », *Mantéïa*, n°5. 1968.
- ———, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978.

- ———, *Le Grain de la voix : entretiens 1962-1980*, Éditions du Seuil, 1981
- ———, « Sur la lecture », dans *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.
- ———, SZ, « L'interprétation », Éditions Seuil, 1970.
- ———, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BAUDELAIRE, Charles, *De l'essence du rire*, Œuvres complètes, t.2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade » 1976.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.
- BEAUDET, Marie-Andrée, *Langue et littérature au Québec, 1895-1914. L'impact de la situation linguistique sur la formation du champ littéraire*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1991.
- BELLEAU, André, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans la littérature québécoise*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1980.
- Bellemin-Noël, Jean, *Interlignes, Essais de textanalyse*, Presses Universitaires de Lille. 1988.
- ———, *Vers l'inconscient du texte*, PUF, 1979.
- BITTON, Michèle, *Lilith ou la Première Eve : un mythe juif tardif*. In : Archives de sciences sociales des religions, n°71, 1990.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955.
- ———, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1955.
- ———, *Le livre à venir*, Folio Essais, Gallimard, Paris, 1986.
- BOUCHARD, Gérard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal, 2000.
- BOUCHER, Monique, *L'enfance et l'errance pour un appel à un autre*, Nota Bene, Québec, 2005.
- BRETON, André, *Préface à une vie d'écrivain, La Jalousie*, Les Éditions de Minuit, 2005.

- BRAULT, Jacques, *Chemin faisant*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1994 (1975).
- BRUNET, Berthelot, *Histoire de la littérature française*, textes présentés par Marcel Valois, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Reconnaissances », 1970.
- Callot, Michel, *La textanalyse de Jean Bellemin-Noël*, Littérature, Volume 58 Numéro 2. 1985.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Entretiens avec le professeur Y*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995.
- CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, 1998.
- CHASSAY, Jean-François, *L'ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ Éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1995.
- CADY, Patrick, *Quelques arpents de lecture. Abécédaire romanesque québécois*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1995.
- DE CHAMFORT, Nicolas, *Maximes et Pensées*, Les Éditions G. GRÈS & Cie, Paris.
- DÉCARIE, Isabelle, et al., *La littérature à l'épreuve du dérisoire*, Éditions Nota bene, coll. Essais critiques, Québec, 1981.
- DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du Quotidien, 1- arts de faire*, Gallimard, Folio, 1980.
- DENIS, Benoît, « Roquentin et les types sans importance sociale », *Études françaises*, XXXIII, 3, hiver 97-98.
- DES FORETS, Louis-René, *Le Bavard*, (1946), rééd. Gallimard (« L'Imaginaire »), 1991.
- DIDEROT, Denis, *Les bijoux indiscrets, Mélanges de littérature et de philosophie, chant second*. Argument, <https://books.google.tn/books?id=Ny0-AAAAYAAJ>
- DIEL, Paul, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, 1966.
- DUVAL Maurice, « Quand plaisanter, c'est prendre les choses au sérieux », *Paroles à rire*, sous la direction d'Éliane Daphy et Diana Rey-Hulman, avec la

- collaboration de Micheline Lebarbier, Collection Colloques Langues'O, Inalco, 1999.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Le Livre de poche, coll. «Essais», 1985 (1979).
  - FAVREAU, Jean-François, *Vertige de l'écriture*, Michel Foucault et la littérature 1954-1970, ENS Éditions.
  - FKI, Kamel & REBAI, Moez, argumentaire du colloque : « *Modalités et enjeux de l'écriture subversive* », Faculté des lettres et des sciences humaines, Université de Sfax, mars 2016.
  - FLAUBERT, Gustave, *Lettre à Hippolyte Taine*, novembre 1866, *Correspondance*, édition établie par Jean Bruneau, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1991.
  - GALMICHE, Michel, « Les ambiguïtés référentielles ou les pièges de la référence. » In: *Langue française*, n°57, 1983.
  - GARAND, Caroline, *Distinction entre monologue et soliloque : étude d'un cas limite, celui de Monologue*, de Jean-Pierre Ronfard. *L'Annuaire théâtral*, (2000).
  - GASPIRINI, Philippe, *Est-il je ?* Le Seuil, 2004.
  - GAUVIN, Lise, « Introduction », *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.
  - GENETTE, Gérard, *Figures III*, Cérès Éditions, Tunis, 1996.
  - GÉROLS, Jacqueline, *Le roman québécois en France*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. «Cahiers du Québec», 1984.
  - GIDE André, *Les Nourritures Terrestres*, in *Romans, Récits et Soties*. Paris, Pléiade, 1958.
  - GLAZIOU, Joël, « Dans la marge... des forces en marche », *Figures du marginal dans la littérature française et francophone*, PUR, 2016.
  - GRÉGORI, Jean, *Le quotidien en situations, Enquête sur les phénomènes sociaux*, 2012. UCL.

