

Université de Montréal
Département de littératures et de langues du monde, Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

Réjean Ducharme, un écrivain de la « résistance à la disparition de soi »

Présenté par

Samuel Gagnon

A été évalué par un jury constitué des personnes suivantes

Simon Harel

Président-rapporteur

Robert Schwartzwald

Directeur

Michel Biron

Codirecteur

Isabelle Daunais

Membre du jury

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Maîtrise en littérature comparée

Décembre 2018

© Samuel Gagnon 2018

Résumé

Dans ce mémoire, je me propose de relire Ducharme à partir de l'idée de la « résistance à la disparition de soi ». Cette idée m'a notamment été inspirée des essais littéraires de Milan Kundera, dans lesquels il soutient que le roman est un espace privilégié de résistance à « l'oubli de l'être » (formule heideggérienne), lequel serait un envers malencontreux de la modernité, qui tend à réduire l'être à sa scientificité et laisse de côté ce que Husserl nommait le « monde de la vie » (« die Lebenswelt »). Chez Ducharme, les protagonistes-narrateurs semblent toujours mener un combat, une sorte de résistance à un ennemi vaste et abstrait qui peut être perçu, justement – et c'est là une hypothèse principale de ce mémoire – comme étant ce qui génère « l'oubli de l'être ». Une telle relecture de Ducharme nous permet de le penser moins comme un écrivain absent, écrivain de l'effacement de soi que comme écrivain œuvrant pleinement et positivement dans une forme d'art (l'Art du roman) qui cherche à « tenir le 'monde de la vie' sous un éclairage perpétuel » (Kundera). Il s'ensuit qu'en inscrivant Ducharme avant tout dans la grande aventure du roman moderne, nous l'inscrivons d'un même élan dans la « littérature mondiale ». J'en profite donc, dans ce mémoire, pour commenter différents aspects des protagonistes ducharmiens à partir de concepts qui concernent l'écriture (Duras, Deleuze), bien au-delà des frontières nationales. Bien que ce mémoire ait pour motif principal une lecture attentive des romans de Ducharme, il contient aussi une réflexion sur le propre du roman, réflexion surtout guidée par les essais de Kundera.

Mots clés : Réjean Ducharme, Milan Kundera, oubli de l'être, Art du roman, littérature mondiale, postures littéraires, ennemi, résistance à la disparition de soi, néantisation de soi.

Abstract

In this master's thesis, I approach Rejean Ducharme's novels through the concept of « resistance to the disappearance of the self ». This theme is derived from the literary essays of Milan Kundera, in which he contends that the novel is a special place of resistance to « the forgetting of being » (Heidegger), and works against the unfortunate tendency of modern thought to reduce being to a purely scientific understanding and leave aside what Husserl called the « Lifeworld » (« die Lebenswelt »). In the works of Ducharme, protagonist/narrators exist in a state of

tension, and engage in a sort of resistance against a vast and abstract enemy who can barely be perceived. This gives rise to one of the principal hypotheses of this thesis : this enemy generates « the forgetting of being ». This particular approach also has the effect of placing Ducharme in the context of « world literature » rather than in Quebec's national/cultural context. While I perform a close reading of Ducharme's novels, this memoir also serves as a reflection on the novel as a form of art – a reflection guided by Kundera's essays, and by a few other writers/thinkers (Duras, Deleuze).

Key words : Réjean Ducharme, Milan Kundera, forgetting of being, The Art of the Novel, World literature, literary posture, enemy, resistance to the disappearance of the self, self-annihilation.

Table des matières

Introduction : Lire Ducharme dans le contexte de la « Weltliteratur ».....	8
Premier chapitre : <i>L'Océantume</i> : Tout droit vers l'arrière.....	21
Deuxième chapitre : <i>L'hiver de force</i> : André et Nicole contre le spectacle.....	41
Troisième chapitre : <i>Gros mots</i> : Le chemin où l'on ne peut trouver que du chemin.....	65
Conclusion : Réjean Ducharme, un écrivain de la « résistance à la disparition de soi ».....	89
Bibliographie.....	94

Je dédie ce mémoire aux lecteurs de Ducharme

Remerciements

Je remercie sincèrement mes directeurs Robert Schwartzwald et Michel Biron. Ce fut un réel plaisir de réaliser ce projet à vos côtés. Votre intelligence et votre bienveillance l'ont rendu non seulement possible mais – ce qui est plus important encore – agréable et constructif.

Introduction

Lire Réjean Ducharme dans le contexte de la « Weltliteratur »

La première chose qui puisse nous venir à l'esprit, lorsque le nom Réjean Ducharme est évoqué, est fort probablement l'énigmatique marginalité surplombant l'écrivain, qui – nous le savons – a décidé de demeurer dans une sorte d'anonymat, loin de « la scène insupportablement éclairée des mass média¹ ». Cette façon de percevoir Ducharme a sans doute été également nourrie et inspirée du contenu de son œuvre romanesque, du fait que les protagonistes qui y prennent parole, qu'ils se nomment Iode, Mille Milles, André ou Bottom, mènent toujours une sorte de combat, de résistance à un ennemi vaste et abstrait. Et face à la menace de cet ennemi, ces personnages cherchent à se protéger, à demeurer « à l'extérieur », hors de portée.

Parmi toutes les formules à travers lesquelles cette « résistance » s'affirme dans le roman ducharmien, nous nous rappelons sans doute les poignantes paroles de Mille Milles, qui au premier chapitre de *Le nez qui voque* déclare : « Je reste derrière, avec moi, avec moi l'enfant, loin derrière, seul, intact, incorruptible ; frais et amer comme une pomme verte, dur et solide comme une roche². » Mille Milles écrit ces paroles dans le contexte de l'introduction à la chronique qu'il s'apprête à rédiger, c'est-à-dire qu'elles constituent un commentaire sur le roman lui-même, sur l'acte d'écrire, et il insiste : « C'est important comme le diable ce que je dis là. C'est tout pour moi. Il faut qu'il y ait quelqu'un avec moi l'enfant, quelqu'un qui le garde ; qui le protège du tragique monde, qui est ridicule et qui rend ridicule. Je ne peux pas laisser moi l'enfant seul dans le passé, seul présent dans toute l'absence, à la merci de l'oubli³. »

Il est étonnant de remarquer que Mille Milles témoigne d'une volonté de demeurer « à l'arrière » alors qu'il se trouve dans une société moderne où l'individu est convoqué à une grande marche vers l'avant, vers le monde de « demain », ce monde qui devrait être meilleur que celui d'hier. Mais le jeune homme de lettres résiste, enfermé dans sa chambre, en retraite. Il peut sembler au lecteur avoir de bonnes raisons d'interpréter

¹J'emprunte cette formule à Milan Kundera, « Discours de Jérusalem : le roman et l'Europe » (*L'Art du roman*), p. 739.

²*Le nez qui voque*, p. 11.

³*Ibid.*, p. 11-12.

cette position comme étant une position marginale, une position anormale en ce qu'elle ne correspond pas à la norme, au paradigme de l'époque.

Et pourtant. Se pencher sur l'œuvre ducharmienne semble inévitablement mener les lecteurs à l'évidence du paradoxe : tout Ducharme n'est que proximité ; ses personnages attachants et vulnérables qui se tiennent « au plus près du monde⁴ », leur appel à l'amitié, à l'alliance dont semble dépendre le roman lui-même. Revenons à la dernière citation ; Mille Milles affirme vouloir demeurer « loin derrière ». Mais il y a une condition à cela : il ne pourra le faire que si quelqu'un demeure près de lui, avec lui. Est-ce le lecteur lui-même que Mille Milles invite à une telle proximité ? Je pose la question : les concepts de « marge », de « retrait » ou encore « d'absence » sont-ils féconds pour aborder Ducharme ? J'en doute fortement, et ce doute est l'un des fondements de ce mémoire.

Michel Biron a écrit, en 2000, un texte au sujet du dernier roman de Ducharme, *Gros mots*. Le texte s'intitule « La grammaire amoureuse de Ducharme ». Biron y avance que le thème central de ce roman serait la « résistance à la disparition de soi⁵ ». De fait, le protagoniste-narrateur de *Gros mots*, Johnny, admet devoir combattre afin de demeurer visible, demeurer visible pour lui-même, maintenir sa place dans ce qu'il nomme son « histoire ». Étrange relation, semble-t-il, entre ce désir de ne pas disparaître et la « posture » de Ducharme, son refus de montrer son visage. Le fait de demeurer à l'arrière, hors de portée de « l'ennemi », témoignerait-il d'une volonté de ne pas disparaître ? De ne pas être, comme Mille Milles le formule, à la « merci de l'oubli » ?

La formule de la « résistance à la disparition de soi » attire mon attention pour deux raisons principales. Premièrement, en plus de proposer une lecture pertinente du roman énigmatique qu'est *Gros mots*, cette idée me semble faire écho à l'œuvre romanesque ducharmienne dans son ensemble. Il va sans dire que *Gros mots* n'apparaît pas comme un roman en rupture avec les romans précédents, mais s'inscrit plutôt dans leur continuité, comme si Johnny marquait le retour de tous les protagonistes ducharmiens qui l'ont précédé sur la scène du roman. L'entêtement de Johnny à conserver sa place dans ce qu'il nomme son « histoire » ne fait-il pas écho à la volonté qu'Iode émettait, dans *L'Océantume* (premier roman rédigé par Ducharme,

⁴ J'emprunte cette formule à Michel Biron, *L'absence du maître*, p. 265.

⁵ « La grammaire amoureuse de Ducharme », p. 381.

donc plus de trente ans plus tôt), de ne pas se perdre dans le « processus de forme impersonnelle⁶ » ?

En second lieu, l'idée de la « résistance à la disparition de soi » est intéressante parce qu'en plus de suggérer une relecture de Ducharme qui inviterait à questionner l'idée de son « absence » (peut-on dire que celui qui résiste à disparaître demeure dans l'anonymat par « effacement » ?), cette idée nous permettrait peut-être de l'inscrire de façon positive, et à l'opposé du retrait, dans la grande aventure du roman moderne, qui selon Milan Kundera « n'est rien d'autre que l'exploration de [l']être oublié⁷. »

Dans son essai « Die Weltliteratur », Milan Kundera pose la question : Faut-il chercher à comprendre une œuvre d'art en relation avec son contexte national (ce qu'il nomme le « petit contexte ») ou bien par rapport au « grand contexte » qui serait celui de l'appartenance de cette œuvre à « l'histoire supranationale de son art⁸ » ? Kundera répond sans hésiter : il n'y a qu'une seule façon de faire apparaître la réelle « *valeur esthétique* d'un roman », et c'est de toujours le considérer dans le « grand contexte (supranational) » de la « littérature mondiale » (« Weltliteratur », terme proposé par Goethe). Pourquoi donc ? En premier lieu parce que « [l']esprit du roman est l'esprit de continuité » et que « chaque œuvre contient toute expérience antérieure du roman⁹. » Autrement dit parce que les romanciers se lisent entre eux (se limitent-ils aux écrivains de leurs nations ? Rien ne serait moins fondé) ; ils s'influencent entre eux, découvrent ensemble de nouveaux « territoires » à explorer. Et j'imagine que tous les lecteurs des romans de Ducharme – où toujours les intertextes d'une littérature mondiale abondent – sauront le reconnaître dans cette pensée selon laquelle chaque roman contient la mémoire de tous les romans.

Les personnages créés par Ducharme sont fascinés par l'ailleurs et par le monde entier. Pourquoi donc avoir tant édifié l'écrivain en monument national ? Il est fort possible que ce soit sa posture de « retrait », justement, qui a pu favoriser tant de lectures « nationalisantes » de son œuvre. De fait les différentes approches théoriques communément admises de ce corpus (qu'elles soient relatives au langage, à la psychanalyse, à la sociocritique) ont souvent entrecoupé, de façon plus ou moins explicite (ou consciente), la question d'un « pays » pris dans les rouages du problème identitaire. Il faut ici considérer que cette œuvre littéraire a vu le jour dans un contexte

⁶ *L'Océantume*, p. 104.

⁷ « L'Héritage décrié de Cervantes », *L'Art du roman*, p. 640. Lorsqu'il écrit « cet être », Kundera se réfère à « l'être oublié » dont parlait Martin Heidegger.

⁸ « Die Weltliterature », *Le Rideau*, p. 967.

⁹ « L'Héritage décrié de Cervantes », *L'Art du roman*, p. 650.

politique bien particulier qui était celui de la question de l'indépendance du Québec, question qui a très bien pu, par son caractère polémique fort et engagé, voiler des dimensions tout à fait « autres » d'un écrivain qui par ailleurs ne s'est jamais réellement prononcé sur la scène proprement politique.

Si donc nous levons ce voile, si nous outrepassons cette « pensée populaire » qui tend à dépeindre Ducharme comme écrivain à la fois très « national » et « marginal » (écrivain, aussi, d'une nation marginale), cela a pour effet de révéler une image différente de lui, de permettre un nouveau regard sur son œuvre (ce qui est d'autant plus pertinent aujourd'hui, alors que les discours « nationaux » ont été dument remis en question, problématisés). Mais en nous adonnant à une telle lecture « dénationalisante », à quel espace le renvoyons-nous ? Je me sens très à l'aise d'avancer que, ce à quoi appartient premièrement Ducharme, ce n'est pas une nation ; c'est à la tradition moderne du roman.

Dans « L'Héritage décrié de Cervantes », Kundera dresse une sorte d'histoire du roman « européen » depuis l'avènement des Temps modernes. Il est à noter que Kundera considère l'Europe – dans ce contexte – au même titre que le philosophe Edmund Husserl (qu'il cite dans cet essai), c'est-à-dire comme étant : « l'identité spirituelle qui s'étend au-delà de l'Europe géographique (en Amérique, par exemple) et qui est née avec l'ancienne philosophie grecque¹⁰. » Remarquons qu'il est donc moins question de territoire que de culture¹¹, c'est-à-dire de rapport au savoir, de rapport à l'art. Kundera parle d'une série de conférences que donna Husserl à Vienne et à Prague, en 1935, et qui portaient sur « la crise de l'humanité européenne ». Je cite Kundera, alors qu'il commente Husserl : « Les racines de la crise, il croyait les voir au début des Temps modernes, chez Galilée et Descartes, dans le caractère unilatéral des sciences européennes qui avaient réduit le monde à un simple objet d'exploration technique et mathématique, et avaient exclu de leur horizon le monde concret de la vie, *die Lebenswelt*¹² ». Kundera souligne ensuite l'apport de Martin Heidegger, qui poursuivait cette réflexion lorsqu'il parlait de « l'oubli de l'être », soutenant cette idée selon laquelle les sciences nous auraient oubliés, idée « philosophique » avec laquelle Kundera semble s'accorder, mais toutefois en la nuancant (et là se trouve l'essentiel de son propos) : le roman, comme art qui lui aussi est né avec les Temps modernes, trace son chemin en parallèle de cette « Histoire » qui tend à nous oublier et ne fait rien de

¹⁰ *Ibid.*, p. 639.

¹¹ Idée reprise par Kundera dans « Discours de Jérusalem : le roman et l'Europe », *L'Art du roman*, p. 739.

¹² *Ibid.*, p. 639.

moins qu'en être son envers : il « n'est rien d'autre que l'exploration de cet être oublié¹³. »

Dans l'essai « Le jour où Panurge ne fera plus rire », Kundera soutient l'idée selon laquelle l'histoire d'un art (en l'occurrence celle du roman) et l'Histoire (de l'humanité) sont choses tout à fait différentes. Le roman réagit ponctuellement à l'Histoire, certes, mais en conservant toutefois une autonomie qui lui permettrait sa propre évolution (que Kundera oppose à la notion de progrès ; Histoire : notion de progrès / Histoire d'un art : notion d'évolution¹⁴). C'est-à-dire que le roman s'oppose à l'Histoire en ce que celle-ci est imposée à l'être. En revanche, l'histoire d'un art naît, elle, de « la liberté de l'homme¹⁵ ». Si nous retournons à l'essai « L'Héritage décrié de Cervantes », Kundera étaye lui-même quelques-unes des grandes lignes qui constitueraient cette « histoire du roman » afin d'illustrer son propos selon lequel elle se déploierait à la fois de façon réactive mais autonome par rapport à l'Histoire. Ainsi parle-t-il d'un paysage qui disparaît au fur et à mesure que se déploie le récit de « l'être oublié » ; don Quichotte part à l'aventure et tout semble possible pour lui. L'horizon est alors infiniment ouvert. Plus tard, chez Diderot puis Balzac, cet horizon disparaît derrière la ville et ses institutions sociales. Chez Flaubert, ensuite, le paysage se voit si amoindri que l'aventure chavire du côté de l'intériorité, et c'est dans l'âme qu'elle se déploie, infiniment. Mais lorsque l'Histoire « s'empare de l'homme », même le rêve, à titre d'aventure intérieure, semble lui être interdit. C'est là le piège dans lequel se retrouve « K » (ce fameux protagoniste kafkaïen), que Kundera considère comme étant une sorte de don Quichotte destitué de son noble rôle de Maréchal, revenant péniblement sur la scène du roman européen (dans *Le château*) cette fois sous la figure d'un arpenteur déshonoré dont l'entièreté de la vie intérieure est envahie par l'Homme et son Histoire¹⁶.

Ce que nous pourrions nommer la « résistance à l'oubli de l'être » (et que je reformule, à partir du texte de Michel Biron – et dans le contexte de mon étude de l'œuvre romanesque de Ducharme – comme étant la « résistance à la disparition de soi ») apparaît donc, dans les essais de Kundera, comme étant non seulement une thématique récurrente du roman moderne, mais davantage une sorte de vocation ; peut-être même la vocation qui lui serait la plus intime.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Distinction proposée, entre autres endroits, dans « Le jour où Panurge ne fera plus rire », *Les Testaments trahis*, p. 759.

¹⁵ *Ibid.*, p. 758.

¹⁶ Propos contenu dans la section 4 de l'essai « L'Héritage décrié de Cervantes », *L'Art du roman*.

Mon hypothèse de départ est donc qu'il est fécond de penser Ducharme comme s'inscrivant avant tout dans le contexte de la littérature mondiale, plus précisément dans la grande aventure du roman moderne. Mais comment aborder cela ? Les caractéristiques du roman moderne sont nombreuses, bien entendu, tout comme le sont les traditions au travers desquelles il aura voyagé. Nous nous appuyerons, dans cette étude, sur les principes fondamentaux qui animent le roman moderne tels que nous les retrouvons – subjectivement – dans les essais littéraires de Milan Kundera, ces mêmes principes fondamentaux qui permettraient au roman d'être le lieu privilégié d'une résistance à l'oubli de l'être. Et c'est éclairés par ces « principes fondamentaux » du roman, qui l'unissent bien au-delà des frontières des nations, que nous relirons Ducharme.

Kundera a publié quatre recueils d'essais, tous rédigés en français : *L'Art du roman* (1986), *Les Testaments trahis* (1993), *Le Rideau* (2005) et *Une rencontre* (2009). Il est à noter que Kundera écrit à titre de « praticien » (romancier) et non de théoricien¹⁷. À mon sens cela ne rend pas moins légitime le fait d'employer sa pensée à des fins théoriques ; je le spécifie plutôt afin que le lecteur de ce mémoire puisse remarquer que la pensée kunderienne trouve généralement racine au niveau des principes de l'écriture du roman. Mais justement, chez Ducharme, tous les protagonistes entretiennent un certain rapport à l'écriture et/ou à la lecture (la plupart rédigent des journaux ou des chroniques ; d'autres, par exemple ceux de la dernière « trilogie », sont plutôt des « lecteurs »). Dans tous les cas, il est à croire que cette œuvre romanesque porte en son centre une réflexion sur le propre de l'écrit, et qu'il est pertinent de l'aborder à partir de la pensée d'un romancier.

Afin donc d'établir une base théorique qui nous permettra de mieux définir les principes de la « résistance à l'oubli de l'être », ou encore à la « disparition de soi », j'effectuerai ici un résumé de la pensée de Kundera, telle qu'elle m'apparaît pertinente en vue de cette étude.

Premièrement, la tradition littéraire dont se revendique Kundera, celle du « roman européen » (ou roman moderne), a vu le jour avec le départ – jamais définitif mais ô combien considérable – de Dieu sur la scène du sens. Don Quichotte (que « l'essayiste » aime à considérer comme l'un des pères de cette tradition littéraire) sort de sa maison et il n'est « plus en mesure de reconnaître le monde », qui « en l'absence de

¹⁷ « Le monde des théories n'est pas le mien. Ces réflexions sont celles d'un praticien. L'œuvre de chaque romancier contient une vision implicite de l'histoire du roman, une idée de ce qu'est le roman. C'est cette idée du roman, inhérente à mes romans, que j'ai fait parler. » Note de l'auteur, *L'Art du roman*.

Juge suprême, appar[ait] subitement dans une redoutable ambiguïté ». C'est une toute nouvelle époque où la Vérité unique se trouve décomposée en « centaines de vérités relatives ». Le roman, qui selon Kundera est la création la plus représentative des Temps modernes¹⁸, ne cherche pas à se « substituer » au sens totalisant qu'imposait la présence de Dieu ; il réagit plutôt en assumant l'effet de cette absence et il l'épouse même ; c'est profondément dans son identité, dans sa vocation que de chercher à rendre compte de la « relativité essentielle des choses humaines¹⁹ ».

Si le roman est représentatif des Temps modernes, ceux-ci sont-ils en conséquence les temps de la « relativité essentielle des choses humaines » ? Rien ne serait moins sûr. Premièrement, suivant la pensée de Husserl, la modernité oublie l'être en ce qu'elle « réduit le monde à un simple objet d'exploration technique et mathématique ». Cette pensée réapparaît chez Kundera : le monde moderne se définit par des discours « savants », par des idéologies multiples qui ont pour effet de réduire l'existence à des paradigmes envahissants, totalisants, et leur nombre croissant n'est pas synonyme d'une réelle sensibilité pour la « relativité essentielle des choses humaines » mais plutôt d'un combat incessant entre différents paradigmes, différentes « idéologies » : « L'homme se trouve dans un vrai *tourbillon de la réduction* où le "monde de la vie" dont parlait Husserl s'obscurcit fatalement et où l'être tombe dans l'oubli²⁰. » Car l'existence de l'être est toujours infiniment plus complexe que la pensée qui tente de la définir, qui tente de l'assujettir, et pendant que cette pensée « savante » s'acharne à dresser le sens, l'écrivain, lui, est à l'écoute d'autre chose, quelque chose qui serait « quelque part là derrière²¹ » (la relativité essentielle des choses humaines ?), s'appliquant, à l'instar de Pénélope, « [à défaire] pendant la nuit la tapisserie que des théologiens, des philosophes, des savants ont ourdie la veille²². »

Ceci étant dit, suivant la pensée de Kundera, le romancier qui se lance dans l'aventure de l'écrit ne doit pas chercher à servir un quelconque discours du temps (qu'importe qu'il soit bon, moral ; là n'est pas la question), c'est-à-dire à prendre position sur un segment idéologique, car cela lui enlèverait la capacité de « découvrir » ce qui justement doit être et peut être découvert. Défendre une idéologie, un propos à travers un récit, George Orwell l'a fait dans son célèbre roman *1984*. Kundera utilise cet exemple pour parler de ce qui lui semble être une œuvre ayant trahi le véritable «

¹⁸ Propos repéré dans « Le jour où Panurge ne fera plus rire », *Les Testaments trahis*, p. 765.

¹⁹ Propos repéré dans la section 3 de l'essai « L'Héritage décrié de Cervantes », *L'Art du roman*.

²⁰ *Ibid.*, p. 648.

²¹ J'emprunte cette expression à l'essai de Kundera qui porte ce titre. Dans *L'Art du roman*.

²² « Discours de Jérusalem : Le roman et l'Europe », *L'Art du roman*, p. 741.

esprit du roman ». Pourquoi donc ? La raison est aussi importante que subtile : ce n'est pas au sujet de l'idée proprement philosophique ou encore de la position politique d'Orwell que Kundera est en désaccord avec lui. Kundera est en désaccord avec le roman d'Orwell parce qu'il a pour effet la « réduction d'une réalité à son aspect purement politique²³ ». C'est-à-dire que selon lui, Orwell opère, avec ce roman, une même réduction de la réalité à sa dimension politique que le système « totalitaire » qu'il entendait critiquer.

Kafka n'a-t-il pas également réduit l'existence à des situations d'apparence politique dans ses plus grands romans, où le protagoniste K ne trouve plus d'issue aux problèmes qu'il rencontre dans le monde ? Pourquoi est-il l'un des romanciers que Kundera cite fréquemment afin de vanter l'esprit du roman ? C'est que chez Kafka, le monde n'est pas une allégorie de la vie politique ou même familiale ; à vrai dire, si nous ressentons une présence « allégorique » dans l'œuvre, il nous est toutefois impossible de la nommer, de la circonscrire et ainsi d'en exclure les autres possibilités. La pensée de Kundera rejoint ici celle de Deleuze et Guattari, qui dans *Kafka, pour une littérature mineure* (1975) soutiennent l'idée selon laquelle les « systèmes » infiniment complexes qui sont développés dans les romans de Kafka (le système de la justice dans *Le procès*, le système de la ville dans *Le château*) constituent en eux-mêmes des sortes de pièges empêchant l'ennemi de pénétrer : le Signifiant²⁴, et afin que l'œuvre demeure romanesque, c'est-à-dire qu'elle ne se prête qu'à « l'expérimentation ». Tout ne serait donc pas canalisé, ramené vers un aspect unique de la réalité. Et d'ailleurs partout chez Kafka s'ouvrent ces fenêtres sur « la poésie du monde²⁵ » ; de là ces femmes que, sur le chemin du procès ou du château, le protagoniste kafkaïen s'arrête pour aimer ; et justement le texte est peut-être là, dans ces « digressions » incalculées, imprévues, qui sont le propre de l'écrit qui n'est pas régi par une économie sémantique à but déterminé mais par une volonté d'explorer l'existence.

Pour Kundera, les grandes œuvres qui ont marqué l'aventure romanesque ont été écrites sous le signe du questionnement. Le romancier qui est guidé par « l'interrogation méditative²⁶ » ne tente pas de prouver quoi que ce soit mais de faire

²³ Propos repéré dans la section « Des fenêtres » de l'essai « Les chemins dans le brouillard », *Les Testaments trahis*.

²⁴ « Le principe des entrées multiples [du Château] empêche seul l'entrée de l'ennemi, le Signifiant, et les tentatives pour interpréter une œuvre qui ne se propose en fait qu'à l'expérimentation. » Dans *Kafka, pour une littérature mineure*, p. 7.

²⁵ Voir la section « Des fenêtres » de l'essai « Les Chemins dans le brouillard ». Dans *Les Testaments trahis*.

²⁶ « Entretien sur l'art du roman », *L'Art du roman*, p. 658.

lumière sur une dimension opaque de l'existence, une dimension jusqu'alors « inexplorée ». Revenons à Kafka afin de concrétiser cette dernière distinction entre l'affirmation et le questionnement : le lecteur qui ressent – à la lecture du roman *Le procès* – le besoin de juger de la culpabilité de Joseph K ne peut saisir l'œuvre dans son intimité car se poser une telle question représente une sorte de reproduction maladroite de ce qui constitue l'essence du problème mis en scène dans le roman, c'est-à-dire « l'esprit de procès » lui-même. La question de la culpabilité de Joseph K n'est en rien substantielle comme « l'interrogation méditative » (qui serait à la fois celle de l'auteur et du lecteur) que permet le roman sur des « thématiques » qui rejoignent toute vie humaine : la liberté d'action, la culpabilité, l'aliénation, etc...

Il s'ensuit qu'en se prêtant à l'exploration de l'existence sous le mode de l'interrogation méditative, et sans volonté de défendre une idée « pré-faite », le romancier est disposé à rendre compte d'une existence qui ne serait pas uniquement la sienne (n'étant pas le porte-parole de ses propres idées²⁷). De qui donc le romancier porterait-il la parole ? Dans « Discours de Jérusalem : Le roman et l'Europe », Kundera aborde cette idée (par ailleurs difficile à aborder) en donnant l'exemple de Léon Tolstoï, qui au fil de l'écriture d'*Anna Karénine* aurait tout à fait transformé sa vision de l'héroïne. Comment cela se fait-il ? Kundera répond : « je ne crois pas que Tolstoï ait changé entre-temps ses idées morales, je dirais plutôt que, pendant l'écriture, il écoutait une autre voix que celle de sa conviction morale et personnelle. Il écoutait ce que j'aimerais appeler la sagesse du roman²⁸. » Cette « sagesse », quelques lignes plus loin, il la nomme la « sagesse suprapersonnelle », c'est-à-dire que ce serait une sagesse qui dépasserait celle de l'auteur.

Ici nous rencontrons une sorte de « problème » par rapport au caractère non-scientifique de cette idée. Comment pourrions-nous définir la « sagesse suprapersonnelle » du romancier ? Prenons le problème aussi simplement que possible : si c'est une sagesse qui dépasse celle de l'individu, de la personne, c'est qu'elle sait fort probablement usurper ce qui le définit communément, c'est-à-dire ses « idées », les « valeurs » par lesquelles il se distingue (pour ne pas parler des traits de son visage). Il y aurait donc une sorte « d'oubli de soi » qui permettrait d'atteindre une sagesse, une écoute « suprapersonnelle ».

²⁷ « [L]e romancier n'est pas le porte-parole de personne et je vais pousser cette affirmation jusqu'à dire qu'il n'est même pas le porte-parole de ses propres idées. » « Discours de Jérusalem : le roman et l'Europe », *L'Art du roman*, p. 740.

²⁸ *Ibid.*, p. 740.

Une partie de l'œuvre de Marguerite Duras, romancière contemporaine de Kundera et de Ducharme, entre en dialogue avec certains concepts étayés ci-dessus, notamment « l'absence d'intention morale » ainsi que cette curieuse « sagesse suprapersonnelle ». Dans *Écrire* (1993), texte où elle commente librement son expérience d'écrivaine, Duras explique que ses plus grands romans sont issus de la solitude qu'elle a trouvée (ou plutôt « faite », selon ses propres mots)²⁹, dans différentes maisons où elle se consacrait à « l'art du roman ». Elle lie le « vide » qui l'enveloppait alors à la possibilité qu'aient émergé d'elle des textes « encore inconnus de moi et jamais encore décidés par moi et jamais décidés par personne³⁰. » C'est-à-dire que chez Duras, le « silence autour de soi³¹ » apparaît comme ce qui lui permettait l'écoute d'une certaine voix, une voix qui n'était pas précisément la sienne puisqu'elle insiste ; elle-même ne connaît pas les énigmes de ses textes ; à ce titre elle se trouve sur un pied d'égalité avec le lecteur. Est-il ici question de ce que Kundera appelle la « sagesse suprapersonnelle du roman », la source de cette « sagesse » étant le silence, le silence étant l'absence d'idée pré-faite ou encore de conviction morale ?

Mais Duras va plus loin (et à sa manière) dans cette idée selon laquelle le romancier ne serait pas le porte-parole de ses propres idées : il y aurait une sorte « d'oubli de soi » dans l'acte de l'écriture, oubli (fruit de l'attrait pour le silence) suffisamment important pour qu'elle ait eu l'impression d'avoir rejoint, durant ces années, « une sauvagerie d'avant la vie³². » Est-ce l'humanité que Duras quittait au cœur de cette solitude (est-ce « humanité » que nous devons opposer au terme « sauvage » ?) Il semble qu'il y ait quelque chose de cela qui transparaisse dans la pensée de l'auteure, alors qu'elle relate qu'au cœur de ses élans les plus inspirés il lui arrivait de difficilement reconnaître ses proches³³ ; Duras raconte avoir expérimenté une sorte de dissolution de « soi » tel que ce dernier est défini comme étant en relation de continuité et de cohérence avec d'autres « sujets ». Mais cette sorte de « dissolution de soi » apparaît chez elle comme étant le « prix à payer pour avoir osé sortir et crier³⁴ », pour avoir voulu *écrire*. Pourquoi tant de mal ? Parce que c'est dans ce silence, dans cette absence de soi que l'écrivain peut arriver à rendre compte du « deuil noir de

²⁹ « On ne trouve pas la solitude, on la fait. » Dans *Écrire*, p. 17.

³⁰ *Ibid.*, p. 13.

³¹ *Ibid.*, p. 15.

³² *Ibid.*, p. 24.

³³ *Ibid.*, p. 23.

³⁴ *Ibid.*, p. 31.

toute vie ». Et il ne fait pas de doute que pour Duras ce soit la vocation du romancier que de rejoindre le « lieu commun de toute pensée³⁵ ».

C'est-à-dire que chez Kundera comme chez Duras il y a une sorte « d'oubli de soi » qui semble être le prix de passage pour pouvoir s'engager sur le terrain de la résistance à l'oubli de l'être. Ce ne sont là que quelques exemples ; devoir s'oublier, renoncer à soi, renoncer à écrire pour écrire ; ces idées ont été largement commentées dans le domaine de la création littéraire, de différentes façons et par plusieurs auteurs. J'ai choisi de parler de Duras car elle partage, avec Flaubert, Kafka, Tolstoï (et bien entendu son contemporain Ducharme), l'appartenance au roman, et parce que sa pensée est tout à fait contiguë à celle de Kundera. Ce qui est nécessaire de saisir, ici, c'est que la question de la « résistance à la disparition de soi » implique une nuance très importante : il n'est jamais question de « soi » comme de l'être distinct et unique qu'est l'individu (le romancier). Le romancier, en tant qu'être distinct, doit justement s'oublier (en ce qu'il porte une morale, des idées, des idéologies) s'il veut prendre une parole qui serait celle du « deuil noir de toute vie », s'il veut rejoindre ce « lieu commun de toute pensée ».

J'ai choisi de parler de « résistance à la disparition de soi » (et non de « résistance à l'oubli de l'être ») car dans le roman ducharmien, c'est toujours un « soi », avant tout, qui semble chercher à ne pas tomber dans l'oubli. Mais ce « soi » a pour vocation de porter la voix de tous, la voix de « l'être dans le monde ». Dès lors, je tiens à spécifier que ces différentes formules m'apparaissent, dans le cadre de ce travail, comme correspondant à une même thématique.

Ducharme a beaucoup été lu comme écrivain marginal, écrivain du problème identitaire, écrivain de la recherche d'un langage, écrivain national, écrivain du paradoxe... toutes choses « impossibles ». Mais si nous nous tournons du côté de son appartenance à la grande aventure du roman, tout apparaît soudainement comme s'inscrivant de façon « positive » dans un devenir, un devenir romanesque dont tous les protagonistes se revendiquent, non pas dans le repli, mais la tête haute et droite, les yeux cherchant le « monde de la vie ». Je me propose de relire Ducharme en tentant de démontrer que les protagonistes-narrateurs correspondent à des sortes de personnifications de postures proprement littéraires. Ce que j'entends ici par le terme « posture » n'est certainement pas péjoratif (comme la « posture » qui serait le fruit d'un jeu, d'une mascarade) ; j'utilise ce terme plutôt pour parler d'un véritable rapport

³⁵ *Ibid.*, p. 34.

au monde et à l'écriture. C'est donc dire que ces protagonistes-narrateurs répondraient ponctuellement aux principes fondamentaux d'une « résistance à l'oubli de l'être » ; ils chercheraient avant tout non pas à défendre des idéologies, mais plutôt à « [tenir] le "monde de la vie" sous un éclairage perpétuel³⁶. »

De dire que les protagonistes-narrateurs des romans de Ducharme incarnent des postures littéraires, cela semble peut-être aller de soi (ne sont-ils pas les créations d'un romancier ?). Ce qui m'apparaît comme étant l'intérêt central de mon étude n'est pas de prouver cette hypothèse mais plutôt de me servir de cette entrée en matière afin de m'adonner à une lecture féconde et éclairante de cette œuvre romanesque. Autrement dit, je crois que la question de la « résistance à l'oubli de l'être » est une thématique qui permet avant tout de rejoindre l'intimité de cette œuvre littéraire, tout en nous permettant également une réflexion sur le propre du roman.

J'ai choisi de procéder à l'étude de trois romans, suivant une logique temporelle linéaire. Je commencerai par une étude du tout premier roman que Ducharme a écrit (bien qu'il ait été publié en troisième lieu), *L'Océantume*. Je passerai ensuite à *L'hiver de force*, un roman qui m'apparaît à bien des égards comme étant transitoire des deux grandes « époques » de Ducharme³⁷. Je terminerai l'étude avec *Gros mots*, le dernier roman, et qui de surcroît a inspiré le sujet de ce mémoire. En procédant à un tel parcours « chronologique » de l'œuvre, il me sera permis de comparer les différents romans entre eux et donc de pouvoir réfléchir à l'évolution des thématiques étudiées au fil de la vie de l'auteur.

Pour chaque roman à l'étude, je commencerai par un court résumé du récit : Qui sont les personnages principaux ? Que font-ils ? Ensuite, comme la résistance me semble être l'idée centrale de l'étude, je poserai la question de la présence de « l'ennemi » dans le texte. Car si le protagoniste résiste, il doit le faire contre quelque chose, contre une certaine force qu'il sera primordial de tenter de définir. Comment l'ennemi prend-il forme dans le texte ? Quel visage revêt-il ? Par la suite, je tenterai de voir comment se déploie la thématique de la « résistance à la disparition de soi » dans le roman. En quoi est-ce que le protagoniste résiste ? Comment le fait-il ? Quel lien cette résistance entretient-elle avec sa quête ? En quoi cette résistance est-elle une « résistance à la disparition de soi » ?

³⁶ « L'Héritage décrié de Cervantes », *L'Art du roman*, p. 641.

³⁷ Je considère ici, à des fins de schématisation (absolument non-exhaustive), que l'œuvre romanesque est « jalonnée » par deux grandes « trilogies » de l'auteur, soit celle que plusieurs disent « de l'enfance » (*L'Avalée des avalés*, *Le nez qui voque*, *L'Océantume*) et celle constituée des trois derniers romans, ceux-ci plutôt associés à « l'âge adulte » (*Va savoir*, *Dévadé*, *Gros mots*).

Il semble qu'il y ait présence, dans tous les romans de Ducharme, d'un certain fantasme de « l'anéantissement de soi ». Cette thématique apparaît parfois (selon les interprétations) comment étant en conflit avec une autre thématique, qui serait celle, justement, d'une « résistance à la disparition de soi ». La coexistence de ces thématiques a beaucoup contribué à ce que Ducharme soit pensé sous le signe du « paradoxe », et que ses protagonistes soient perçus comme étant des personnages pris dans l'impossibilité d'exister, entre l'exigence de vivre et le fantasme de s'annihiler, dans ce littéraire « être ou ne pas être ». Mais nous l'avons vu chez Kundera comme chez Duras ; prendre une parole « suprapersonnelle » dans le but de résister à l'oubli de l'être, cela implique une sorte d'oubli de soi, d'anéantissement de soi pour autant que ce « soi » soit singulier. Pour chaque roman à l'étude je poserai donc la question « Comment se déploie la thématique de la “néantisation de soi” ? », et cela afin de chercher à démontrer en quoi, selon le filon de ma pensée, la coexistence de ces deux thématiques – puisse-t-elle paraître paradoxale – pointe avant tout vers une même quête, vers un même combat face à un même ennemi et dans une même perspective fondamentalement romanesque.

Après avoir répondu à ces différentes questions, je me réserverai une section dans laquelle je pourrai commenter, approfondir et éprouver mon hypothèse de recherche de façon plus libre (et surtout plus souple), en égard aux particularités de chaque roman.

1er Chapitre

L'Océantume : Tout droit vers l'arrière

*« Un livre doit être la hache
qui brise la mer gelée en nous³⁸. »
Franz Kafka*

L'Océantume, en quelques mots

Si nous voulons bien faire exception de *La fille de Christophe Colomb* (1969), le quatrième roman de Ducharme, qui marque un réel détour stylistique (sorte d'épopée fantastique rédigée en vers), nous pourrions dire que *L'Océantume* est le roman de cet auteur qui s'apparente le plus au conte³⁹. Iode Ssouvie, narratrice-protagoniste de ce récit en 80 chapitres, a été forcée de venir au monde ; elle ne le voulait pas. En racontant elle-même sa naissance au chapitre 14 (elle le raconte au présent), elle décrit : « Le fœtus se débat sens dessus dessous dans son ventre, comme s'il voulait grimper, remonter.⁴⁰ » Le monde qui a été imposé à Iode Ssouvie est évidemment un monde horrible ; la famille Ssouvie habite un « steamer » (sorte de bateau), vestige d'une Grande Guerre, qu'elle a déterré au hasard en bordure du fleuve ; Ina, sa mère, est dépeinte (selon le registre du conte) comme une alcoolique démesurément souffrante et absente, son père Van der Laine comme une figure relevant d'une autre époque, désuète, voire « pourrie » (on dit que du pus sort en avalanche de la bosse qu'il a sur son dos) ; son frère Ino, lui, se tortille comme un ver et hurle à la vue des étrangers ; la vie semble être infecte dans le steamer, dans ce bateau qui ne vogue plus.

Il n'y a pas à dire, Iode est venue au monde dans un piège. Personne ne semble pouvoir y vivre et personne ne veut d'elle. Nous comprenons rapidement que l'imaginaire est son premier refuge. Le chapitre premier se termine sur ces mots : « Pendant que peu à peu tout le soleil pris dans la journée sort de moi, je m'imagine que l'école brûle. Je m'imagine que j'ai des dents en or comme la maitresse et je suce mes dents⁴¹. » Mais Iode peut-elle rester là à rêver ? Il semble que dès le départ l'impératif d'un changement soit mis en scène : « La vie ne m'intéresse pas mais je n'y suis pas

³⁸ « Lettre à Oskar Pollak », *Œuvres complètes, tome III*, p. 575.

³⁹ De fait, *L'Océantume* est un roman particulièrement « fantaisiste ». Certains chercheurs, toutefois, comme c'est le cas pour Franca Marcatto-Falzone (voir bibliographie), ont préféré parler de « mythe ».

⁴⁰ *L'Océantume*, p. 47.

⁴¹ *Ibid.*, p. 12.

aussi indifférente qu'avant. Je commence à en éprouver de l'horreur, du dégoût, du mal⁴². » Puis au chapitre suivant, elle renchérit : « Un cri pousse en moi qu'il ne sert à rien de lancer. [...] quelque chose d'aigre et de lourd grossit, s'anime quelque chose d'une pression déjà insupportable, auquel je ne comprends rien, sur lequel je ne peux absolument pas agir⁴³. » Ce cri qui pousse en elle, cet appel qu'elle reçoit malgré elle (« Où est passée ma tranquille indifférence⁴⁴ ? »), tout cela arrive précisément au même moment où Iode se lie d'amitié avec Asie Azothe, fillette finlandaise qui vient tout juste d'emménager dans le manoir faisant face au steamer. Les débuts de l'amitié d'Iode et Asie seront marqués par quelques péripéties, desquelles naîtra le projet qui constituera le corps de la trame narrative : elles voudront partir, fuir leur village, longer le littoral jusqu'à l'Amérique du Sud. Dès lors, le cri qui pousse en Iode, et « qu'il ne sert à rien de lancer », l'amitié d'Asie Azothe ainsi que l'impératif du départ sont intrinsèquement liés dans le texte.