- HAMON, Philippe, *Le personnel du roman, le système des personnages dans les Rougant-Macquart*, DROZ, 1998.
- ———, « Pour un statut sémiologique du personnage. » In: *Littérature*, N°6, 1972.
- ———, « L'ironie », *Le grand atlas des littératures. Encyclopaedia Universalis*. Sous la direction de J. BERSANI et alii, 1990.
- IMBERT, Patrick, *Roman québécois contemporain et clichés*, Edition de l'Université d'Ottawa, 1983.
- ISER, Wolfgang, *Théorie de l'effet littéraire*, Bruxelles, Éditions Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985 [1976].
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « écriture », 1992.
- Kripke, Saul, *La Logique des noms propres*, 2<sup>ème</sup> conférence, traduit de l'anglais par Pierre Jacob et François Recanati, Éditions de Minuit, 1982
- LAFARGUE, Paul, *Le droit à la paresse. Réfutation du « droit au travail*, de 1848, Bookclassic, 1883.
- LARTHAMAS, Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, A. Colin, 1972.
- LA ROCHEFOUCAULD *Maximes ; Maximes supprimées*, n°596, Pléiade, 1964
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.
- MAHEU, Pierre, « L'Œdipe colonial », *Parti pris*, vol. I, n<sup>os</sup> 9, 10 et 11, été 1964, repris dans *Un parti pris révolutionnaire*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. « Aspects », 1983.
- MAILHOT, Laurent, *La littérature québécoise depuis ses origines. Essai*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo », 1997.
- MARCOTTE, Gilles, « Le romancier comme cartographe » dans *Le roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo essais », 1989 [1976].
- MARMANDE, Francis, « BATAILLE Georges - (1897-1962) », *Encyclopædia Universalis*.

- MARTIN-ACHARD, Frédéric, *Voix intimes, Voix sociales. Usage du monologue romanesque aujourd'hui*. Classiques Garnier, Paris, 2017.
- MAURON, Charles, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Champion-Slatkine, Paris-Genève, 1986.
- MICHAUD, Ginette, Nardout-Lafarge, Élisabeth, *Constructions de la modernité au Québec*, Lanctôt, Montréal, 2003.
- ONDO, Myriam Marina, *La Peinture dans la poésie du XXème siècle*, Connaissances et Savoirs, 2014.
- PATERSON, Janet, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.
- PLATON, *Le Banquet*, traduction Luc Brisson. Flammarion, 1998.
- PRINCE, Gérald, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n°14, 1973.
- RABATÉ, Dominique, *Dire le secret*, Actes du séminaire « *Écritures du secret* » à l'Université Michel de Montaigne, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998-2000.
- ROPARS-WUILLEMIER, Marie-Claire, « *Forme et roman* », In: *Littérature*, n°108, 1997.
- SAHNOUN, Mokhtar, *Samuel Beckett : une sémiotique des objets de valeur*, Tunis, ENS, 1998.
- SALES, Marie-Pierre, « *Trois exemples d'ambiguïté syntaxique liés au fonctionnement régi et non régi de ça* » [https://doc.rero.ch/.../Sales\\_Marie-Pierre](https://doc.rero.ch/.../Sales_Marie-Pierre).
- SANSOT, Pierre, *Du bon usage de la lenteur*, Payot et Rivages poche, 2000.
- SULTE, Benjamin, *L'histoire des Canadiens français*, Montréal, Wilson, 1882-1884.
- TNANI, Najet Limam-, *Roman et cinéma chez Marguerite Duras, une poétique de la spécularité*. Alif, Les Editions de la Méditerranée, 1996.
- TOUBOUL, Anaëlle, *Histoires de fous, Approche de la folie dans le roman français du XXe siècle*. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2016.