Quel visage l'ennemi revêt-il ?

La présence d'un « Il(s) » qui englobe une entité ennemie parfois abstraite, parfois plus concrète, est une constante dans les romans de Ducharme, comme j'aurai l'occasion de l'étayer dans ce mémoire. *L'Océantume* est fort probablement le roman dans lequel cette entité est le plus explicitement évoquée. Dès les débuts de l'amitié d'Iode et Asie, la narratrice informe son amie :

Le monde est divisé en deux. D'une part, il y a nous sur notre terre ; d'autre part, il y a tous les autres sur leur terre. Ils sont des milliards et chacun d'eux ne veut pas plus de nous qu'un serpent d'un serpenteaire. Appelons-les la Milliarde. [...] Ils forment un tout, ils sont unis, syndiqués, et c'est contre nous qu'ils le sont. Au centre du gazon de chacun est plantée une affiche qui dit, souvent en anglais : « défense de marcher sur ce gazon⁴⁵ ».

Nous remarquons que la Milliarde a quelque chose de l'institution (syndicat), quelque chose également qui s'accapare de l'état originel des choses en s'y inscrivant, et cela « contre nous ». Est-elle donc affaire de société ? Certainement, mais il semble qu'il ne soit pas exactement - ou exclusivement - question de cela. Nous apercevons aussi dans cette citation que la Milliarde signifie tout ce qui est extérieur à l'alliance qu'il y a entre Iode et Asie, et cette piste s'avère féconde pour comprendre ce qu'elle représente

⁴² *Ibid.*, p. 31.

⁴³ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 67-68.

dans le texte. Ainsi le personnage de Lange (sorte de travailleur social qui visite parfois la famille Ssouvie) et celui d'Ino, le frère d'Iode, ne seront jamais pointés comme appartenant à la Milliarde, de par le fait qu'ils participent de diverses manières à cette alliance. Par ailleurs, toujours selon cette logique, Ina, la mère, fera définitivement partie de la Milliarde, bien qu'elle soit absolument exclue, en marge de la société. Ce qui semble être reproché à cette dernière - dans un premier temps - c'est de ne pas faire partie de l'alliance.

La thématique du « théâtre » peut également être étudiée afin d'éclairer la question du visage de l'ennemi dans *L'Océantume*. Au chapitre 30, alors qu'Iode est seule dans son lit la nuit, elle pense un moment aux différents acteurs de sa vie ; Ina, Van der Laine, Ino et Asie. Alors elle décrit le tout comme étant « ce théâtre par lequel je me fais si sottement posséder⁴⁶ ». Cette thématique du théâtre est présente un peu plus tôt, au chapitre 24, alors qu'Iode et Asie observent Ina être aux prises d'un cauchemar dans son lit. Iode se reconnaît alors dans la douleur de sa mère, qui est « agitée comme un sac rempli de chiots à noyer⁴⁷ » et affirme : « Je connais ce qui lui fait mal, ce qui la serre, tord, fouette, possède des pieds à la tête. C'est la médiocrité de la mise en scène.⁴⁸ » La société humaine est dès lors pointée comme étant une mise en scène ; tout ce qui relève des interactions humaines semble appartenir à ce théâtre médiocre.

Qu'est-ce qui explique donc qu'Asie soit exclue de la Milliarde par Iode ? Il faut comprendre qu'au début du texte Asie est perçue par Iode comme étant une ennemie, qui la vainc par sa beauté, par la fascination qu'elle exerce sur elle (« Je suis vaincue⁴⁹ »). Plus tard, au chapitre 10, alors que leur amitié se confirme, Iode avance : « J'ai fini de conquérir Asie Azothe. [...] Je l'ai vaincue, rendu inoffensive ; point final⁵⁰. » Nous comprenons donc qu'Asie, de par l'amitié, passe du côté de l'alliance avec Iode, mais que cependant elle fait toujours partie du « théâtre », de la « médiocrité de la mise en scène » qui semble être ce qui accable la protagoniste. C'est qu'en réalité l'union parfaite et absolue des jeunes amies demeurera un fantasme d'Iode qui ne se réalisera pas. L'alliance menacera toujours de tomber, elle ne tiendra, comme nous le verrons plus tard, que sur un lien de confiance précaire. Au chapitre 22, Iode narre : « Asie

⁴⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 33.

Azothé, rose parlante, je te vomis de ma vie, de toute la force de ce vide immense que tu laisses immensément vide⁵¹. »

Pour revenir à l'idée de la Milliarde, bien vite dans le texte sa « réalité » sera remise en question. C'est premièrement Ina, la mère, qui dans un discours sur l'absurdité d'enfanter, ébranle une première fois cette conception : « après qu'ils auront été vaincus à plate couture et qu'il leur aura semblé avoir tout perdu, ils s'apercevront qu'il n'y avait pas d'ennemi et qu'ils n'ont rien perdu, qu'ils se battaient contre des ombres⁵² ». Plus tard, c'est en écoutant Faire Faire Desmains (personnage adulte dont l'apport demeure ambigu dans le texte) discourir sur la Milliarde, dans un élan de complaisance avec Iode, que cette dernière conclura « Il n'y a pas de Milliarde. C'est en regardant Faire Faire vociférer sa haine à des estrades vides que je l'ai compris⁵³. »

Il est intéressant qu'Iode utilise la formulation « estrades vides » car cela laisse une trace, un indice du lien entre la Milliarde et théâtre dans le texte. Ce dont Iode arrive à se rendre compte, c'est du caractère absolument équivoque d'une telle conception, alors que le théâtre n'est ni orchestré, ni dirigé, et que le spectacle n'est donné à personne. Iode s'était déjà approché d'une telle réflexion au chapitre 30, lorsque seule la nuit elle pensait à « ce théâtre par lequel [elle se fait] si sottement posséder » :

Je ne crois pas qu'il y ait de Grand Coupable. Je vois qu'il n'y a que des volontaires, des volontaires plus ou moins conscients, à un processus de forme impersonnelle [...] et de fond imaginaire. Il y a beaucoup d'appelés et beaucoup d'élus. Peu refusent carrément d'être volontaires (peu se suicident) et peu sont volontairement volontaires⁵⁴.

Iode découvre donc l'inconséquence de la mise en scène et la non-culpabilité de tous, ce qui nous aide davantage à percevoir les contours de cet ennemi de *L'Océantume* ; il ne semble pas posséder de visage.

Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que contre toute attente, Iode, bien qu'elle discoure dans le registre de la guerre, n'est pas particulièrement animée par la révolte. Comme nous l'avons remarqué au début de ce chapitre, Iode est née dans un piège. Il semble évident que, pour elle, la révolte, en ce qu'elle se présente sur la scène d'un théâtre, ne la mènera à rien (être révolté implique que l'on s'inscrive en tant que « révolté », et Iode évite toujours de s'inscrire). Au chapitre 7, alors qu'Ina, ivre morte et malade, va trouver Iode dans son lit, la narratrice se dit à elle-même : « Il faut

⁵¹ *Ibid.*, p. 71.

⁵² *Ibid.*, p. 79.

⁵³ *Ibid.*, p. 147.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 104.

prendre la vie du bon côté [...]. Il ne faut pas faire sa petite révoltée. Tu n'as qu'à te dire : « Depuis Rimbaud, être révolté n'est plus une attitude métaphysique originale en diable⁵⁵ ». Il semble plutôt qu'il soit question, pour Iode, de tenir le coup : « mes souffrances, je les supporte en silence, comme une bonne petite fille. Rien n'est plus facile que tenir le coup. Il suffit de s'imaginer que le pas qu'on va faire est le dernier⁵⁶ », ironise-t-elle au chapitre 68.

Mais le fait que les estrades sont vides, qu'il n'y a pas de Grand Coupable et que le calvaire est inconséquent n'empêche pas la vie d'être un piège, et la Milliarde demeurera, pour Iode, même après toutes ces réflexions, bien présente dans le texte (notamment lors du voyage) en tant qu'ennemie qui dès lors obtient une sorte de rôle « structurant ». Non pas que l'ennemi soit pure fiction ; il est mise en forme fictive des sentiments tout à fait réels qu'Iode exprime depuis les premières pages ; dégoût, amertume (bien entendu) face à la médiocrité de la mise en scène, méfiance à l'égard des autorités de la pensée, sentiment d'étouffer, désir de vengeance... Ce qui relève de la fiction, c'est de donner visage à cet ennemi, c'est de lui donner un nom. Iode le sait le très bien, mais elle continuera de le faire, justement parce que cela lui permet de concrétiser sa résistance, de ne pas rester plantée là ; la Milliarde lui permet avant tout de définir l'alliance, de définir une vocation.

Comment se déploie la thématique de la « résistance à la disparition de soi » dans cette œuvre ?

À quoi Iode résiste-t-elle, à priori ? Certainement au système scolaire, alors qu'elle s'apprête à doubler pour une troisième fois sa première année. De toute évidence, elle refuse de s'y conformer. Au chapitre 7, face à l'énervement de la maîtresse d'école, qui perd patience devant elle, elle commente :

Je reste indifférente. [...] Je veux ne rien dire, que rien ne sorte de moi, ne rien lui donner, ne rien laisser paraître [...] Que tout reste bien enfermé ! Que je reste à l'abri au fond de moi-même ! Que je me garde intacte, entière ! Qu'elle aille au théâtre si elle veut entendre des cris, se rincer l'œil, jouir pour presque rien de l'âme des autres⁵⁷ !

En refusant de s'inscrire dans l'institution, en lui résistant, c'est donc la véritable origine de son être (intacte, entière) qu'Iode entend préserver. Par ailleurs elle ne fait

⁵⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 211.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 28.

pas d'équivoque ; s'inscrire dans l'institution, c'est s'inscrire dans le théâtre, et s'inscrire dans le théâtre (dans ce « processus de forme impersonnelle »), c'est perdre quelque chose de soi.

Ce refus d'obtempérer deviendra pour Iode et Asie une réelle fondation de leur amitié, et au chapitre 29, elles donneront un nom à leur silence : « Nabuchodonosor 466 », insinuant alors appartenir à la continuité d'une lignée royale – tout à fait loufoque – dont l'origine serait antique ; autrement dit, leur refus d'obtempérer ira de pair avec le choix qu'elles font de préférer l'imaginaire, le « faux ».

En effet, il y a une sorte de jeu d'inversion du rapport entre le vrai et le faux dans *L'Océantume*. Si nous revenons au chapitre 30, lorsqu'Iode est au lit et médite sur ce « théâtre dont [elle se fait] si sottement posséder », elle formule une pensée qui suggère que la vraie Iode n'apparaîtrait que la nuit, lorsqu'elle est seule, et que le jour, aussitôt jetée dans la théâtralité de l'existence, elle serait « fausse ». Ici, par contre, avec « Nabuchodonosor 466 », Iode et Asie refusent de s'inscrire dans le théâtre par l'emploi du faux, répondant ainsi au mensonge du théâtre en jouant le jeu inverse, affirmant d'un même geste qu'il n'y a que le faux (l'imaginaire) qui leur importe réellement face à ce qui leur semble être la prétention du théâtre qui se dit « vrai ».

Au chapitre 47, à l'aube du départ, Asie proclame cette parole, qui nous renseigne bien sur la posture des deux amies : « Ici, nous devons nous rendre immobiles et invisibles par égard pour les autres et nous finirons par devenir immobiles et invisibles par rapport à nous-mêmes⁵⁸. » Quelques lignes plus loin, elle ajoute : « Il reste le faux ». Ce qui est à retenir, ici, c'est que les « récits » dont se nourrit l'alliance (dont le voyage est le principal) n'ont pas besoin d'être « vrais » ; ils assurent avant tout une fonction de résistance à ne pas s'inscrire dans la Milliarde, à ne pas tomber dans le leurre de croire que la vie qu'elle présente « ici » (et qu'elle impose notamment par le biais de l'institution scolaire) est la seule possible.

L'idée de la « résistance à la disparition de soi » peut également être éclairée en procédant à l'étude d'un personnage comme Ina, la mère d'Iode, puisque celle-ci a tout l'air d'être « disparue » et que de surcroît Iode l'associe sévèrement à la Milliarde. De quoi Ina est-elle coupable au juste ? Quelle est sa faute ? Nous savons qu'elle ne fait pas partie de l'alliance, mais pourquoi ?

Appliquer une approche psychanalytique à un roman comme *L'Océantume*, un étudiant l'a récemment fait dans son mémoire traitant de cette œuvre : « La mer amère

⁵⁸ *Ibid.*, p. 153.

de la mère » (2017). L'étude propose que le rapport « ambivalent » qu'entretient Iode au monde soit « une projection de celui qu'elle entretient avec sa propre mère⁵⁹. » Je salue ici l'entreprise remarquable de Bienné Blémur, toutefois je dois admettre que nos lectures sont différentes.

Une littérature abondante existe au sujet de la figure du père chez Franz Kafka. Plusieurs voient en ses plus grands romans ce que je pourrais précisément reformuler en citant ledit mémoire, c'est-à-dire un rapport au monde ambivalent qui serait une « projection de celui [qu'il] entre[tenait] avec [son] propre [père]. » Cette lecture de l'œuvre (*L'Océantume* ou *Le Procès*, peu importe) me semble problématique car elle propose un Signifiant. Dans *Kafka, pour une littérature mineure*, Deleuze et Guattari ont réservé tout un chapitre à leur méfiance d'une telle lecture (« Un Œdipe trop gros »). Selon les philosophes, les systèmes complexes des romans de Kafka ne sont pas des reproductions de l'impossible relation au père. Les systèmes de la bureaucratie, de la police, de la religion, de la justice – tous ces systèmes existent indépendamment du père. Le père ne les a pas créés (bien qu'ils soient des dimensions de sociétés patriarcales), mais il les a subis lui-même. Nous sommes encore ici, chez Kafka comme chez Ducharme, dans une littérature où il serait vain de chercher un Grand Coupable.

A l'accusation que l'on a souvent mise dans la bouche de Kafka, celle que le Père lui aurait interdit la liberté, vient se substituer une autre possible accusation, chez Deleuze et Guattari ; celle d'avoir baissé la tête, comme tous ces hommes que l'on retrouve sur les portraits dans l'univers romanesque kafkaïen. C'est-à-dire que si le père est responsable de quelque chose, c'est bien de lui-même s'être réduit sous le poids de la loi, de s'y être assujetti⁶⁰.

Dans *L'Océantume*, le scénario est semblable. Ina est absente, certes, mais elle n'est pas coupable. Ina est victime, au même titre qu'Iode, du piège qu'est la vie dans la Milliarde. Tout au long du texte, elle tient des propos qui sont d'une parenté remarquable avec ceux de sa fille. Commentant sa propre « quête », qu'elle semble avoir ratée (au moment de ce discours Iode spécifie qu'elle tourne « comme un lion en cage⁶¹ »), elle dit qu'elle cherchait à vaincre « ces fabricants de cheveux-vapeur et ces faiseurs de choses rouges en plastique⁶² ! » Si donc Ina et Iode se rejoignent dans leur

⁵⁹ Bienné Blémur, « La mer amère de la mère : présence et mouvements de l'infantile dans *L'Océantume* de Réjean Ducharme » (2017), résumé.

⁶⁰ *Kafka, pour une littérature mineure*, deuxième chapitre (« Un Œdipe trop gros »).

⁶¹ *L'Océantume*, p. 49.

⁶² *Ibid.*

volonté de combattre un même ennemi, il est à croire que ce soit du côté de la manière dont le combat a été mené qu'elles se différencient.

Lors d'un discours qu'elle prononce sur l'absurdité d'enfanter, Ina tient des propos qui résument sa pensée :

Je n'aime plus vivre, mais, là est le hic, j'ai besoin de vivre, de m'accrocher à ce qui, je le sais, se brisera dans mes mains, de me fixer dans cet océan où volerait en miettes un quai en fer. Mais je ne me laisse plus enivrer par ce besoin : je ne suis pas masochiste, je ne veux pas souffrir. N'aidez pas la vie à se moquer de vous. Ne bougez pas : restez assis. Ne dites rien, ne faites rien : ne collaborez pas⁶³.

Comme Ina a constaté que s'accrocher dans l'océan était vain (s'inscrire dans le théâtre, qui n'est rien devant l'océan), elle a baissé les bras. C'est là le dernier conseil qu'elle donne aux enfants : « si vous voulez à tout prix faire œuvre pie, défaites tout : abattez ce qui se dresse, éteignez ce qui éclaire, tuez ce qui vit et suicidez-vous⁶⁴. » C'est ce profond découragement qui crée la différence entre elle et les jeunes filles : « Nous ne succomberons pas, Asie Azothé et moi. Nous ne nous laisserons pas abattre. [...] Nous chanterons dans le martyre⁶⁵ ». S'il y a bien une chose qui est reprochée à la mère, c'est d'avoir essayé de combattre la Milliarde avec ses propres armes (en tentant de s'accrocher ; la Milliarde est une machine à accrocher) et enfin d'avoir baissé les bras devant l'absurdité de cette quête. Iode, elle, n'essaie jamais tant de combattre la Milliarde : elle résiste à s'y inscrire, elle la fuit « en chantant ».

Deleuze et Guattari se servent régulièrement d'une courte histoire écrite par Kafka, « Rapport pour une académie », afin de réfléchir à la « posture d'écrivain » de ce dernier. Le protagoniste de cette histoire est un singe (donc un animal) qui a été violemment enlevé et enfermé par des hommes (« emparé par l'Histoire »). Le singe raconte, dans le cadre d'une réunion universitaire, comment s'est déroulé son « devenir-humain » (le singe a notamment appris à parler, lire et écrire, non sans aucune amertume). Ce qui attire l'attention des philosophes, c'est que ce singe, lorsqu'il rappelle le moment où il était en cage, sur un bateau, précise qu'il ne cherchait pas la liberté, mais plutôt la moindre issue⁶⁶ : « Non, ce n'était pas la liberté que je voulais. Une simple issue ; à droite, à gauche, où que ce fut ; je n'avais pas d'autre exigence, même si l'issue devait être elle-même duperie ». Plus tard ajoute-t-il : « Avancer,

⁶³ *Ibid.*, p. 80.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁶ *Kafka, pour une littérature mineure*, p. 13.

avancer ! Surtout ne pas rester sur place, les bras levés, collés contre une paroi de caisse⁶⁷. »

Il me semble que nous puissions ici retrouver les principes qui animent Iode dans sa « résistance à la disparition de soi », c'est-à-dire ne pas baisser les bras (ni la tête), ne pas rester plantée-là, en proie à la Milliarde, et finalement fuir à travers la moindre issue (« la moins signifiante possible ») ; qu'importe que le récit soit « faux ». Car il est avant tout question de résister à l'ennemi ; longer le littoral jusqu'à l'Amérique du Sud, pour Iode, cela signifie refuser la disparition qui est le lot de ceux qui rejoignent les rangs de la Milliarde, refuser de devenir invisible en marchant avec les autres. Autrement dit, la quête d'Iode est de demeurer « visible ».

Mais qui doit demeurer visible ? Iode et Asie ? D'elles-mêmes elles n'ont que faire, et au chapitre 31 elles se désigneront comme étant « Cherchell », nom qui doit les englober toutes les deux ; « Ce sera notre cri de guerre ! ». Au sujet du choix de ce nom, Iode spécifie qu'il n'est « ni masculin, ni féminin, ni pluriel⁶⁸ » ; c'est-à-dire qu'il n'est pas précisément question de leur « soi », mais plutôt d'une entité allant au-delà de leurs vies personnelles, une entité qui serait celle de tous, et qui n'aurait pas encore été soumise à l'autorité de la Milliarde (de là la volonté que le nom ne soit pas « pluriel » et qu'il soit non-genré).

Comment se déploie la thématique de la « néantisation de soi » dans cette œuvre ?

La thématique de la néantisation de soi, dans *L'Océantume*, est très liée, dans un premier temps, au fantasme qu'Iode entretient de perdre la notion de son « soi » singulier, unitaire. Au chapitre 30, seule dans son lit, elle pense : « je suis dans ma seule âme, je n'entends rien que les éclats de rire qui la dévorent, la consomment⁶⁹ ». Cela est clair dans toute la littérature ducharmienne : l'âme, lorsque seule, se dévore elle-même. Être seul est dès lors prohibé ; nous y reviendrons. L'aventure qu'envisage Iode apparaît comme un remède à cette solitude insoutenable, et au chapitre 69, à l'aube du grand départ, elle s'exclame : « Que j'ai hâte d'être là où toute chose est nouvelle, où tout sera si changeant que mes yeux ne pourront pas ne pas regarder autre chose que moi⁷⁰. »

⁶⁷ « Communication à une Académie », *Œuvres complètes, Tome II*, p. 514.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 214.

Plus tard, l'idée de partir est liée au mélange des eaux. Dès lors, cette volonté de ne pas être « soi » ne relève pas d'une néantisation qui serait l'équivalent d'être réduit à rien, mais plutôt de gagner en force par l'union ; ne plus être soi signifie ne plus être seul : « Il y a peut-être des rivières qui restent enfermées dans leurs montagnes. Qu'elles doivent souffrir⁷¹ ! » Je retiens donc la formulation « néantisation de soi » pour la seule raison qu'elle fait sens à l'intérieur d'une culture occidentale qui fait de l'existence de chacun une existence propre. Au chapitre 21, alors que l'idée de partir commence à prendre forme dans l'esprit des jeunes filles, Iode s'exclame : « Nous nous répandrons sous tout l'azur, comme le vent et la lumière du soleil. Nous nous mêlerons au monde comme une goutte d'encre à l'eau d'un verre [...] Nous nous diluerons en lui jusqu'à ce qui ne reste plus rien de nous que lui⁷². » Ici, le fantasme du mélange des eaux sert à décrire l'objectif du voyage, de la même façon que plus tôt il avait servi le fantasme d'union entre Iode et Asie, c'est-à-dire que tout cela ne fait qu'un, pour Iode (nous y reviendrons dans la prochaine partie).

Il est curieux de remarquer que Lange, bien qu'il ne soit jamais considéré comme étant un ennemi à la quête d'Iode, est tout de même dépeint comme étant un idiot. C'est que Lange cherche à aider les enfants Ssoviev, c'est-à-dire à les intégrer à l'univers social (chapitre 26). Mais Iode ne veut pas être guérie dans ces termes, car cela équivaldrait à disparaître.

C'est une telle observation qui peut nous aider à comprendre cette citation d'Iode, qui répond à Asie, alors qu'elle craint que cette dernière soit trop bavarde au camp de vacances où elle passe une partie de l'été : « Ne te jette pas : tu es tout ce que tu as ! Ne dis rien à personne : nous sommes tout ce que j'ai ! En se jetant dans le fleuve la rivière se perd⁷³ ! » Comment expliquer qu'Iode, celle qui rêve tant du mélange des eaux, celle qui a pitié pour les rivières « enfermées dans leurs montagnes », avertisse Asie de ne pas se jeter dans le fleuve ? Comment expliquer qu'elle utilise la métaphore du mélange des eaux dans ce contexte ? C'est que la rivière ne doit pas se perdre dans le fleuve (de même que les jeunes filles ne doivent pas être guéries, ni s'inscrire), mais déborder, recouvrir : « Un jour, nous sortirons d'ici, un peu comme au printemps une rivière déborde. Mais nous n'inonderons pas quelques îlots et

⁷¹ *Ibid.*, p. 163.

⁷² *Ibid.*, p. 67.

⁷³ *Ibid.*, p. 191.

quelques maisons, nous couvrirons tout. [...] Notre crue sera leur deuxième déluge⁷⁴.
»

Nous remarquons que ce qui apparaît dans le texte comme étant une volonté de « s’anéantir » est toujours lié à la quête d’Iode (l’alliance, le voyage), et qu’aussi par cette quête elle entend combattre un même ennemi, la Milliarde. Iode, en cherchant à se verser dans l’Autre, s’oppose entre autres à sa mère qui, elle, a fait l’erreur de vouloir s’accrocher, c’est-à-dire d’avoir cherché à s’inscrire en tant qu’individu distingué, unique ; d’avoir contribué, par son désir de vaincre la Milliarde, à nourrir cette dernière. Car la Milliarde ne constitue pas une force rassembleuse, mais une machine où chacun est ramené à lui-même. Iode l’avait bien dit dès le départ : « Au centre du gazon de chacun est plantée une affiche qui dit [...] : “défense de marcher sur ce gazon⁷⁵” ». C’est-à-dire que ce qui unit la Milliarde (le gazon) est également ce qui la divise. C’est à cette idée du « gazon divisé », qui illustre la vie « personnelle », qu’Iode oppose celle de l’eau qui recouvrira tout, évoquant en revanche une vie « suprapersonnelle ».

L’Océantume est-il un roman de l’enfance trop lyrique, trop naïve ? Un écrivain sait pertinemment qu’il ne pourra pas tuer l’ennemi par le biais du récit, mais cela ne l’empêchera pas d’écrire. L’idée de « tout recouvrir » est avant tout « biblique » ; nous avons là un indice qu’Iode s’exprime en parabole ; la narratrice sait très bien qu’elle ne peut abattre la Milliarde. Elle l’a dit dès les premières pages du roman : le cri qui pousse en elle (chez Ducharme le roman est toujours un « cri »), il « ne sert à rien de [le] lancer ». En parlant de « tout recouvrir », ce n’est rien de moins que sa parole, sa « posture littéraire » qu’elle image.

De la personnification d'une posture littéraire par le personnage d'Iode Ssouvie

La relation d'Iode et Asie ; écrivaine et lectrice

Quelques chercheurs ont identifié la présence de figures de « lectrices » dans la littérature ducharmienne. C’est fort probablement Gilles Marcotte, en 1975, qui a assis cette idée une première fois dans son texte « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey ». De fait, les protagonistes, qui entretiennent toujours un rapport explicite à l’écriture

⁷⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 67-68.

(dans le cas de *L'Océantume* nous savons qu'Iode rédige des journaux), se trouvent toujours impliqués dans une relation très contiguë avec un deuxième personnage ; relation qui suscite parfois la dépersonnalisation, parfois l'interdit sexuel ; relation particulièrement intense, ambiguë, énigmatique. Michel Biron soutient également que cette « sœur » des protagonistes ducharmiens ferait systématiquement figure de lectrice, ce qu'il démontre bien, dans *L'absence du maître* (2000), avec le cas de Mille Milles et Chateaugué, lequel ferait miroir – il le dit lui-même – au cas d'Iode Ssouvie et Asie Azothé⁷⁶.

Dans *Le nez qui voque*, Mille Milles, qui s'est échappé de son village pour s'installer dans un appartement de Montréal, écrit à sa « sœur » : « Viens ici. J'ai besoin de toi⁷⁷ », ce qui ferait écho, comme le suggère Biron, au premier chapitre du roman dans lequel il affirmait – en tant qu'écrivain et dans le contexte de l'introduction à sa chronique : « J'ai besoin des hommes⁷⁸. » C'est-à-dire que c'est cette jeune sœur, Chateaugué, qui s'assurera de ne pas laisser Mille Milles seul, à la merci de l'oubli ; c'est elle qui sera la lectrice (nécessaire) du roman qui est le fruit de sa retraite du monde.

C'est donc Asie Azothé qui écoperait en premier lieu de ce rôle de destinataire, narrataire ou lectrice dans *L'Océantume*, celle dont la narratrice Iode a besoin afin que le récit puisse advenir, ou celle, autrement dit, qui serait le produit (potentiellement inconscient) de la nécessité d'être reçu du jeune écrivain Ducharme. Mais il est important de mentionner que ce n'est certainement pas un rôle qui lui est exclusif, car enfin si Asie fait figure de lectrice, cela implique qu'Iode incarne une figure d'écrivaine (c'est d'ailleurs ce qui nous intéressera davantage ici), et il va sans dire que tous ceux qui s'y frottent sont de potentiels lecteurs, ou du moins peuvent être pensés dans ce contexte.

Le roman s'ouvre sur un court descriptif de la situation dans laquelle Iode se trouve : sa terrible famille, le steamer pris dans le sol, etc... Immédiatement après cette description, le deuxième chapitre se termine ainsi : « Je me demande qui va venir habiter le manoir⁷⁹. » Bien sûr, c'est Asie qui viendra habiter le manoir. Comme j'ai tenté de le démontrer plus haut, Asie incarne ce qui sera pour Iode la possibilité de fuite de la situation initiale ; la fuite (le récit) dépendra de sa présence, de « l'alliance » des deux amies.

⁷⁶ *L'absence du maître*, p. 225 à 228.

⁷⁷ *Le nez qui voque*, p. 21.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁹ *L'Océantume*, p. 13.

Revenons au fait qu'au tout début du roman Iode considère Asie comme une ennemie. C'est parce qu'elle ne supporte pas qu'Asie arrive sur « son territoire » et marche dans les mêmes pas qu'elle (littéralement, lorsqu'elle se rend à l'école par le même chemin). Parlant de ce chemin où elle marche habituellement seule, et où Asie vient de faire son entrée, Iode explique : « Il est mon bien autant que ma chambre. Je n'y avais jamais entendu que mon silence. [...] toutes les gaietés, indifférences et amertumes que j'ai eues ces trois dernières années traînent tout le long de cet ancien lé⁸⁰. » Asie se trouve donc, sur ce chemin (décors du livre), dans le territoire d'Iode. La seule solution possible à ce problème, pour Iode, sera l'amitié qui naîtra entre elles, l'alliance, la confiance ; c'est-à-dire qu'Asie devra absolument accepter, en tant que lectrice, qu'elle est dans le roman de l'auteur, et donc qu'elle doit se conformer aux principes du roman. Rapidement après, au chapitre 13, Asie fera couper sa tresse, ce qui symbolise (dans l'Ancien Testament, du moins⁸¹), la perte de la force et donc la soumission. Iode, elle, à l'opposé, incarnera soudainement le géant de l'Art, celui dont Gilles Deleuze parle lorsqu'il dit que le personnage du roman est un géant, et que l'auteur le crée pour dessiner une vie grandiose, une vie qui va au-delà de sa vie personnelle⁸² : après avoir exigé l'amitié d'Asie une première fois, au chapitre 6, Iode commente : « J'ai passé en quatre mots de la haine la plus impérative à l'amitié la plus pressante. Je n'exagère pas. Ce fut comme si tout à coup un barrage avait éclaté, comme si un géant s'était brusquement échappé de l'intérieur de moi⁸³. » Dès lors, devenir géant (dessiner une vie « suprapersonnelle ») et être aux commandes du récit, cela va de pair pour Iode.

Iode et Asie sont présentées, tout au long du récit, comme deux personnes bien distinctes malgré leur union. Qu'elles soient physiquement différentes, cela est évident (Iode est toujours dépeinte comme laide, hideuse, tandis qu'Asie est parfaitement belle, trop belle). Mais encore, elles ne pensent pas du tout de la même façon (du moins au départ). Pour Asie, les gens sont fondamentalement bons ; autrement dit elle les croit sur parole : « Quand je me montre gentille avec une personne, elle se montre gentille avec moi⁸⁴ ». À cela Iode lui répond « Je ne vois pas cela du même œil. [...] Ce que tu prends pour ta gentillesse n'est que basse complaisance. [...] Veux-tu savoir pourquoi on est tellement gentil avec toi ? Je vais te le dire : on l'est parce que tu te

⁸⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁸¹ Je me réfère ici à l'histoire de Samson, dans le *Livre des Juges (La Bible)*.

⁸² *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, « R » pour « résistance » ».

⁸³ *L'Océantume*, p. 23-24.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 34.

laisses dominer, mener par le bout du nez⁸⁵ ». C'est-à-dire qu'Iode sait que l'on n'a pas d'ennemi si l'on se soumet. Toutefois, si l'on désire vivre comme elle entend le faire, en s'assurant que l'être demeure visible, en l'exhibant, alors les ennemis seront nombreux. Cette différence fondamentale entre Iode et Asie reviendra de différentes façons dans le texte. Ainsi la narratrice pense-t-elle, plus loin : « Il n'y a pas en Asie Azothe, comme en moi, des roues qui tournent dans le vide et qui sont faites pour s'engrener au sol des sentiers non battus⁸⁶. »

Mais bien qu'elles soient différentes, de par leur alliance et la confiance qu'elles se donneront mutuellement, le récit pourra advenir, c'est-à-dire qu'elles pourront partir à l'aventure. Cette confiance, pour Asie, devra consister à croire et suivre Iode, la créatrice de ce récit, coute que coute, ce que d'ailleurs elle fera (bien qu'imparfaitement). Rappelons-nous cette citation d'Asie, à la veille du départ pour l'aventure : « Sache que pour moi il suffit que tu racontes ceci pour que le contraire soit moins vrai⁸⁷. »

Iode et le rire de Dieu

Dans son essai intitulé « Discours de Jérusalem ; Le roman et l'Europe », Milan Kundera lie la littérature moderne au « rire de Dieu ». Il se réfère alors à un proverbe issu de la tradition juive, et qui va comme suit : « L'homme pense, Dieu rit⁸⁸ ». C'est donc dire que, lorsque l'humain pense, la vérité, le sens lui échappe ; il ne peut jamais comprendre tout à fait, comme Dieu le peut. Ce proverbe trouve son sens « premier » à l'intérieur d'une croyance en un Dieu « pensant » ; ce rire appartient bel et bien à Dieu dans le contexte – à titre d'exemple – de la littérature médiévale, c'est-à-dire dans un contexte où l'auteur écrit en reconnaissant sa finitude devant Dieu. Pour Kundera, dans la tradition littéraire moderne, le rire de Dieu passe du côté de l'être humain ; plus encore, le roman moderne serait né de cette passation du rire de Dieu, de cet état où l'humain comprend que sa pensée lui échappe, mais toutefois en sachant que nul être ne le regarde sinon lui ; en l'absence de Dieu c'est maintenant nous qui rions.

Le personnage d'Iode correspond pleinement à cette posture de l'écrivain moderne. En se positionnant à tout prix en dehors du théâtre, elle entend être du côté des géants, de

⁸⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 163.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 153.

⁸⁸ « Discours de Jérusalem : le roman et l'Europe », *L'Art du roman*, p. 740.

Dieu, de ceux qui rient, de ceux qui ne se font pas d'illusion, qui ne s'inscrivent pas dans la doctrine savante. Au chapitre 30, c'est-à-dire immédiatement après avoir fait ce constat sur l'absence de « Grand Coupable », et alors que cette pensée la mène à l'observation du « calvaire inconséquent de [sa] mère », Iode dit : « Cela ne me fait rien, cela me fait rire. Je ris : j'aime mieux me sentir du côté des géants, du côté de ceux qui rient, que du côté de ceux dont ils rient⁸⁹. »

Il est intéressant de noter que l'aventure, la fuite d'Iode, qui pour moi a un lien très strict avec le récit, l'histoire dans sa fonction, est un projet de « géant », de « dieu ». Devant l'évidence des problèmes qu'ils rencontreront sur la route du littoral (il n'y a pas toujours de ponts qui traversent les rivières), Iode s'exclame : « Peu importe ! Pour des géants de notre acabit, aucun estuaire, aucun delta, aucun golfe n'est assez profond pour que nous ne puissions le traverser à gué⁹⁰ ! »

Suivre Iode, qu'est-ce que cela implique ?

Le rire de Dieu, bien qu'il soit pour Kundera un phénomène propre à la modernité, est aussi le rire de la modernité (au sens de se moquer de la modernité) en ce qu'elle porte en son centre la notion de progrès ; la modernité pense être meilleure que son propre passé. Mais l'écrivain moderne se doit de s'inscrire en dehors de cela, en dehors de cette « prétention sans rire » ; il est celui qui ne sait pas, celui qui se doit de ne pas savoir. Car, pour Kundera, « plus les hommes pensent, plus la pensée de l'un s'éloigne de la pensée de l'autre⁹¹. »

Dès lors, suivre Iode, c'est accepter de suivre aveuglément, sans s'attendre à rien d'elle (du moins sur le plan idéologique). Au chapitre 36, lorsqu'elle s'interroge au sujet du personnage de Faire Faire (« Que me veut-elle ? Que veut quelqu'un de quelqu'un d'autre ? »), elle répond elle-même à sa question : « Elle veut que je l'aime, que je me donne à elle. Il faudrait que je me laisse faire, que je lui obéisse comme un animal savant, que je me laisse mener naïvement (puérilement) par elle⁹². » Étrangement, leur relation échouera, se brisera, et plus tard, au chapitre 41, Faire Faire s'excusera à Iode : « Je voulais que tu me fasses croire que j'étais demeurée une enfant⁹³. » Il est clair, dans le texte, que Faire Faire a commis l'erreur de s'attendre à

⁸⁹ *L'Océantume*, p. 105.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 85.

⁹¹ « Discours de Jérusalem : le roman et l'Europe », *L'Art du roman*, p. 740.

⁹² *Ibid.*, p. 132.

⁹³ *Ibid.*, p. 140.

quelque chose d'Iode, ce que cette dernière avait pressenti dès le départ. Revenons au chapitre 36 ; après s'être posé la question « Que me veut-elle ? » Iode commentait : « Je ne suis au service de personne. Ceux qui veulent être suivis comme Jésus-Christ, qu'ils ne viennent pas me voir s'ils ne veulent pas perdre leur temps. Ceux qui veulent qu'on aille les regarder se faire crucifier, qu'ils aillent s'adresser aux évêques⁹⁴ ». C'est-à-dire que l'on ne peut espérer d'Iode qu'elle nous donne (au lecteur) ce que nous attendons d'elle car nous sommes, dans le livre, en son territoire.

Ne s'attendre à rien d'Iode, c'est donc ne s'attendre à rien que l'on désignerait communément, sous le paradigme de la modernité, comme étant « utile ». Car Iode n'adhère pas à la vision du progrès qui est celle de la doxa, de la pensée populaire. C'est autre chose qui l'intéresse ; c'est autre chose qu'elle prêche. Au tout début du roman, le personnage d'Ino refuse de vivre, à l'image d'Iode elle-même, qui ne souhaitait pas venir au monde. Ino, dans les premiers chapitres, cesse de marcher et de parler et passe le plus clair de son temps sur la chaufferie du steamer. Autrement dit, le piège de la vie est tel, pour lui, qu'il cherche à tout prix à retourner dans le ventre de la mère. C'est alors Iode qui tentera de lui redonner l'envie de vivre. Dès que cette dernière aura été en mesure d'instaurer une relation de confiance avec lui, c'est par les mots qu'elle lui redonnera vie, littéralement en lui faisant lire des pages du dictionnaire. Alors elle commente : « Les mots qu'il assimile avec le plus de voracité, qu'il caresse avec le plus de plaisir, sont les moins utiles, les plus inopinés⁹⁵. » Ino guérira. Un peu plus loin, au chapitre 56, alors que l'école se termine et que l'été commence, Iode s'exclame : « Nous irons jusqu'aux sources de la Ouareau (confluent du St-Laurent), à pied, pour rien⁹⁶. » Ce qu'Iode prêche, c'est de s'émanciper de la notion de « l'utile ». Apprendre à désirer vivre avec Iode, c'est apprendre à jouir de l'inutile. Car qui dit utile dit faire, mais Iode n'entend pas « faire » ; « Nous ne sommes pas ici pour faire mais pour prendre⁹⁷ », s'exclame-t-elle en prévision du voyage.

Mais attention, Iode ne prêche pas « l'inutile » par pure fantaisie, par pure perte. Elle prêche l'inutile afin de s'émanciper de l'idée contraignante du progrès, le progrès de « l'homme [...] qui ne cesse d'emprisonner la vie » (Deleuze). Cet « inutile » a donc un « sens » : le sens contraire de la Milliarde.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 132.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 180.

⁹⁷ *Ibid.*, chapitre 21.

Quel sens a le voyage ?

L'aventure que planifie « l'alliance » est souvent illustrée, dans le texte, par des métaphores de mélange des eaux, de débordement des eaux et de déluge. Il semble que ce déluge fantasmé, imaginé, s'il avait à se produire dans la réalité, aurait pour effet premier de remettre à l'eau le steamer qui est pris dans le sol. C'est-à-dire que la quête d'Iode est illustrée comme répondant (entre autres) à la volonté de remettre en marche une équipée qui est en train de s'engluer dans la tiédeur⁹⁸. Mais dans *L'Océantume*, remettre en marche ne signifie pas de repartir vers l'avant. Il s'agit plutôt de retourner à l'arrière. Alors que les enfants avancent vers le sud (lors de leur première tentative de départ), Iode affirme « nous avons cessé d'être des enfants. Nous sommes des Uaikoakores maintenant⁹⁹. » Les étapes franchies sont donc autant de retours à l'arrière ; éloignement de « l'humanité », rapprochement de l'origine ; « devenir primitif ».

L'un des indices que le voyage correspond à un « retour à l'arrière » est certainement l'intertexte biblique de l'histoire de Noé. De fait, Iode évoque l'idée du déluge à différents endroits dans le texte ; « notre crue sera leur deuxième déluge ». Dans la bible, le déluge a lieu à cause de la faute de l'Homme ; il est écrit que « les hommes commettaient beaucoup de mal sur la terre¹⁰⁰ ». Dieu épargne Noé pour deux raisons semble-t-il : premièrement parce qu'il le juge bon, mais aussi afin de sauver les animaux de la noyade, en conservant un couple de chaque espèce dans l'arche qu'il lui commande de construire. Parce que, bien entendu, l'animal n'a pas commis d'erreur puisqu'il ne peut assujettir la vie à sa pensée. L'intertexte de l'histoire de Noé, dans *L'Océantume*, vient renforcer cette idée de la « faute » qu'aurait causée la Milliarde ; Iode cherche à tout prix à sauver « l'animal », ou encore « l'être intact », de son emprise, ce qui signifie de devoir revenir à l'arrière, aller dans le sens contraire du progrès du monde.

Dans « L'Héritage décrié de Cervantes », Kundera dit que le roman, s'il veut survivre (c'est-à-dire ne pas tomber hors de sa propre histoire), devra le faire contre le « progrès du monde¹⁰¹ ». C'est là précisément la posture de la jeune Iode, qui entend faire la marche inverse du progrès, la marche vers l'arrière. Mais il serait erroné de percevoir que c'est là un simple geste de « révolte » (Iode n'est pas révoltée) ; la

⁹⁸ « Le terne, le tiède et le lent engluent. » *Ibid.*, p. 77.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 234.

¹⁰⁰ *La Genèse*, chapitre 6, verset 5, *La Bible*.

¹⁰¹ « L'Héritage décrié de Cervantes », *L'Art du roman*, p. 651.

narratrice emprunte la direction opposée à la modernité car c'est nécessairement à l'arrière que l'être a été oublié.