- VIAL, Stéphane, « La fin des frontières entre réel et virtuel Vers le monisme numérique », *Frontières numériques et artefacts*, [https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01516823/ document](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01516823/document)
- VIDAL, Jean-Pierre, « L'incipit esquivé », *Variations sur l'origine*, volume 28, numéro 1, 2000.
- VIGERIE, Patricia, *Dictionnaire des gros mots*, Lausanne, Favre, 2004.
- VOLTAIRE, *Épîtres, Œuvres complètes de Voltaire*, Garnier, tome 10, Épître 104.

## 6. Webographie :

- ACHILI, Ouahiba, *Du lisible au visible dans La Bataille de Pharsale de Claude Simon*, <https://bu.umc.edu.dz/theses/francais/ACH1339.pdf>
- *L'effet de réel*, [https://lapis.epfl.ch/files/content/sites/lapis/files/.../barthes\\_1\\_effet\\_de\\_reel\\_1968.pdf](https://lapis.epfl.ch/files/content/sites/lapis/files/.../barthes_1_effet_de_reel_1968.pdf)
- © [www.larousse.fr/encyclopedie/medical/megalomanie/14467](http://www.larousse.fr/encyclopedie/medical/megalomanie/14467)  
disctionnairedessymboles.com
- PATRICIA, Bourcillier, *Androgynie Anorexie ou le désir de devenir une seule chair*, Flying Publisher, <http://www.lulu.com/content/746716>.
- [https://is.muni.cz/el/1421/jaro2013/FJIA025/.../CAMUS\\_Le\\_Mythe\\_de\\_Sisyph.pdf](https://is.muni.cz/el/1421/jaro2013/FJIA025/.../CAMUS_Le_Mythe_de_Sisyph.pdf).
- DOMINIQUE, Kunz Westerhoff, *Le journal intime*, <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/journal>, © 2005.
- [www.cnrtl.fr/definition/psychedelique](http://www.cnrtl.fr/definition/psychedelique)
- ÉRASME, *Éloge de la folie*. Pierre de Nolhac, [ppalpant@uqac.ca](mailto:ppalpant@uqac.ca).
- KLEIBER Georges in [http://www.persee.fr/doc/igram\\_0222-9838\\_1991\\_num\\_51\\_1\\_3231](http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1991_num_51_1_3231).
- LAMIROY, Béatrice et CHAROLLES, Michel, « Les verbes de parole et la question de l'(in)transitivité », *Discours* [En ligne], 2 | 2008, octobre 2017, URL : <http://journals.openedition.org/discours/3232>

- L'ABBE, Fannie, <https://archipel.uqam.ca/2051/1/M9152.pdf>, *Description du lexique appartenant au vernaculaire des jeunes adultes de 17 à 25 ans habitant dans les quartiers Est de Montréal.*
- Dictionnaire *Littre*, <https://www.littre.org/>
- PERDICOYANNI-PALÉOLOGOU, Hélène,
- [www.erudit.org/en/journals/rql/www.histoire.acversailles.fr/.../5\\_fiche\\_un\\_navigateur\\_europeen\\_christophe\\_colomb...](http://www.erudit.org/en/journals/rql/www.histoire.acversailles.fr/.../5_fiche_un_navigateur_europeen_christophe_colomb...)
- © languefrancaise.net/bob.
- <http://psychiatriinfirmiere.free.fr/>
- RABALAIS, François, *Gargantua*,  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5806585m>
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, & IX,  
<http://www.rousseauonline.ch/Text/essai-sur-l-origine-des-langues.php>.
- [http : www.senon-online.com](http://www.senon-online.com) *Risque suicidaire de l'adulte*, Drs : Nathalie Papet, Nicolas Lafay, Cyrill Manzanera et Pr Jean Louis Senon.
- <http://www.troubles-bipolaires.com/maladie-bipolaire/nature-des-troubles-bipolaires>.
- <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue--analyses/article/view/1248>, Marie-Anne Bohn et Juline Hombourger, *Le travail du négatif, un révélateur de littéarité.*
- <https://www.universalis.fr/>