Écrire pour l'animal

Gilles Deleuze, dans son *abécédaire*, a dédié la lettre « A » au mot « Animal ». Il explique que l'écrivain, en écrivant une vie « suprapersonnelle » (qui dépasse largement la sienne), écrit pour l'animal (c'est-à-dire « au nom de l'animal »), pour ce point à l'origine de l'être où toute vie est une même vie : « Ce n'est pas l'affaire privée de quelqu'un, écrire. C'est vraiment se lancer dans une affaire universelle¹⁰². » Et c'est alors en libérant cette vie que l'écrivain se trouve – toujours selon Deleuze – à résister à « l'Homme [qui] ne cesse d'emprisonner la vie¹⁰³ ». C'est en ce sens que Deleuze explique que l'écrivain doit toujours se maintenir à proximité de l'animal : « [II] faut être toujours à la limite qui nous sépare de l'animalité, mais justement, de telle manière qu'on n'en soit plus séparés¹⁰⁴ », afin donc de laisser trace de cette appartenance, de cette origine.

Au centre de *L'Océantume*, il y a une histoire un peu étrange, dont plusieurs ont pu se demander ce qu'elle apportait au texte ; ce sont les péripéties des deux jeunes filles qui s'y prennent à plusieurs reprises, la nuit, pour libérer les Gours de York. York, un fermier du village, garde un troupeau de Gours dans un enclos à ciel ouvert, au cœur de l'hiver. Les gours ont froid et souffrent ; Iode peut les entendre crier de là où elle vit. Alors qu'elle désire connaître les motifs de York, sa motivation à faire souffrir les Gours ainsi (il pourrait les rentrer dans l'étable), le fermier l'informe que c'est la « curiosité scientifique¹⁰⁵ » qui le conduit à une telle expérience. Iode et Asie feront tout pour libérer les Gours, qu'elles emmèneront dans la cale du steamer afin qu'ils ne gèlent plus (autre élément intertextuel à l'histoire de Noé).

Ce récit un peu énigmatique semble faire tout son sens dans le cadre de la présente étude. Les jeunes filles vont tout faire pour défendre l'animal qui est aux prises avec l'humain et sa propension à « enfermer » sous le signe de la science. Il semble évident que ce court récit fait écho à un caractère réellement intime du texte ; Iode et Asie défendent l'animal de l'emprise humaine de la même façon qu'elles entendent se

¹⁰² *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, « « A » pour « Animale » ».

¹⁰³ *Ibid.*, « « R » pour « Résistance » », à partir de 06:00.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 20:55.

¹⁰⁵ *L'Océantume*, p. 86.

défendre de cette emprise elles-mêmes. C'est la vengeance du récit qui est mise en scène à travers cette courte histoire.

L'idée de la « vengeance » se dessine de manière abstraite dès les premières pages du roman. Au chapitre 19, toujours prise dans ce problème d'un ennemi sans visage, Iode pense : « de quel crime faut-il que je me venge s'il faut pour ne pas devenir folle que je me venge¹⁰⁶ ? » Toutefois au chapitre 58, lorsque les Gours seront abattus par York, Iode s'exclamera : « Que nous avons hâte de pouvoir tirer vengeance de tout cela¹⁰⁷ ! » Il est intéressant de remarquer que c'est d'ailleurs ce « délit » qui vaudra à Iode d'être enfermée, à son tour, au centre de détention pour femmes de Mancieulles.

Par ailleurs – mais dans un même ordre d'idées –, le chapitre 62 contient un commentaire très précieux ; le seul du roman qui concerne explicitement la littérature. Iode explique que si la correspondance entre la Marquise de Sévigné et sa fille n'avait pas eu « l'air de rien », elle n'aurait jamais pu appartenir au canon littéraire. Il semble donc que pour elle cette littérature canonique ait « l'air de rien », et que ce qu'elle entende par-là, c'est que toute trace d'animalité soit censurée : « Si la marquise de Sévigné avait écrit à la comtesse de Grignan, sa fille, des choses comme : ‘‘Quand je t'allais j'éprouvais un plaisir plus grand que lorsque je faisais l'amour avec ton père’’ [...] personne n'aurait eu l'idée de faire de sa correspondance un exemple de bonne littérature française¹⁰⁸. » Ce commentaire sur l'institution littéraire est une critique de laquelle nous pouvons comprendre que, pour Iode, la vraie littérature, celle qui aurait « l'air de quelque chose » serait celle où l'être laisserait trace de son animalité, ce qui est explicité dans l'extrait (qu'Iode invente) par ce désir, ce fantasme qui va à l'encontre de la Loi ; une sorte d'interdit, celui de jouir de la bouche de l'enfant sur le sein.

Iode arrivera-t-elle à créer un réel devenir-animal pour elle ainsi que pour tous ceux et celles qui la suivront sur le littoral ? Il semble que la réponse soit non ; pas d'illusion chez Ducharme et le roman est chose humaine. Lorsque l'équipée part en train, étrangement, elle est suivie d'un chien. Ce chien demeurera avec elle un moment, mais peu après que le train est parti, il sautera de la fenêtre d'un wagon, sans avertir et comme guidé par l'instinct¹⁰⁹. Est-ce que cela signifie qu'Iode a échoué ? À cette question je répondrais par cette pensée de Paul Auster sur le propre du récit : « For this is the function of the story : to make a man see the thing before his eyes by

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 64.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 183.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 190-191.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 261.

holding up another thing to view¹¹⁰. » Le chien a peut-être sauté par la fenêtre et le voyage est impossible ; entre-temps, nous pouvons dire qu'Iode a remis tout le monde en marche (rappelons-nous le steamer « pris » dans la terre), et surtout, qu'elle a rassemblé et exhibé tous ces gens, qu'elle les a révélés à eux-mêmes. Le voyage était un appât servant à désengluier l'équipée des marécages de la Milliarde ; bien sûr la destination réelle n'était pas l'Amérique du Sud mais « le monde de la vie ».

¹¹⁰ *The Invention of Solitude*, p. 128.

Deuxième chapitre

L'hiver de force : André et Nicole contre le spectacle

« Notre art, c'est d'être aveuglé par la vérité ;
seule est vraie la lumière sur la face grimaçante qui recule,
rien d'autre¹¹¹. »
Franz Kafka

L'hiver de force, en quelques mots¹¹²

L'hiver de force (1973) s'inscrit dans la continuité d'un roman de Ducharme qui l'a précédé de quelques années, *Le nez qui voque* (1967) ; nous retrouvons le genre littéraire de la chronique¹¹³ ; André Ferron observe et rédige la vie qu'il partage avec Nicole dans un appartement de Montréal, au fil de jours sombres qui annoncent une fin tragique.

Qui est donc Nicole, ce personnage drôlement passif qui épouse chaque geste, chaque pensée du protagoniste-narrateur ? C'est une véritable énigme de *L'hiver de force* ; Nicole apparaît à la fois comme étant une sœur et une conjointe pour André, ce qui a nécessairement mené plusieurs commentateurs à se pencher sur la question de l'inceste. Pour ma part, toutefois, et à la lumière du précédent chapitre sur *L'Océantume*, je dois affirmer que la relation entre André et Nicole ne me semble nullement problématique : l'essence même de Nicole est de faire alliance avec André, et cela peu importe sous quel signe cette alliance se présente. Pour moi – et j'espère être en mesure de démontrer en quoi ce n'est pas qu'une opinion personnelle – Nicole peut être pensée comme étant une sorte d'Asie Azothé parfaitement conquise, fidèle à jamais.

¹¹¹ « Journaux » (11 décembre 1917), *Œuvres complètes, tome III*, p. 458.

¹¹² Dans *L'hiver de force*, les chapitres ne sont pas numérotés. J'ai pris soin de les compter et de les numéroter (j'en compte 71) dans le but de situer le lecteur, un tant soit peu, dans la progression du récit.

¹¹³ Non pas exclusivement bien entendu, mais principalement ; comme le démontre Christiane Kègle, ce roman déborde de références à différents styles, genres, formes littéraires : « s'entrecroisent commentaires psychanalytiques, interviews, notes infrapaginales, extraits de films et de chansons, explications scientifiques, slogans, énumérations de chants d'oiseaux, manchette de revues et de journaux, commentaires métadiscursifs, proverbes et sentences. Le texte ducharmien met également à contribution le genre épistolaire, la *doxa* et un ensemble de discours à tendance normative (prêche, conseil, recette pour vaincre l'angoisse), cette liste n'étant pas forcément exhaustive. » *Complexité du récit, modulations génériques : L'hiver de force de Réjean Ducharme*, p. 81.

Puisque nous ne sommes plus dans le registre du conte mais bien dans celui de la chronique, il va sans dire que le monde qui est dépeint dans *L'hiver de force* est le monde trivial du quotidien. Ducharme a entamé la rédaction de ce roman en 1971¹¹⁴. Comment caractériserions-nous cette époque, dans le contexte nord-américain, à posteriori ? Avec la libération des mœurs qui a marqué les années soixante, l'effet « beatnik », puis plus tard la contre-culture, les possibilités identitaires de l'individu semblent se multiplier, et non seulement les possibilités, mais les appareillages par lesquels elles sont médiatisées, mises en scène – je pense notamment aux médias-masses et à tout un monde de l'image qui se déploie entre autres à travers la publicité (dont il est régulièrement question dans le texte). Dès la première page du livre, André nomme quelques « archétypes » qui traversent l'époque : « hippies, artistes, journalistes, taoïstes, nudistes¹¹⁵ », tous ces gens qui « veulent absolument que nous quittions l'angoisse de nos chaises pour nous embarquer dans leur jumbo-bateau garanti tout confort jusqu'à la prochaine nouvelle vague¹¹⁶. »

Rappelons-nous que dans *L'Océantume*, le steamer était pris dans le sol, « cimenté », et qu'Iode souhaitait plus que tout de ne pas « rester plantée là¹¹⁷ ». Cette même idée du bateau revient dès la première page de *L'hiver de force*, mais cette fois il est question du « jumbo-bateau » de la société. La quête des protagonistes André et Nicole ne sera pas de partir à l'aventure, mais plutôt de rejeter, refuser toutes formes de « départs » que propose la société « moderne », la « société du spectacle¹¹⁸ ». Le grand projet d'André et Nicole sera alors une sorte de « quête du rien », laquelle Nicole annonce une première fois au chapitre 1 : « Faisons qu'y ait plus rien [...] Les gens vont parler puis ça va être du bruit, c'est tout... On va répondre cui-qui-kui

¹¹⁴ Je tiens cette information du mémoire de Chloé Spandonide, « L'invention romanesque chez Ducharme, parcours de la genèse de *L'hiver de force* » (2007). Ce mémoire consiste essentiellement en une étude des différents manuscrits originaux de *L'hiver de force*.

¹¹⁵ *L'hiver de force*, p. 15.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Formule repérée - entre autres endroits - au chapitre 52 de *L'Océantume*.

¹¹⁸ Je fais ici bien évidemment référence à l'ouvrage *La société du spectacle*, de Guy Debord (1967). La société qui est décrite dans cet ouvrage correspond étonnamment à celle que nous retrouvons dans *L'hiver de force* ; il n'y a qu'à prendre une citation de Debord, un peu au hasard, pour sentir le lien : « l'unification qu'il accomplit [le spectacle] n'est rien d'autre qu'un langage officiel de la séparation généralisée » (p. 4). Encore Debord semble parler précisément du spectacle comme cause et effet de ce qu'Heidegger nommait « l'oubli de l'être » : « Le spectacle est l'héritier de toute la *faiblesse* du projet philosophique occidental qui [...] se fonde sur l'incessant déploiement de la rationalité technique précise qui est issue de cette pensée. Il ne réalise pas la philosophie, il philosophe la réalité. C'est la vie concrète de tous qui s'est dégradée en univers *spéculatif* » (p. 10).

comme les oiseaux ; ils vont penser qu'on fait des farces mais ça va être pour vrai¹¹⁹ ...
»

Ce projet est-il réalisable ? André et Nicole peuvent-ils tourner le dos à l'humanité ? Il semble que la réponse soit définitivement non. Au chapitre 4 ils rencontreront la « Toune » (conjointe de leur ami Roger), de qui ils tomberont amoureux. La Toune (Catherine, de son vrai nom) exercera une fascination sur eux et ils chercheront désespérément à lui plaire, ou plutôt serait-il plus juste de dire « à ne pas lui déplaire ». Il ne pourra donc jamais n'y avoir que rien : toujours restera-t-il, au cœur d'André et de Nicole, l'amour qu'ils ont pour Catherine. Il est important de noter que cet amour viendra (dans un premier temps) éprouver la quête du rien ; s'ils formulent leur objectif (dès les premières pages du livre) comme étant de se « posséder nous-mêmes tout seuls, garder ce que nous avons¹²⁰ », Catherine sera sans équivoque ce qui les empêchera d'atteindre ce but : « Ce n'est pas nous qui l'avons, c'est elle qui nous a¹²¹. »

Il est étrange que tant de critiques aient pu interpréter *L'hiver de force* comme étant un manifeste idéologique¹²². André et Nicole, initialement dans le texte, sont comme pris dans un piège ; ils ne peuvent ni vivre dans la société, ni en dehors. Dès lors, tout ne semble qu'esquisse, tentative de résoudre le mal et sans aucune prétention de pouvoir y arriver ; « ce n'est pas vrai qu'un problème bien exposé est à demi résolu¹²³. » Dès la première page, André affirme « on n'est pas si sûrs que ça de notre coup¹²⁴... » *L'hiver de force* s'inscrit en dehors du tourbillon de la réduction des idéologies, et semble plutôt se déployer sous le signe de l'interrogation, de l'exploration, ou encore de la fascination – exactement à l'image du roman dont Kundera parle – comme il me sera donné de démontrer dans ce chapitre. De fait, même la « quête du rien », bien qu'elle constitue une base solide pour les protagonistes, en tant que « quête », sera incessamment questionnée par eux-mêmes. Aussi ne pourra-t-elle jamais se réaliser : elle demeurera perspective, horizon.

¹¹⁹ *L'hiver de force*, p. 17.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹²¹ *Ibid.*, p. 44.

¹²² Dans plusieurs textes la « quête du rien » d'André et Nicole est perçue comme étant inquiétante, dans un contexte où le Québec semblait souffrir de son « hébétude ». L'apparente absence d'idéologie de *L'hiver de force* a souvent été considérée comme relevant d'une idéologie inquiétante en soi, comme si le roman avait été fondé sur une sorte de parti pris moral apolitique. Les commentateurs inquiets devant *L'hiver de force* sont nombreux : Pierre Louis Vaillancourt dans *L'offensive Ducharme* (1979), André Gervais dans *L'hiver de force, comme rien* (1974) ; ce n'est là que quelques exemples. Les dossiers de presse de l'époque, aussi, témoignent très bien de cette « inquiétude ». (Voir bibliographie).

¹²³ *L'hiver de force*, p. 252.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 16.

Mais bien que tout ne soit qu'esquisse dans *L'hiver de force*, il y a quelque chose qui persistera dans cette « quête du rien », une sorte de découverte que feront les protagonistes et qui correspond précisément à ce qui animait Iode dans son projet de partir à l'aventure ; c'est au cœur du « rien », du « vide » qu'André et Nicole trouveront et exhiberont l'être dans ce qu'il a de plus vrai, de plus « semblable à lui-même¹²⁵ » selon eux. De fait, bien qu'il semble y avoir un renversement de situation entre *L'Océantume* et *L'hiver de force*, le protagoniste-narrateur ducharmien continue d'agir selon les mêmes principes, d'être animé par une même vocation et de correspondre à une même posture littéraire de « résistance à la disparition de soi ».

Quel visage l'ennemi revêt-il ?

André, contrairement à Iode dans *L'Océantume*, ne nomme jamais l'ennemi par le biais d'un néologisme ou même d'un terme emprunté ; nous en demeurons aux pronoms « il(s) », « ça » ou « ceux ». Tout de même, il nous sera permis ici de tenter de définir cette entité plus précisément qu'en la nommant « autre ».

L'une des nombreuses citations dans lesquelles l'ennemi apparaît se trouve à la première page du livre. Ceci en dit long sur son importance ; il entre sur scène en même temps que les protagonistes, qui nous le présente : « ceux [...] qui savent où est notre bien (parce qu'ils sont intelligents eux), qui veulent absolument que nous quittions l'angoisse de nos chaises pour nous embarquer dans leur jumbo-bateau garanti tout confort jusqu'à la prochaine nouvelle vague¹²⁶. » Comme c'était le cas pour la Milliarde d'Iode, l'ennemi semble premièrement être affaire de société, ce que nous comprenons par le biais de la formule « embarquer dans leur jumbo-bateau ». Mais de quel aspect de la société est-il question, ou encore quelle critique y est précisément faite ? Cette question me porte à considérer les verbes, dans cette citation, qui définissent les actions de l'ennemi : « savoir » et « vouloir ».

C'est-à-dire que dans le contexte de l'effervescence discursive des années soixante-dix, alors que l'individu semblait plus libre que jamais de choisir ce qu'il désirait être (hippie, taoïste, nudiste – peu importe), André et Nicole semblent remarquer qu'il n'est peut-être pas question d'une réelle liberté, car bien que les possibilités se multiplient, l'individu se voit contraint de choisir, forcé de s'inscrire dans la doxa, de

¹²⁵ Formule inspirée d'une parole de Johnny, le narrateur de *Gros mots*. Johnny, comme nous le verrons au prochain chapitre, entend résister à Exa, qui est « acharnée à détruire ce que j'ai de mieux, de plus généreux, plus joyeux. Plus semblable, il me semble, à moi-même. » *Gros mots*, p. 20.

¹²⁶ *L'hiver de force*, p. 15.

se conformer à ce « savoir sur l'être », à ces idées pré-faites. L'expérience de l'inscription dans un archétype « breveté¹²⁷ », pour eux, revient précisément à ce qu'était pour Iode « marcher dans les pas des autres » ; choisir parmi les possibilités qu'offre la contre-culture des années soixante-dix, qui « sait » ce que l'être doit être et qui « veut » qu'il le soit, c'est se réduire inévitablement, c'est perdre quelque chose de soi (encore une fois). « Pas nous ! », s'écrieront André et Nicole, « c'est notre cri du cœur¹²⁸. »

La critique du capitalisme tardif a pu servir de concept théorique d'approche à ce texte¹²⁹, car André et Nicole vont se départir de leurs biens matériels (réfrigérateur, four, radio, télévision, etc...) Bien que cette approche me semble intéressante, elle m'apparaît aussi incomplète. Certes, le capitalisme « réduit » l'individu en le définissant comme consommateur, en lui dictant ses besoins, et c'est en cela que j'y vois une pertinence. Toutefois il semble plutôt être question, dans *L'hiver de force*, de tout ce qui réduit la vie de l'être, tout ce qui a le pouvoir de l'assujettir, de la simplifier. Ainsi le dépouillement matériel ne m'apparaît pas comme étant proprement une critique du matérialisme mais plutôt (et de façon plus large) comme l'une des manifestations de la quête d'André et Nicole : c'est parce que « la vie est ailleurs¹³⁰ » qu'ils chercheront à se débarrasser du décor.

Il va sans dire que pour André et Nicole, le décor, ce n'est pas seulement le matériel et l'image. Alors qu'ils prennent une bière au bar l'Accrochage, et qu'ils assistent à une querelle sur des idées proprement politiques, André pense : « pendant que les bavasseux bavassent les vivants vivent la vie que les bavasseux leur ont bavassée en attendant qu'ils leur en bavassent une autre : communiste, fasciste, nudiste¹³¹... » C'est-à-dire que pour André, la vie, telle qu'elle est offerte à sa génération, est une vie qui a été bavassée par les bavasseux ; elle émane du discours, de la doxa. Cette vie, engendrée par les multiples voix de la doxa, semble recouvrir ce qui serait le véritable « monde de la vie ». Juste un peu plus tard, au chapitre 60, André affirme : « Ça n'a

¹²⁷ André ironise parfois en rapprochant l'idée de l'archétype à celle des produits brevetés : « Tout à coup on est fier de ne pas s'être laissé avoir par toute cette complaisance intellectuelle genre peace and love (U.S. patent 4868RT8675). » P. 154.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 184.

¹²⁹ Christine Kègle, dans *Complexité du récit, modulations génériques : L'hiver de force de Réjean Ducharme*, propose entre autres cette idée : « André et Nicole Ferron, rejoignent, par les conditions précaires d'une existence tout à la fois morose, conflictuelle et contestataire, tous les laissés-pour-compte de l'économie néolibérale ». P. 82.

¹³⁰ J'emprunte librement cette expression au titre du roman de Kundera, *La vie est ailleurs* (publié chez Gallimard en 1973).

¹³¹ *L'hiver de force*, p. 199.

jamais été aussi vrai que la vie n'existe pas, que les signaux que nous avons l'habitude de croire que la vie diffuse ne sont que... des bruits de fond¹³² ».

Mais pourquoi André en a-t-il autant contre ces bruits de fond s'il entend épouser l'être tel qu'il est, bruyant, parlant, bavassant ? C'est parce que les bruits dont il parle, le discours, la doxa, tout cela n'est pas n'importe quel bavardage ; c'est un bavardage qui entend être « savant », qui entend savoir et qui tend à assujettir la vie, à la soumettre à la pensée humaine. Et l'une des pires conséquences de cette subjectivation, pour les protagonistes, semble être la hiérarchisation de la valeur des choses.

L'une des raisons apparentes dans le texte pour lesquelles André et Nicole refusent de s'inscrire dans la société est qu'ils remarquent qu'elle implique une forme de compétition qui se joue autour de l'idée de la réussite sociale. André, dès les premières pages du livre, y va sans équivoque en avertissant lecteur : « Les gens qui réussissent réussissent exprès pour te faire chier, bonhomme¹³³. » Cet écart, que crée la « distinction sociale » entre les individus est une thématique qui se déploie tout au long du texte, notamment dans ce rapport que les protagonistes entretiennent avec les secrétaires des éditeurs pour lesquels ils travaillent (« Ils veulent tous nous faire chier ! C'est leur idéal¹³⁴ ! ») Philosophie solide d'anti-héros ? Certainement pas. Il serait plus prudent de le voir comme un commentaire, un éclaircissement sur les raisons du piège initial ; c'est cette observation sur la distance qui tend à s'insérer entre tous et chacun, dans l'ordre social, qui explique notamment ce qui rend impossible l'inscription d'André et Nicole.

Les individus qui composent l'univers social qui est celui de Catherine et de Roger (c'est-à-dire majoritairement des artistes politiquement engagés) sont toujours dépeints comme étant dans le « chacun pour soi », bien que leur cause soit superficiellement commune, et leurs réalisations ne sont au fond, aux yeux d'André et de Nicole, que des moyens servant à les distinguer sur la scène sociale, ce qui signifie – (distinguer) – de les distancer les uns les autres. À l'intérieur de ce groupe social, où l'on doit toujours faire mieux que les autres pour ne pas couler, où la simple parole mal pesée peut faire disparaître celui qui l'a prononcée, André et Nicole font figure d'idiots ; ils ne savent pas comment s'adapter à un tel jeu, et cela bien qu'ils

¹³² *Ibid.*, p. 223.

¹³³ *Ibid.*, p. 38.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 75.

comprennent ses rouages ; c'est qu'autrement dit ils refusent de s'y conformer car ses codes sont incompatibles avec leur vision, leur quête.

Dans une scène où plusieurs personnages complimentent tour à tour le cadeau qu'a offert Roger à La Toune alors que celle-ci revient de voyage, André remarque que les commentaires de chacun ont pour fonction de représenter la valeur par laquelle ils se distinguent. Étant convaincu que lorsque ce sera son tour il ne pourra faire meilleure figure que le dernier à avoir parlé, André pense : « Si on trouve pas de mots assez pertinents, on pourra toujours s'en tirer en riant plus fort¹³⁵. » Ce commentaire d'André est ironique, bien entendu, et derrière cette ironie se cache une pensée : ce qu'il déplore de cette société c'est qu'il faille toujours faire mieux que l'autre, se distinguer.

La quête du rien, comme nous aurons l'occasion de le voir plus tard, sera intrinsèquement liée à cette haine de la hiérarchisation des choses¹³⁶, ou de leur distinction : « on a décidé [...] de mettre notre orgueil à ne rien trouver de plus beau que rien du tout¹³⁷. » Encore une fois, cette pensée ne représente pas une philosophie solide (d'ailleurs, nulle part ils ne la respecteront), elle témoigne seulement de leur réticence à s'inscrire dans un monde de représentations figuratives, lequel leur apparaît comme fictif, faussé.

Nous identifions donc, dans un premier temps, que ce qui apparaît comme étant « antagonisé » par les protagonistes, c'est tout un monde de « discours » qui cherchent à assujettir la vie (au sens de la définir en prenant autorité sur elle par la pensée), puisque ce constant « assujettissement » de la vie a pour effet de distancer les gens les uns les autres. Sans jamais la nommer, André et Nicole étouffent toujours dans la Milliarde d'Iode. Et le même reproche lui est fait : plus l'humain pense, plus sa pensée s'éloigne de celle de l'autre (Kundera). André et Nicole se battent contre une même Milliarde, contre une même machine à accrocher (le bar qui est le lieu où se rencontre le fameux cercle social de Catherine se nomme « l'Accrochage » ; aussi faut-il se souvenir de l'imaginaire associé à ce verbe, dans *L'Océantume* : celui de l'échec de l'individualité, auquel Iode oppose l'idée de « tout recouvrir »), une même machine qui invite tout un chacun dans son ventre, dans lequel tout un chacun étouffe, où tout un chacun est ramené au trop-peu de soi-même en ne faisant qu'opérer l'ordre qu'elle lui a confié : celui de se distinguer, de s'accrocher.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 107.

¹³⁶ À ce sujet, voir aussi le chapitre 6 du roman *Le nez qui voque*.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 67.

Mais il serait sans doute incomplet de répondre à la question du visage de l'ennemi sans parler d'André et Nicole eux-mêmes. Le roman s'ouvre sur cette phrase : « Comme malgré nous (personne n'aime ça être méchant, amer, réactionnaire), nous passons notre temps à dire du mal¹³⁸. » C'est-à-dire que dans les tout premiers mots du texte il y a déjà cette tension entre les protagonistes et eux-mêmes (malgré nous), tension qui demeure vague ; l'emploi de la conjonction « comme » désigne bien l'ambiguïté de ce mouvement, son caractère énigmatique qui constitue l'une des matières principales de l'œuvre ; après tout, le titre lui-même, faisant référence à une camisole de force¹³⁹, évoque l'idée d'un combat dont on se demande ce qu'il implique réellement.

André et Nicole sont les premiers à l'annoncer ; ils sont angoissés, peureux et jaloux... Ils rêvent de s'élever au-dessus d'eux-mêmes, comme s'ils constituaient leur premier obstacle¹⁴⁰. Ils recherchent l'amour de Catherine, mais sont-ils seulement en mesure de le prendre ? ; « quand quelqu'un nous dit qu'il nous aime, [nous] grimpons dans les rideaux : ''Non ; ça ne se peut pas ; on est trop épais¹⁴¹...'' » Qu'est-ce que cela peut bien signifier ? Tout simplement que l'ennemi n'est pas un Autre. André et Nicole ne se tiennent pas à l'extérieur de la jalousie et de l'angoisse qui sont pointées comme étant des envers malencontreux de la société dans laquelle ils vivent. C'est qu'encore une fois, la vie est un piège qui est celui de tous. L'ennemi n'est donc pas une figure antagoniste qui peut être définie comme étant extérieure aux protagonistes ; il fait partie d'eux-mêmes. Et c'est l'un des propos de mon étude sur *L'hiver de force* : ce roman ne désigne pas de « Grand Coupable ». La mise en scène du « combat » n'a certainement pas pour objectif de pointer du doigt le bien et le mal, mais plutôt de s'intéresser à ses rouages opaques.

Comment se déploie la thématique de la « résistance à la disparition de soi » dans cette œuvre ?

La société, en ce qu'elle subjectivise, subdivise, classe, range, exige, représente nécessairement l'un des visages de l'ennemi d'André. Après que lui et Nicole ont perdu l'un de leurs employeurs (ils travaillent comme traducteurs pigistes), André

¹³⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹³⁹ Voir *Ibid.*, p. 273-274.

¹⁴⁰ Exemple d'une citation où nous retrouvons l'idée de soi comme obstacle à la liberté : « on part à courir, et nos têtes qui tournent nous promettent qu'en allant plus vite, toujours plus vite, on va finir par se dépasser, s'échapper, sortir... » P. 250.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 67.

s'exclame : « Hé! C'est pas comique : un Canada qui a pas besoin de notre force de travail, puis des Canadiens qui ont pas besoin de notre force d'amour, qui nous laissent tous tout seuls, qui se sont tous mis d'accord pour qu'on s'écrase dans notre coin puis qu'on grouille pas¹⁴²... » L'ironie d'André demande ici à être lue dans la continuité de la parole d'Iode ; il sait que personne ne s'est « mis d'accord », il sait qu'il n'y a pas d'entente comme il n'y a pas de « Grand Coupable ». Ce qu'il souligne, c'est l'effet du fonctionnement de la société, son envers sombre qu'est la solitude, l'invisibilité, la disparition. Il y a ici constat de quelque chose qui se perd, encore une fois, et André y met des mots ; c'est une « force » qu'un accord aveugle tend à « écraser ». Cet accord aveugle, c'est aussi cet ennemi sans visage.

Et c'est précisément à cet « accord » qu'André entend résister : « On ne se laissera pas faire. 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 [...] mais pas propres et nets comme elles... Sales, dans l'uniforme où on se trouvera au sortir de ça, tout tachés, beurrés, couverts de ça. Pour que ça se voie... Pour ne pas que ça se perde... Les autres lavent tout à mesure¹⁴³. » Que veut montrer André à « ça » ? Il veut montrer « comment qu'on est », et « pour ne pas que ça se perde » ; nous nous retrouvons ici au cœur de sa résistance à ce que l'être tombe dans l'oubli.

Pourquoi donc cette idée du sale ? Pourquoi l'être serait-il sale ? La thématique de l'impur, du sale, traverse toute la littérature ducharmienne ; tous les protagonistes se qualifient, à un moment ou à un autre, d'impurs. Je crois personnellement que ce terme est à prendre, dans ce contexte, comme se référant à une Loi primitive se situant au fondement même de la société ; aussitôt qu'il y a société, il y a exclusion, qualification, conceptualisation d'une impureté qui sera ce qui devra demeurer « extérieur » à cette société. Chez Ducharme, il semble que ce qui est sale *est* ce qui est impur, ce qui ne peut s'adapter à la société, ce qui ne peut disparaître dans son paysage, donc (pour être plus précis avec l'époque) ce qui ne peut disparaître dans le paradigme de l'utilité ou du spectacle. Au chapitre 45, André, après avoir émis un certain raisonnement, commente : « Ceux qui ne se trouvent pas hideux, visqueux, encombrants, salissants, vraiment pas serviables, utilisables, lavables, repassables, portables, ne saisiront pas l'astuce de ce raisonnement¹⁴⁴... » André entend donc s'inscrire du côté des hideux et des salissants. Mais surtout, ce que cette citation nous

¹⁴² *Ibid.*, p. 119.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 142.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 156.

indique, c'est ce lien entre l'idée de la saleté et de l'inutilité ; chez Ducharme, ce qui est sale, c'est-ce qui ne peut être intégré comme si « rien était » à la machine du progrès ; on ne s'étonnera pas que tous ses protagonistes le soient.

Il y a donc cette idée de l'impur qui est importante dans l'extrait, mais aussi – et complémentaiement – celle de la société dont le propre serait de « laver à mesure », c'est-à-dire de faire disparaître tout ce qui peut paraître comme étant dérangeant à son ordre, tout ce qui pourrait laisser paraître le fait qu'elle soit ordre, c'est-à-dire le fait qu'elle soit force d'exclusion. C'est ainsi qu'André commentera, juste après cette dernière citation : « vive la twistesse », soulignant alors précisément qu'il cherche à célébrer et exhiber cette dimension censurée de la société. Si la « twistesse » devrait pousser André à s'inscrire dans la société, à se « laver » ou encore à abandonner en tournant le dos à l'humanité, il la prendra et l'exhibera entre les deux versants de ce piège où il se trouve depuis les premières pages du roman (entre l'inscription et l'abandon), sur la « ligne de fuite » que trace le récit¹⁴⁵ : « Ce (ou ca) qui veut qu'on se jette à l'eau par twistesse (comme tant d'autres) ne nous a pas regardés deux fois¹⁴⁶ ».

Mais encore une fois, la société n'est pas la seule ennemie, ni seulement « l'autre » ; André doit résister à tout ce qui cherche à dissimuler le « monde de la vie », et comme je l'ai expliqué plus tôt, il est lui-même un agent d'effacement. Je crois qu'il n'y a jamais de distinction manichéenne, dans *L'hiver de force*, entre société et individu, force réductrice et force constructive ; toutes forces semblent issues d'une même pensée, une même pensée humaine qui menace toujours, de par le propre de son fonctionnement, de réduire le sujet sur lequel elle se pose, de laisser de côté l'étendue infinie en traçant la ligne qui circonscrit. Aussi le réflexe de la société moderne, qui cherche toujours à se dépasser elle-même (menaçant de laisser l'être derrière elle), est-il le réflexe de chaque être et donc d'André ; commentant la « quête du rien », au chapitre 28, il écrit : « Ça a l'air facile mais c'est ce qu'il y a de plus difficile [...] Essaie d'arrêter de te débattre pour sortir de ta médiocrité native, bonhomme¹⁴⁷. »

S'il y a quelques différences significatives entre *L'Océantume* et *L'hiver de force*, du point de vue des thématiques dont traite ce travail, il faut compter celle-ci : le « théâtre » semblait tout à fait repoussant à Iode tandis qu'il a le pouvoir de séduire et d'envouter André et Nicole, qui toujours souffriront de cette éthique rigoureuse qu'ils s'infligent en le refusant. Il ne sera jamais facile de maintenir la ligne de fuite du récit,

¹⁴⁵ J'emprunte cette formule (« ligne de fuite ») à Deleuze et Guattari, dans *Kafka, pour une littérature mineure* (Dès le chapitre 1).

¹⁴⁶ *L'hiver de force*, p. 157.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 98.

c'est-à-dire de ne pas s'endormir d'un côté (« rester planté là » ; Iode), ou de ne pas, de l'autre côté, fuir leur « médiocrité native » en sautant sur le « jumbo-bateau garanti tout confort » de la société.

Revenons à cette citation, étudiée plus haut : « 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 [...] mais pas propres et nets comme elles... Sales, dans l'uniforme où on se trouvera au sortir de *ça*, tout tachés, beurrés, couverts de *ça*¹⁴⁸. » Dans cette citation, le combat est encore une fois évoqué. Mais il est intéressant de s'arrêter à l'usage qu'André fait du pronom « ça ». Si nous récapitulons, il veut foncer dans *ça*, pour montrer à *ça*, pour ne pas que *ça* se perde. C'est-à-dire que dans cet extrait, ce qui doit être combattu et ce qui doit résister à la disparition est une même chose, un même *ça* ; l'être doit se battre contre lui-même pour ne pas disparaître lui-même : ce qu'André fait, c'est qu'il cherche à refléter *l'être* à *l'être* ; c'est un écrivain à la recherche d'un reflet net de lui-même, ce lui-même qui est tout aussi l'Autre, toute vie étant une même vie de là où il se positionne.

Comment se déploie la thématique de la « néantisation de soi » dans cette œuvre ?

Au chapitre 14, en proie au désespoir et à l'heure où ils devraient se lever de leur lit, André et Nicole évoquent le refus : « Moi je me lève plus ! C'est fini ! C'est toujours à recommencer ! Fuck ! Qui manquent da marde¹⁴⁹ ! » Nous nous retrouvons alors au cœur du piège ; que peuvent faire les protagonistes s'ils refusent de se lever ? Immédiatement après (la phrase suivante) ils tenteront l'impossible : « On s'est collés, on s'est serrés. On a essayé de se perdre corps et maux l'un dans l'autre [...] Puis chacun a repris *lui-même*, chacun a ravalé comme un vomi sa personnalité¹⁵⁰. » Comment faire entrer une telle citation relevant de « l'anéantissement de soi » en dialogue avec la thématique de la « résistance à la disparition de soi » ?

Dans un premier temps, cette citation semble suggérer un désir de ne plus être, de s'anéantir. Il est bien question de cela, mais c'est un être singulier qui cherche à s'anéantir ; c'est celui qui est pris avec sa « personnalité ». Cet anéantissement est aussi doublé simultanément d'un « devenir » : André et Nicole, en s'anéantissant l'un dans l'autre et en perdant la notion de « soi », rejoindraient peut-être le « tout » ; il

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 142.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹⁵⁰ *Ibid.*

faut nous rappeler le fantasme d'Iode de s'unir à Asie, fantasme intimement lié à sa quête de « tout recouvrir ».

Revenons à ces paroles de Nicole, au premier chapitre, qui annoncent une première fois la « quête du rien » (quête qui devrait faire miroir, selon le filon de cette étude, à l'aventure d'Iode et Asie) : « Les gens vont parler puis ça va être du bruit, c'est tout... On va répondre cui-qui-kui¹⁵¹ comme les oiseaux ; ils vont penser qu'on fait des farces mais ça va être pour vrai¹⁵²... » Ce que j'aimerais expliciter, dans un deuxième regard sur cette citation, c'est que la quête du rien est liée, dès le départ, à une sorte de devenir-animal, ou redevenir-animal qui est tout à fait symptomatique de la pensée d'André et Nicole : en refusant l'ordre social, en refusant d'être « sujets », ils entendent s'inscrire du côté de l'animal, prendre une parole qui serait celle de l'animal (Deleuze), ce qui – comme nous l'avons vu au chapitre dernier – ne fait qu'une seule chose pour le protagoniste ducharmien.

C'est également en ce sens que nous pouvons commenter l'énigmatique fascination qu'ont André et Nicole pour *La Flore Laurentienne* du frère Marie Victorin. Leur passion pour la flore a quelque chose de la reconnaissance de soi dans le monde végétal, une sorte d'affiliation. André donne au titre de la première partie de son journal « La zone des feuillus tolérants », c'est-à-dire le nom même du chapitre que lui et Nicole lisent et étudient au moment de la rédaction de cette partie du journal¹⁵³. Cela témoigne que pour André, il y a une parenté entre l'observation que faisait le frère Marie Victorin de la nature, la précision, la rigueur, et ces mêmes qualités qui doivent être les siennes dans la rédaction de cette chronique qu'est *L'hiver de force*, le sujet étant le même : une forme de vie.

Ces rapprochements entre les protagonistes et la flore sont nombreux dans le texte et nous pourrions souligner plusieurs exemples, mais ne prenons que celui-ci : au chapitre 56, alors qu'André et Nicole affirment s'identifier à un pissenlit, ils commentent : « Avec des idées semblables ce n'est pas étonnant qu'on ne se sente pas, mais pas du tout, solidaires du reste de l'humanité¹⁵⁴. » En quoi est-ce qu'André, qui tente de rejoindre le « monde de la vie », pourrait ne pas se sentir solidaire du reste de l'humanité ? Cette citation ne nous dit pas qu'André ne se sent pas solidaire de l'Autre, elle nous dit seulement que de la position d'où il se tient, toute vie est une

¹⁵¹ « Qui ? » Ce jeu de mots met bien en évidence la relation entre « devenir-animal » et désinscription sociale.

¹⁵² *L'hiver de force*, p. 17.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 48.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 201.

même vie (celle du pissenlit et la sienne), ce qui vient définitivement heurter le concept « d'humanité » en ce qu'il porte en son centre une distinction entre différentes formes de vies.

Ce qui peut apparaître dans le texte comme volonté d'anéantissement de soi implique donc toujours, dans un mouvement simultané, un « devenir-autre » qui est lié à la quête des protagonistes. Il en va ainsi pour le devenir-animal, ou encore le devenir-végétal ; s'ils impliquent la désinscription sociale, le déplacement en marge de « l'humanité », en revanche ils entraînent toujours simultanément un « devenir positif » au travers duquel les protagonistes avancent sur la ligne de fuite du récit ; ces trois situations s'inscrivent dans un même mouvement, une même philosophie (qui est d'ailleurs la seule du roman) : toujours est-il question de susciter une rencontre avec l'être, de se rapprocher du « monde de la vie ».

Au début du récit, alors que la « quête du rien » est encore à un stade très embryonnaire, André émet cette pensée, comme s'il cherchait à définir une philosophie : « Le bon, le meilleur et le mieux c'est rien. Reste assis là et nie tout [...] 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 jamais¹⁵⁵. » Cette citation d'André a pu nourrir et inspirer une argumentation le définissant comme étant un anti-héros, un contre-exemple de par son non-engagement (ce qui, à cette époque, pour reprendre l'expression même d'André, était « pas pardonnable¹⁵⁶ »). C'est à mon sens bien mal comprendre l'esprit de *L'hiver de force* que d'affirmer pareille chose ; André dit cela dans un contexte où Catherine le fait souffrir (elle vient de quitter André et Nicole sans leur dire au revoir). Au même chapitre, il dit : « Nous nous sommes promis de ne plus jamais parler d'elle¹⁵⁷. » Cette pensée sur la négation, donc, n'est encore qu'une esquisse parmi d'autres, une tentative de gérer le mal, de combattre, de tenir le coup. Ducharme ne défend pas l'idée de cette « négation », il la reconnaît simplement comme possibilité de l'expérience humaine. Un peu plus loin, André et Nicole feront tout le contraire de cela, ils sortiront dans le printemps et iront « la prendre d'assaut, la Toune¹⁵⁸ » ; ils « éclateront » volontiers.

C'est-à-dire qu'au tout début du journal, André et Nicole semblent penser qu'il est possible, dans le cadre de la « quête du rien », d'atteindre un état dans lequel ils ne souffriraient plus des contraintes que leur infligent leurs désirs. Mais ce fantasme de «

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 30-31.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 100.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 167.

néantisation de soi » ne tiendra pas longtemps. André, de par la tenue de son journal, ne découvrira jamais que l'être peut s'absenter de l'autre en allant au cœur de l'abîme ; bien au contraire, alors que la « quête du rien » progressera et se concrétisera (entre autres de par la dépossession matérielle), Catherine apparaîtra comme seul horizon, le même horizon que ce « rien ». Parce qu'ils découvriront simultanément le vide et la présence inévitable de l'autre dans ce vide : « On n'est plus peureux, anxieux, niaisieux ; on n'a plus d'âge, d'usages, de visage ; on a tout jeté ça. On a envie de voir notre Toune... puis c'est tout ce qu'on est... puis c'est tout ce qu'on a¹⁵⁹ ... »

Se débarrasser du décor qui obstrue le véritable « monde de la vie », devenir animal ou encore devenir plante, rejoindre le « deuil noir de toute vie », ne trouver que l'autre (moi est un autre) sur cette ligne de fuite : tout ça ne fait qu'un pour André et Nicole. Tôt après avoir quitté l'appartement, ils adressent cette pensée à Catherine : « Tu es tellement soleil que tu nous as rendus fleurs, qu'à part toi plus rien ne nous nourrit. Que veux-tu que des ancolies fassent d'un poêle, d'un frigidaire, d'une TV? [...] c'est plantés sous les fenêtres de ta chambre qu'on va pousser le mieux¹⁶⁰. » André et Nicole le feront littéralement : ils iront flâner sous la fenêtre de Catherine, ils se rendront au cœur du geste, au cœur de cette posture littéraire.