# *Table des matières*

---

<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE .....</b>	<b>1</b>
<b>PREMIERE PARTIE .....</b>	<b>26</b>
<b>LANGAGE DU DELIRE .....</b>	<b>26</b>
Introduction.....	27
<b>Chapitre premier. Troubles langagiers .....</b>	<b>29</b>
1. Délire de parole : .....	37
2. Écriture délirante.....	54
3- Délire de peintres .....	59
<b>Deuxième chapitre- Troubles comportementaux .....</b>	<b>63</b>
1. Non-sens .....	63
1. 1. Grain de folie.....	64
1.2. Coups de tête .....	68
2. Platitude de la vie .....	75
2. 1. Trivialité .....	75
2. 2. Insignifiante originalité .....	77
3. Habitudes fixes .....	80
4. Du pareil au même .....	83
3- Errance .....	84
3. 1. Vagabondage .....	87
3. 1. 1. Bonne humeur .....	88
3. 1. 2. Mauvaise humeur. ....	94
3. 2. Flânerie .....	98
3. 2. 1. Balade.....	98
3. 2. 2. Marasme .....	101
Conclusion .....	103
<b>DEUXIÈME PARTIE :.....</b>	<b>106</b>
<b>COHERENCE ROMANESQUE .....</b>	<b>106</b>
Introduction.....	107
1. Délire de persécution .....	109

1. 1. Irresponsabilité .....	112
1. 2. Victimisation .....	115
1. 3. Figures du double .....	122
1. 4. Hallucinations .....	138
2. Délire d'interprétation.....	142
3. Délire de mélancolie .....	146
3. 1. "Fonne" noir.....	147
3. 2. Mésestime de soi .....	156
3. 3. Risque suicidaire .....	159
3. 4. Indifférence et renoncement.....	166
4. Libido délirante .....	174
4. 1- Peur de l'inceste .....	176
4. 2- Mythe de l'androgynie.....	188
4. 3- Ménage à trois .....	206
5. Délire de grandeur .....	214
Conclusion .....	219

## **TROISIEME PARTIE : ..... 221**

### **SUBVERSIONS ..... 221**

Introduction.....	222
-------------------	-----

#### **1. Ambivalence aporétique ..... 225**

1. 2. Nouveau rapport au monde et à la littérature .....	227
1. 2. Art de "faire le rien" .....	230

#### **2. Réinvention du délire ..... 232**

2.1. Digressions utiles .....	233
2.2. Parler au quotidien .....	235

#### **3. Quête du sens ..... 238**

3.1. Opacité lexicale : .....	239
3.1.1. Confusion liminaire : .....	239
3.1.2. Autres logiques.....	243
3.2. Opacité pragmatique .....	249
3.2.1. Narrataire multiple.....	258
3.2.2. Subversion éthique .....	264

#### **4. Genres entremêlés ..... 275**

4. 1. Lettre ou parodie de lettre ? .....	276
4. 1.1. "Vice de forme" .....	277
4. 1. 2. "Vice de fond" .....	280
4.2. Enchâssement .....	285
4. 2. 1. Sérieux ou plaisanterie ? .....	289
4.2.2. Chanson.....	294
Conclusion .....	297

**CONCLUSION GÉNÉRALE ..... 299**

**BIBLIOGRAPHIE ..... 310**

1. 1. Textes de Réjean Ducharme.....	310
a- Textes de théâtre.....	310
b- Romans.....	310
2. 2. - Textes critiques sur Réjean Ducharme.....	311
a- Livres.....	311
b- Thèses et mémoires .....	313
c- Numéros spéciaux de revues .....	314
d- Articles de revues et de journaux.....	314
3. Ouvrages sur le délire .....	318
4. Études sur la littérature québécoise. ....	319
5. Rhétorique, pragmatique.....	320
6. Webographie :.....	326