De la personnification d'une posture littéraire par le personnage d'André Ferron

L'hiver de force, un roman de l'exploration de l'être

Nous voyons donc que *L'hiver de force* est un roman qui se dessine à la manière d'une esquisse, une tentative de « résistance à la disparition de soi ». Il va sans dire que le roman est articulé non pas par des affirmations (ce qui signifierait qu'André est tombé dans le piège de la Milliarde), mais plutôt par des questionnements, et que sa vocation est d'explorer l'existence. Comme je l'ai sous-entendu à quelques reprises dans ce chapitre, je crois personnellement que les chercheurs et critiques littéraires ayant approché ce roman en considérant que son auteur (Ducharme) aurait eu un quelconque parti pris idéologique ou moral ne peuvent saisir l'œuvre dans ce qui lui est le plus intime.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 186.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 163.

Dans « L'Héritage décrié de Cervantes », Kundera pose un même problème avec le cas du célèbre Don Quichotte. Il explique que plusieurs commentateurs ont pu penser ce texte comme étant soit une critique de l'idéalisme de son héros, soit comme une exaltation de ce même idéalisme (projeté dans *L'hiver de force*, ce questionnement pourrait être celui du « nihilisme » des protagonistes). Toutefois ces deux interprétations sont aussi erronées l'une que l'autre puisqu'elles cherchent à la base du roman « non pas une interrogation mais un parti pris moral¹⁶¹. »

Il va sans dire que si le roman, pour Kundera, est le lieu de l'interrogation de la place de l'être dans un monde où la vérité est relative, cela expulse immédiatement l'idée selon laquelle il devrait être porteur et défenseur d'idéologies. Toutefois, comme il le souligne, le lecteur a cette tendance à chercher toujours ce qui serait le bon jugement moral, l'idéologie derrière l'œuvre. Anna Karénine a-t-elle raison ? Joseph K est-il coupable¹⁶² ? Ces questions vont à l'encontre de l'esprit du roman selon lui : « Dans ce « ou bien-ou bien » est contenue l'incapacité de supporter la relativité essentielle des choses humaines, l'impossibilité de regarder en face l'absence de Juge suprême¹⁶³. » Ensuite Kundera ajoute ce commentaire, qui semble tout à fait faire écho à la confusion de la critique littéraire au sujet de *L'hiver de force* à l'époque de sa parution : « À cause de cette incapacité, la sagesse du roman est difficile à accepter et à comprendre. »

Pourtant la démarche d'André est explicitée dès les premières pages du texte alors qu'il annonce très clairement l'intention du journal dont il entame la rédaction : une interrogation ; « Qu'est-ce que c'est que nous faisons qui a fini par morpionner complètement notre affaire ? On va se regarder faire puis je vais tout noter avec ma belle écriture¹⁶⁴. » Nous sommes déjà en mesure de comprendre que, comme le dit Kundera à propos du roman moderne, l'objectif le plus structurant de *L'hiver de force* sera de « tenir le "monde de la vie" sous un éclairage perpétuel », de manière à ce que nous puissions « [le] regarder » et mieux comprendre comment nous avons « morpionné complètement notre affaire ».

¹⁶¹ « L'Héritage décrié de Cervantes », *L'Art du roman*, p. 642.

¹⁶² Exemples que propose Kundera. *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *L'hiver de force*, p. 17.

Le regard qui prime sur la pensée

Nous savons, par l'étude des manuscrits originaux de *L'hiver de force*, que le premier titre que Ducharme a donné à ce texte était *Le printemps observé*¹⁶⁵. Ce titre provisoire en dit bien long, à mon avis, sur cette œuvre : c'est le principe de l'observation qui toujours régit l'écrit d'André, cette même observation qu'avait dû faire le frère Marie-Victorin lorsqu'il recensa les différentes espèces de la flore laurentienne.

Parler d'une chose simplement parce qu'elle est là, parce qu'elle existe, reconnaître son existence, voilà une exigence qui correspond parfaitement à l'esprit romanesque de *L'hiver de force*. Ce principe de l'observation peut être mis en dialogue avec le combat des protagonistes contre l'assujettissement de l'existence à la pensée : l'existence leur apparaît telle qu'elle se présente à l'œil, et non pas telle que la pensée entend la définir. C'est en ce sens qu'André semble « réfléchir » lorsqu'au chapitre 41 il brandit l'arme contre l'ennemi :

T'imagines-tu qu'à force que tu vas dire que tu ne trouves pas la vie de ton goût, ils vont te rendre ton argent et t'en offrir une toute neuve, tout autre, tout extraspéciale tout exprès pour toi, donc, épais ? Es-tu assez sans bon sens, donc, épais, pour que tu croies que ça suffit que tu sois contre les géraniums (par exemple) pour qu'ils éliminent les géraniums, donc, épais ? Les géraniums et la twistesse ont leur place puisqu'ils sont là... et puis c'est tout¹⁶⁶.

C'est-à-dire que l'observation devient plus qu'une démarche pour André, elle devient un principe, une conviction ; il faut rendre compte de ce qui est « là », de ce qui se présente à l'œil avant d'atteindre le domaine contraignant et sélectif de la pensée.

Revenant sur cette idée d'absence de manichéisme dans *L'hiver de force*, laquelle fait écho à l'idée de l'ennemi sans visage, de l'inconséquence du calvaire et du combat aveugle : dans cette dernière citation nous ne savons pas vraiment à qui André s'adresse. S'adresse-t-il aux « êtres de discours » qui constituent le cercle social de Catherine ? Certainement pas exclusivement. André et Nicole, comme nous l'avons vu, ont eux-mêmes espéré pouvoir nier certains aspects de leur existence plus tôt dans le texte. Cette dernière citation arrive au chapitre 41, alors qu'ils avancent dans les découvertes que leur permet l'abîme. De savoir à qui André s'adresse n'est pas tellement important ; son « adresse » est aussi indéterminée que l'ennemi. Ce qui est

¹⁶⁵ « L'invention romanesque chez Réjean Ducharme : parcours de la genèse de *L'hiver de force* », p. 10.

¹⁶⁶ *L'hiver de force*, p. 142.

important c'est que sur le chemin de sa quête il « découvre » quelque chose : on ne peut nier ce qui est là, on ne peut, non plus, tout « nettoyer à mesure ».

Ce principe de l'observation correspond bien à la façon dont Ducharme traite ses personnages. Il me semble inadéquat de poser la question à savoir si André est un héros ou un anti-héros ; il n'est ni l'un ni l'autre. Choisir entre les deux, pour nous lecteurs, consisterait à faire précisément ce qui est prescrit de ne pas faire dans *L'hiver de force*, c'est-à-dire – pour reprendre l'idée de Kundera lorsqu'il parle (d'une même façon) de la question de la culpabilité dans *Le procès* de Kafka¹⁶⁷ – de reproduire nous-mêmes le tribunal dont le livre aurait dû nous apprendre qu'il constituait l'essence du problème, de faire primer la pensée réductrice sur le regard.

Au cœur de leur descente dans l'abîme, dans le vide, André et Nicole arriveront précisément à ce point neutre de l'observation ; ils incarneront l'être tel qui leur apparaît être authentique à lui-même : ils seront tout simplement « là », hors discours. Héros ou anti-héros ? André répond lui-même, tôt après avoir liquidé l'appartement : « On est ni effrontés ni délicats : on est là ; c'est tout ce qu'on est¹⁶⁸. » Ces personnages sont « là », c'est-à-dire que le simple fait de leur existence suffit à ce qu'ils obtiennent le droit d'habiter les pages de *L'hiver de force*.

Au sujet du « droit d'être compris »

Tout cela peut être mis en relation avec ce que Kundera nomme le « droit d'être compris » dans « Discours de Jérusalem : le roman et l'Europe ». Puisque le roman est le lieu de « la relativité essentielle des choses humaines », et qu'il est né de l'absence de Grand Coupable, ou encore de Vérité unique, cela fait qu'il est également un lieu où « tous ont le droit d'être compris¹⁶⁹ », c'est-à-dire un endroit où la vérité relative de chacun peut être exposée, puisqu'il n'est jamais question de n'en défendre qu'une. Je me rectifie : ce n'est pas seulement la vérité relative de chacun qui peut y être exposée, mais les multiples vérités qui composent, conjuguent et divisent ce « chacun », ce « soi ».

¹⁶⁷ Voir la section « Le deuxième procès de Joseph K » de l'essai « Les Chemins dans le brouillard », *Les Testaments trahis*.

¹⁶⁸ *L'hiver de force*, p. 184.

¹⁶⁹ Le roman est « le territoire où personne n'est possesseur de la vérité, ni Anna ni Karénine, mais où tous ont le droit d'être compris, et Anna et Karénine ». « Discours de Jérusalem : le roman et l'Europe », *L'Art du roman*, p. 741.

Dans plusieurs de ses essais, Kundera parle de « l'esprit de procès », qui serait l'esprit qui cherche à juger de la valeur d'une chose (une manifestation artistique ou sociale quelconque) en regard – seulement – à son caractère moral¹⁷⁰. Cet esprit de procès, qui cherche toujours à tirer un jugement définitif de toutes situations, est tout à fait incompatible avec celui du roman moderne selon Kundera.

L'hiver de force relève de ce domaine du « tragique humain », où l'écrivain ne cherche pas à juger mais seulement à relater la vie de l'être dans le piège qu'est la vie. Le fait que la vie soit un piège, ou encore un « calvaire inconséquent » (Iode) laisse plusieurs traces dans le texte. Dans une scène où André et Nicole sont dans le lit de leur amie Lainou, et qu'André se sent embarrassé du fait qu'elle lui soit si peu attirante, qu'elle soit si repoussante, il commente : « C'est tragique et c'est injuste ; sa peau comme du papier sablé, ce n'est pas elle qui l'a faite, elle l'a reçue et puis c'est tout. Mais ce n'est pas nous qui nous sommes faits non plus ; ce n'est pas de notre faute si ce qu'on a reçu nous fait prendre des attitudes vexantes, humiliantes, débandantes¹⁷¹ ». C'est-à-dire que devant un mal qui est banalement humain (ne pas désirer quelqu'un d'autre), André évoque la tragédie d'une vie où la justice n'existe pas, mais, surtout, où personne n'est réellement coupable d'être ce qu'il est.

Dans un même ordre d'idées, le mal qui est celui des protagonistes est également un mal « inconséquent ». Là n'est d'ailleurs jamais la question ; l'exploration ne cherche pas la faute. Alors qu'André et Nicole n'en peuvent plus d'être piégés dans leur appartement, qu'ils ont envie de « Descendre dans la rue avec chacun un fusil, tirer dans les pneus des autos, les jambes des petits vieux de l'Hospice, les barbes des socialistes, des séparatistes, des fellinistes¹⁷² », André commente : « Mais nous ne pouvons pas nous en vouloir, car nous ne voulons pas ça, nous ne l'avons pas cherché, c'est un mauvais tour que nous nous sommes fait jouer¹⁷³. » En effet il semble que dans toute littérature ducharmienne, devoir vivre dans un monde théâtral¹⁷⁴ est un « mauvais tour que nous nous sommes fait jouer ».

¹⁷⁰ « L'esprit de procès, c'est la réduction de tout à la valeur morale ». « Les chemins dans le brouillard », *Les Testaments trahis*, p. 902.

¹⁷¹ *L'hiver de force*, p. 130-131.

¹⁷² *Ibid.*, p. 168.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ La « théâtralité » de la vie est encore une fois attaquée par le protagoniste ducharmien dans ce roman ; « Les hippies sont trop assis sur le trottoir avec leurs pick-up pour montrer qu'ils n'ont pas peur de salir leurs jeans [...] Les Italiennes prennent trop l'air en regardant jouer leurs enfants [...] on ne veut pas voir ça. » P. 143.

Enfin, si « l'esprit de procès » est incompatible avec celui d'un roman comme *L'hiver de force*, cela a pour effet qu'aucun personnage n'est réduit à une simple valeur morale. Nous l'avons vu avec le cas (principal) d'André et Nicole : ils n'ont ni tort ni raison, mais ils ont le droit d'être compris, observés, épousés du regard. Il en va de même pour le personnage de Catherine, qui est un très bon exemple de cette résistance à la réduction : elle est tantôt entièrement aimée, idolâtrée, tantôt jugée avec ironie, dans ses esprits de grandeur, de par le fait qu'elle soit imbue d'elle-même ou encore qu'elle soit si actuelle, si contemporaine qu'elle en vienne à porter la superficialité de son époque (qui n'est, pour André et Nicole, qu'une « nouvelle vague » de l'océan dans lequel ils cherchent à s'anéantir). Encore une fois, Catherine n'est pas un exemple ni un contre-exemple, car aucun Juge suprême ne pourrait décider de cela en égard à une morale ou à une vérité unique. Elle est reçue telle qu'elle est, à la hauteur du regard (car elle est « là », elle aussi, au même titre que tous les autres personnages ; elle représente dès lors une possibilité de l'existence), et si nous pouvons tantôt l'admirer dans sa vitalité, tantôt être déçus de son narcissisme, toujours nous accompagne-t-elle dans l'exploration des grandes thématiques qui traversent *L'hiver de force* ; la fascination qu'exerce l'autre sur nous, l'amour, l'envie, la jalousie, l'angoisse ; toutes composantes du « deuil noir de toute vie¹⁷⁵ ».

Catherine, lectrice de L'hiver de force ?

Il est important de garder en tête, lorsque nous étudions les trois premiers romans de Ducharme (*L'avalée des avalés*, *Le nez qui voque* et *L'Océantume*), que ce dernier les a écrits avant d'être « écrivain », c'est-à-dire avant d'être reconnu comme tel par sa société. Cela implique qu'il ait rédigé ces nombreuses pages sans posséder de « lectorat ». Nous remarquons d'ailleurs que, dans ces trois romans, les « sœurs-lectrices » (que ce soit Constance Chlore, Chateaugué ou Asie Azothe) apparaissent toujours comme de pures inventions des narrateurs. Dans tous les cas, elles sont conquises par ceux-ci, et le récit est intimement lié à l'amitié qui découle de cette « alliance ».

L'hiver de force marque un étrange renversement de situation. Nicole, acolyte parfaite d'André, est introduite dans le texte en même temps que lui ; elle semble faire partie intégrante de lui dès le départ¹⁷⁶. C'est-à-dire que la « sœur-lectrice-imaginaire » («

¹⁷⁵ *Écrire.*, p. 34.

¹⁷⁶ Les citations qui semblent indiquer que Nicole soit une « pure invention » du protagoniste, à l'image des autres « sœurs-lectrices », sont nombreuses dans le texte, mais celle-ci est peut-être la plus intéressante : «

lectrice-idéale », disait Gilles Marcotte¹⁷⁷) du protagoniste est conquise à l'avance et ne représente plus un enjeu de la quête. En revanche, Catherine entre en scène de la même façon que les « sœurs-lectrices » de la première trilogie ; c'est-à-dire rapidement mais en second lieu, au 4e chapitre (c'est aussi au 4e chapitre qu'Asie Azothe faisait son entrée dans *L'Océantume*), et c'est elle qui renverse le protagoniste-narrateur avec son visage « trop beau dans la lumière trop claire de ses yeux trop grands¹⁷⁸. »

Cette fois-ci par contre, Catherine n'a rien d'un personnage inventé dont la conquête ira de soi. Au contraire, elle est tout à fait ancrée dans le réel, dans le présent, et sa conquête demeurera de l'ordre de l'impossible. Comment expliquer cela ? C'est que Catherine ne représente pas la lectrice idéale imaginée par l'écrivain qui écrit sans véritable lectorat, mais incarne plutôt la société mondaine et tout à fait réelle à laquelle Ducharme était confronté au temps de la rédaction de *L'hiver de force*, alors que son succès l'avait poussé en ces territoires.

Au chapitre 45, Catherine envoie un télégramme à André et Nicole. Chose étrange : alors que le lecteur s'est habitué à une Catherine « ambivalente » et toujours prise à une certaine distance par les protagonistes (malgré leur admiration), le télégramme en question contient une pensée qui pourrait être un propos d'André lui-même : « POURQUOI TOUS CES COURIR CONCOURIR DICOURIR QUAND LES GENS SONT TOUT A COTE ET QUILS SONT LE PLUS LOIN QUON PEUT ALLER¹⁷⁹ ». Cette pensée, qui semble directement issue du « cri du cœur » des protagonistes, les laisse pourtant déçus. Pourquoi donc ? Ducharme nous donne immédiatement la réponse : « On a comme l'impression que c'est un poème et qu'il ne s'adresse pas à nous mais à l'humanité dans son ensemble¹⁸⁰. »

Rappelons-nous que le reproche qui était fait à la mère d'Iode ne concernait pas tant le combat qu'elle menait (elle aussi devait se battre contre l'impossible Milliarde) mais la façon dont ce combat était mené, c'est-à-dire le fait que la mère soit trop bien tombée dans le piège de la Milliarde. Nous retrouvons une situation semblable ici ; Catherine mène un même combat qu'André et Nicole, et ne cherche qu'à arriver à rejoindre cet autre qui est « le plus loin qu'on peut aller ». Ce qui semble faire

Nicole grelottait mais c'était pour me réchauffer moi-même que je la serrais dans mes bras, mais c'était inutile. Ça passait complètement à côté, comme quand on essaie de se toucher dans un miroir. » P. 270.

¹⁷⁷ « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », p. 254.

¹⁷⁸ *L'hiver de force*, p. 23.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 153.

¹⁸⁰ *Ibid.*

problème, c'est la façon dont elle entend s'y prendre pour y arriver ; Catherine pense qu'il faut vaincre à l'intérieur de la Milliarde, vaincre avec les armes de celle-ci. Dès lors elle occupe une place tout à fait centrale sur la scène du théâtre. Cela a pour fâcheuse conséquence qu'elle ne peut pas s'adresser « à nous » ; elle ne peut s'adresser qu'à « l'humanité dans son ensemble ». Et ici « l'humanité » ne signifie pas l'ensemble objectif des humains mais une notion fantasmatique représentant à la fois la scène du spectacle et l'œil qui le regarde. Et cette impossibilité de l'alliance entre l'écrivain et le lecteur, entre l'écrivain et sa société, qui semble être le produit de l'envahissement du spectacle, apparaît comme la défaite d'André dans tout le roman.

La société mondaine, dans *L'hiver de force*, porte toutes les marques de l'ennemi : c'est elle, la société du théâtre qui hiérarchise, qui code, mais surtout qui réduit tout à son sens simplificateur : « Si on lui plait elle flippe, si on l'achale elle hallucine, c'est tout, ce n'est pas plus long que ça¹⁸¹. » Mais Ducharme ne vit pas dans l'illusion ; il sait très bien qu'il a besoin de cette société, qu'il ne peut lui tourner le dos ; il sait que ce lien, qui l'unit soudainement à cette société, est vital : « Peur, nous avons peur, Toune, si peur que tu te refermes, que tu condamnes la seule porte qui nous expulsait de ces cachots, placards, poubelles¹⁸² ». *L'hiver de force* s'adresse – entre autres – à Catherine, à cette société mondaine, cette société du discours, du spectacle, de l'image et du trop-plein. Mais il n'est pas question, pour un romancier comme Ducharme (ou André), de se taire afin de plaire à cette société. Il est plutôt question de partir à l'exploration sur le chemin inverse du « progrès » dans lequel elle semble s'oublier, « suivant le sens contraire des aiguilles d'une montre¹⁸³. » Et qu'y a-t-il, à l'envers du « spectacle » ? Le vide ; c'est à l'idée de s'élever dans le trop-plein que propose cette société qu'André opposera la descente dans l'abîme.

Différentes considérations au sujet du « vide » ; pourquoi le vide ?

L'attrait qu'ont André et Nicole pour le vide, ou encore le fait qu'ils s'inscrivent dans une sorte de « quête du rien », a beaucoup posé problème chez les commentateurs de Ducharme, alors que ce drôle de « penchant » peut sembler faire écho à une sorte de « nihilisme ». Mais comme nous le voyons dans ce chapitre, cet attrait pour le vide n'est pas synonyme d'une absence du « monde de la vie » pour les protagonistes, mais

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 252.

¹⁸² *Ibid.*, p. 46.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 39.

plutôt d'une volonté de rejoindre l'existence, de l'atteindre dans ce qu'elle a de plus réel à leurs yeux.

La société du spectacle, qui est dument associée à l'ennemi dans le texte, est une société où les individus sont « distingués » et où les valeurs et les codes sont appelés à changer du jour au lendemain. À ce chacun pour soi, à ce caractère incertain, changeant, naïf de la pensée, André oppose le vide comme substance immuable, substance aussi qui serait celle de tout un chacun (puisque son contraire, le trop-plein, est ce par quoi les individus se distinguent les uns des autres). Le vide n'apparaît donc certainement pas comme correspondant à une absence de conviction, mais plutôt comme une vocation fondamentalement romanesque, qui serait celle de « tout recouvrir ».

Aussi le propre de la « société du spectacle » à laquelle André et Nicole cherchent à résister est de tout coder, de tout intégrer les signes en circulation au grand spectacle constituant son « tout » (nous le savons, la contre-culture occupait une place tout à fait centrale sur la scène du spectacle dans les années soixante-dix). Suivant le filon de cette pensée, André et Nicole ne peuvent résister à cette société autrement qu'en évitant à tout prix d'entrer sur la scène, car dès lors qu'ils y seraient, leurs moindres gestes et paroles seraient aussitôt intégrés au spectacle. C'est peut-être – entre autres raisons – ce qui explique que nous nous retrouvions avec des protagonistes qui demeurent en retrait dans leur appartement, et que la ligne de fuite du récit pointe vers le vide ; c'est que ce vide est vraisemblablement la seule voie possible dans laquelle s'engager sans risquer de se perdre dans les rouages de l'ennemi.

L'une des premières citations du texte traitant explicitement de résistance et de vide, au chapitre 6, met en scène des protagonistes désespérés, alors qu'ils découvrent que le seul film qui leur est offert à la télévision, dans la solitude de leur nuit, est un film « [qu'on] a vu si souvent [...] qu'on croit qu'on va faire une autre dépression carabinée¹⁸⁴. » Nicole s'effraie : « Qu'est-ce qu'on va faire, mon André ? Va pas falloir qu'on retourne tout de suite se coucher, hein ? », ce à quoi André répond « 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 ! [...] Loin de fuir l'abîme, descendons dedans ! La tête droite ! Jusqu'au fond¹⁸⁵ ! »

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 34.

Ces paroles représentent parfaitement le caractère esquissé et expérimental de la « quête du rien » ; André et Nicole ne connaissent pas eux-mêmes le visage du vide auquel ils cherchent à se confronter. Cette citation d'André, qui est devant sa télévision, correspond à une sorte d'esquisse, de premier moment où il tente d'aborder ce vide. Le sentant venir à lui, sous la forme d'un film ennuyant, il cherche à y « descendre la tête droite ». Cela étant dit, les questions « qu'est-ce que le vide » ou encore « comment l'aborder » demeurent tout à fait ouvertes dans le texte, puisque ce vide ne vaut jamais que pour lui-même ; il constitue avant tout un vague horizon à l'opposé du territoire de l'ennemi.

Franz Kafka et l'héritage politique

En demeurant à tout prix « désengagé » sur la scène idéologique, Ducharme est-il apolitique ? Croire qu'André ne croit en rien, mêler le « ne croire en rien » (nihilisme) à la « quête du rien » serait une pensée beaucoup trop simple qui irait à l'encontre du fondement même de ce personnage, c'est-à-dire qu'elle nierait premièrement la minutie et la rigueur avec laquelle André observe et rédige la vie, son effort constant pour « se tenir au plus près du monde¹⁸⁶ ».

Milan Kundera, dans son essai « Quelque part là derrière », s'intéresse au propre de ce que nous nommons le kafkaïen. L'une des questions qu'il pose est celle de la place d'une telle œuvre littéraire dans le discours politique. Pourquoi un tel questionnement ? Parce que Kafka est particulièrement énigmatique, en ce qui a trait au rapport entre littérature et politique : en comparaison avec ses contemporains pragois (Max Brod, Franz Werfel, Egon Erwin Kisch) Kafka n'a laissé presque aucune trace d'intérêt proprement politique. Pourquoi donc est-il celui de ces écrivains dont l'héritage ne cesse de nous servir d'outil à penser et à méditer le politique ? Pourquoi Kafka, cet écrivain si dévoué à la vie intérieure, a-t-il pu faire prémonition aux systèmes politiques totalitaires ? Pour Kundera, la plus grande force de Kafka fut la disposition par laquelle il s'ouvrait pleinement à l'exploration de l'être, sans intention proprement idéologique ; c'est de là qu'il détient son pouvoir de découvrir ce qui est « là », ce qui est dissimulé dans l'ombre.

Je cite Kundera : « si, au lieu de chercher “le poème” caché “quelque part là-derrière”, le poète “s’engage” à servir une vérité connue d’avance (qui s’offre elle-

¹⁸⁶ J'emprunte cette formule à Michel Biron, qui l'emploie précisément au sujet d'André. *L'absence du maître*, p. 265.

même et qui est “là-devant”), il renonce ainsi à la mission propre de la poésie. Et il importe peu que la vérité préconçue s’appelle révolution ou dissidence, foi chrétienne ou athéisme, qu’elle soit plus juste ou moins juste ; le poète au service d’une autre vérité que celle qui est à *découvrir* (qui est *éblouissement*) est un faux poète¹⁸⁷. »

Qu’y a-t-il, là derrière, dans ce silence que l’écrivain s’efforce d’entendre ? Selon la pensée de Kundera, tel que nous l’avons déployée dans l’introduction, le roman a la capacité de découvrir une « vie de l’être » qui ne correspondrait pas à la vie idéalisée par l’appareillage des discours mais qui en constituerait plutôt leur inévitable ombre, leur inévitable envers. Face à une Science qui semblait plus que jamais élever le sort de l’humanité, Flaubert découvrait la bêtise ; face aux institutions qui semblaient régulariser la vie humaine plus que jamais, Kafka découvrait l’absence totale d’ordre, ainsi de suite... À une époque où l’on prêchait l’émancipation de l’individu, la liberté et la communauté, Ducharme découvrait que celui-ci n’était pas libre et qu’il était seul.

C’est parce que Ducharme s’est intéressé à ce qu’il y avait « quelque part là derrière », dans ce silence qu’il voulait entendre (« Nous voulons entendre ce qui n’est rien, l’entendre bien¹⁸⁸ »), que *L’hiver de force* est encore actuel et que ses découvertes (qui sont toujours relatives à la vie de l’être ; « On a trouvé qu’on est *un vide qui se refait*, que c’est ça notre sens¹⁸⁹ ») peuvent encore nous éclairer aujourd’hui, en parallèle de l’évolution de l’Histoire.

¹⁸⁷ « Quelque part là derrière », *L’Art du roman*, p. 713.

¹⁸⁸ *L’hiver de force*, p. 49.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 177.

Troisième chapitre

Gros mots : le chemin où l'on ne peut trouver que du chemin

« [B]ien qu'elle [la route] ne s'éloignât pas davantage du Château, elle cessait de s'en rapprocher¹⁹⁰. »

Franz Kafka

Gros mots, en quelques mots¹⁹¹

À la toute fin de *L'Océantume*, alors qu'Iode et son équipée arrivent enfin à « destination », l'océan, qui avait été magnifié tout au long du récit, se révèle n'être qu'un pauvre fleuve nauséabond. Dans quelques fragments de ce texte qui ont été retirés de l'édition finale, le voyage tourne littéralement au désastre¹⁹². On a décidé de couper court pour la version finale (Ducharme ou l'éditeur, qui sait), qui se termine sur ces mots d'Iode : « Nous y sommes. Soyons-y¹⁹³ ! » Mais n'est-ce pas là une façon de terminer un peu artificiellement ce qui au fond était destiné à perdurer ? André et Nicole, eux aussi, ne semblent pas pouvoir arriver à destination à l'intérieur du roman. La vie qu'ils partagent quelques jours avec Catherine, dans un chalet, après qu'ils ont réussi à « la prendre d'assaut¹⁹⁴ », est insoutenable et se solde par un triste retour à Montréal. André avait d'ailleurs pressenti ce drôle de phénomène, plus tôt dans le texte, exprimant un certain regret à son arrivée sous les fenêtres de Catherine : « Ça allait si bien quand on était en chemin ! Ah qu'on n'aurait donc pas dû arriver¹⁹⁵ ! » Le protagoniste ducharmien peut-il arriver à destination ? Et si non, pourquoi ?

Gros mots (1999), dernier roman de Ducharme, nous plonge au cœur du mystère du protagoniste-narrateur Johnny, un être en suspens qui semble ne plus chercher à arriver où que ce soit : « Comment s'arrêter ? Où et pourquoi ? On est au bout du

¹⁹⁰ *Le château*, p. 20.

¹⁹¹ Je compte 74 chapitres dans ce roman. Toutefois, pour des raisons qui apparaîtront au fil de l'étude, j'ai choisi de ne pas situer le lecteur dans la progression du récit cette fois-ci.

¹⁹² « Fragment inédit de *L'Océantume* ».

¹⁹³ *L'Océantume*, p. 81.

¹⁹⁴ *L'hiver de force*, p. 167.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 186.

chemin à chaque pas sur un chemin où on ne peut trouver que du chemin¹⁹⁶... » Sa quête semble être que rien ne change et qu'il puisse demeurer dans cet état d'errance où nous le trouvons initialement dans le texte ; Johnny dort sur un canapé, dans une maison qu'il ne possède pas vraiment, c'est plutôt celle de sa tumultueuse « conjointe » Exa Torrent (avec qui il ne « vit » pas vraiment). Ce drôle d'amour est dupliqué par un second, tout opposé, un amour chaste et interdit, qu'il vit avec sa « Petite Tare », conjointe de son frère adoptif Julien. Dans un lit comme dans l'autre (celui d'Exa Torrent ou celui de Petite Tare), Johnny n'a pas véritablement sa place. Et il semble que sa quête soit précisément de protéger cette posture d'errance, entre deux « pôles dialectiques », c'est-à-dire qu'il puisse maintenir, depuis son « cachot » (imagé par la menue pièce qu'il occupe dans la maison d'Exa Torrent), l'horizon d'un amour inatteignable. Et de l'étrangeté de cette « quête » Johnny ne se détourne pas : « Vivre d'amour. Vivre d'aimer ma Petite Tare. Ne faire que ça. Tout laisser périr, s'engouffrer dans le vide en train de se faire, excepté ça, qui s'y répandra infiniment¹⁹⁷ ».

Si d'une part la quête de Johnny semble bien « arrêtée », il est en revanche constamment plongé dans les rouages opaques de son propre mystère, questionnant même la privation de « liberté » qui semble être le lot de son entêtement : « À quel monstre est-ce que mon cœur se débat tant pour donner la vie quand ses battements nient ce qui m'appelle et qui m'attire¹⁹⁸ [...] ? » Cette ambivalence nous rappelle la « quête du rien » d'André et de Nicole qui, bien qu'elle ait pu apparaître comme seule véritable conviction, était constamment remise en question par eux-mêmes. C'est qu'encore une fois la quête du protagoniste ducharmien ne correspond pas à un idéal philosophique mais plutôt à une volonté de se maintenir à proximité de l'être, quête qui n'est certes pas facile et qui demeure avant tout « expérimentale ».

Qu'est-ce qui viendra nourrir « l'interrogation méditative » dans laquelle est plongé Johnny ? Si pour André il était question de « tout noter » afin de pouvoir s'observer, pour Johnny, l'observation passera par l'écrit d'un autre, l'écrit d'une sorte d'alter ego, un certain Walter¹⁹⁹ dont il trouve le journal intime au hasard de ses déambulations. Comme nous le verrons dans ce chapitre, cette mise en scène de la

¹⁹⁶ *Gros mots*, p. 150.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 231.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹⁹ Au départ Johnny baptise cet inconnu « Alter ». Plus tard (P. 70), Petite Tare viendra « mettre un double v » ; dès lors il sera question du « cahier de Walter » ; une référence aux « Cahiers d'André Walter », d'André Gide (1891). Catherine Renaud, dans son mémoire (voir en bibliographie) a traité de la question de cet intertexte.

littérature – par l’écriture de Walter et la lecture qu’en fait Johnny – fait de *Gros mots* un livre dans lequel Ducharme a l’occasion de commenter plus spécifiquement le propre du littéraire et donc la relation auteur-lecteur, ce qui n’est pas rien, à la toute fin d’une carrière littéraire marquée par le mystère de l’effacement mais aussi par une œuvre romanesque dans laquelle cette relation « auteur-lecteur » est toujours – comme je le défends dans ce travail – centrale.

Pourquoi lire, pourquoi écrire alors que Walter ne semble aller nulle part avec tout cela, alors qu’il ne semble pas pouvoir apporter de réponses à Johnny ou encore apparaître concrètement sous la lumière du jour (en fait pourquoi la littérature) ? À répondre (peut-être) par la forme préférée de ce roman : dans *Gros mots*, tout est circulaire, de la forme au contenu ; circularité qui est certainement à mettre en relation avec le désir de ne jamais arriver nulle part que manifeste le narrateur²⁰⁰. Johnny finira d’ailleurs par aller reporter le cahier de Walter dans le fossé où il l’avait trouvé. C’est-à-dire que dans l’univers de *Gros mots*, l’écrivain (Walter ou Ducharme) n’en « sait » pas plus que le lecteur, et son rôle n’est d’ailleurs pas de mener ce dernier où que ce soit mais de lui permettre la « réflexion » (à prendre aussi au sens du réfléchissement), c’est-à-dire de lui permettre de se maintenir à sa propre vue. Le texte servirait essentiellement à « [suivre] les ombres en creux laissées par nos traces effacées²⁰¹ » et la fonction de la littérature ne serait pas tant liée à la progression ou à la régression (concepts verticaux, téléologiques, linéaires) qu’au retracement de soi. Sortir de soi, certes, mais seulement pour se retrouver.

En somme, bien que *Gros mots* semble marquer une différence notable avec *L’Océantume*, le premier roman écrit par Ducharme, où la quête de la jeune Iode semblait relativement linéaire (partir à l’aventure, longer le littoral), nous verrons dans ce chapitre comment, malgré cette différence, le protagoniste ducharmien continue d’incarner une posture littéraire de la « résistance à la disparition de soi », peut-être plus mûre ici, moins lyrique à l’apogée de l’œuvre, posture littéraire qui révèle cette fois non pas la littérature comme moyen de s’enfuir et de s’exhiber loin du «

²⁰⁰ La circularité, dans *Gros mots*, a fait l’objet du mémoire de Catherine Renaud, « *Gros mots*, le récit circulaire de Réjean Ducharme » (2014). Je suis redevable de cette étude, en ce qu’elle a établi l’importance du cercle dans cette œuvre, surtout au niveau de la structure du récit. La réflexion de Renaud me permet de commencer l’écriture de ce chapitre avec ce concept de circularité bien « acquis ». Toutefois, le propre de mon étude est de considérer le protagoniste ducharmien comme incarnant une posture littéraire, ce qui ouvre sur un certain niveau de signification dont il n’est pas exactement question dans ledit mémoire. En conséquence, mes conclusions, concernant la signification de cette circularité, sont considérablement différentes des siennes.

²⁰¹ *Gros mots*, p. 247.

tourbillon de la réduction », mais plutôt comme moyen de se retracer, de ne pas se perdre dans le mouvement.

Quel visage l'ennemi revêt-il ?

Dans *Gros mots*, l'ennemi est plus difficile à repérer que dans les romans précédemment étudiés, où Iode et André s'adressaient fréquemment à lui. Mais malgré que Johnny ne le présente jamais explicitement au lecteur, l'ennemi semble occuper une place absolument centrale dans ce roman et nous tenterons ici, sur les traces de quelques indices, de saisir ce que nous pouvons encore apprendre sur lui.

Nous avons eu l'occasion de remarquer, dans cette étude, que les romans de Ducharme sont érigés contre une force ennemie, qu'ils sont « cris de résistance » dans le contexte d'un combat où l'être cherche à s'extraire d'un mal, d'une menace. L'une des manifestations de l'importance de cette « résistance » est que l'ennemi se présente généralement sur scène en même temps que les protagonistes eux-mêmes, c'est-à-dire aux premiers chapitres des romans. Parions que cette tendance nous aidera à atteindre l'intimité de *Gros mots*, qui lui s'ouvre sur ces mots :

« 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 mots²⁰². »

Il y a bel et bien une présence antagoniste qui est évoquée ici ; un ennemi qui chercherait à se débarrasser du héros en quelques mots. Nous retrouvons l'idée d'un combat contre le caractère réducteur de la pensée, du discours, des rapports de force. À cela Johnny oppose le récit lui-même (« c'est mon histoire »), qui apparaît comme revendication pouvant faire obstacle à cette réduction. Il est intéressant de remarquer que cette formule, « c'est mon histoire », constitue le seul élément de ce premier paragraphe qui n'est pas jumelé par la rime (arranger / ronger, moi / ça, héros / mots) ; ce procédé ne peut que la mettre en évidence, et le texte l'exige ; nous sommes véritablement dans un espace romanesque que Johnny réquisitionne à des fins de « résistance à la disparition de soi », et parce qu'un combat, qui a déjà sévi semble-t-il, n'a pas l'air de « s'arranger »... Aussi, le visage de la menace, qui est illustré par la formule « trois coups de cuillère à mots », doit être opposé au titre même de l'œuvre ;

²⁰² *Ibid.*, p. 9.

les « gros mots » répondront aux coups de cuillère à mots ; il y aura revanche, charge de la complexité sur la réduction.

Mais qui donc a le pouvoir de se « débarrasser du héros en trois coups de cuiller à mots » ? C'est Exa Torrent qui à première vue semble être l'ennemie du protagoniste Johnny. Exa est une « chipie », un « tyran domestique²⁰³ » qui lui reproche les principaux traits de sa personne ; elle lui reproche son errance ainsi que son alliance avec Petite Tare. Johnny, tôt dans le texte, la décrit comme étant « une ennemie [...] acharnée à détruire ce que j'ai de mieux, de plus généreux, plus joyeux. Plus semblable, il me semble, à moi-même²⁰⁴. » C'est donc dire qu'Exa s'oppose au propre de Johnny, à sa posture même, à ce qui fait sa singularité et de surcroît celle du protagoniste-narrateur ducharmien pour qui la « non-inscription » (l'errance) ainsi que l'alliance sont des caractéristiques essentielles.

Mais bien qu'Exa soit présentée comme une ennemie dans le texte, elle est tout aussi « victime » que Johnny – dans ce roman où tous ont le « droit d'être compris » (Kundera) – avec qui elle partage la malédiction des orphelins. Inexperte dans la science de l'amour (l'ayant une première fois perdue à l'aube de sa vie), elle semble tout aussi condamnée que le protagoniste à incessamment revenir sur ses pas et constitue définitivement, dans le texte, l'un des personnages faisant « miroir » au cas de Johnny. Il va sans dire qu'Exa est également aux prises avec un ennemi sans visage, un ennemi qui porte tous les visages : « à son tribunal l'accusé est personnellement collectif [...] tout ce qui depuis sa conception travaille à la détruire, comme si ce n'était pas un sort universel mais réservé aux orphelines, à elle au premier chef²⁰⁵ ... » La « conjointe » de Johnny constitue donc pour elle-même le centre d'un monde qui l'exclut, à l'image d'Iode et de sa Milliarde.

En outre, cette dernière citation nous apprend que selon Johnny (et dans *Gros mots*) c'est le sort de l'être que de devoir résister à sa propre destruction, le sort de chacun que de devoir vivre dans un monde où tout « travaille à le détruire ». Dès lors tous les personnages doivent faire face à un même ennemi sans visage. Johnny, Walter, Julien, Exa, Petite-Tare, la Too Much (compagne de Walter) – tous ces personnages vivent en relation à ce « ils » qu'il faut combattre. « Ils ne l'auront pas²⁰⁶ », pense Johnny au sujet d'Exa, ou encore « ils seront jamais assez gros, les gros Christs²⁰⁷ » exprime

²⁰³ *Ibid.*, p. 11.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 20.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 144-145.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 183.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 195.

Julien de son côté ; tous les personnages vivent dans ce monde où l'ennemi n'est jamais bien loin, où l'ennemi est présence structurante. Mais de quel type de destruction cet ennemi menace-t-il le « sujet » ?

Alors que Johnny erre, alors qu'il marche le long du fleuve dans un état d'ébriété, il se surprend à constater que « tout ce que je suis est sous moi (*sous-jet, hypo-stase*), en position inférieure, que je dois chercher plus bas pour le trouver²⁰⁸. » Immédiatement après avoir fait cette remarque particulière, où il observe que ce qu'il *est* est profondément enfoui en lui, Johnny commente (au sujet de lui-même, et d'un point de vue extérieur) : « Mais il est forcé de se couvrir, tout ce qui l'environne est étranger, hostile, exerce incessamment sur cet obstacle opposé à son expansion la pression qui finira par l'éliminer²⁰⁹. » À la lecture de ce roman, nous remarquons que les quelques citations où l'ennemi est évoqué ont toutes en commun de faire référence au principe qui est le plus intrinsèque à la vie : la survie. Les paroles de Johnny évoquent l'idée d'un combat pour la survie dans un lexique qui pourrait tout aussi bien convenir au monde animal ou végétal (Ducharme n'a pas cessé d'écrire pour « l'animal ») ; environnement étranger, hostile, obstacle opposé à l'expansion, élimination, etc... Toutefois *Gros mots* n'est pas un roman de guerre ni de famine, autrement dit le corps n'est jamais menacé. Il semble être ici question de la survie de la voix, c'est-à-dire d'un combat entre différents « sous-jets », entre différentes subjectivités qui, de par le simple fait qu'elles doivent cohabiter ensemble, représentent les unes des obstacles à l'expansion des autres, les unes des menaces d'extinctions pour les autres.

C'est à partir de ce « problème fondamental » que nous pouvons arriver à mieux cerner les motivations de l'énigmatique protagoniste ducharmien qu'est Johnny. Ce dernier refuse de posséder un quelconque droit sur les autres, d'opérer un quelconque pouvoir sur les autres, ce qui se traduit par une sorte d'effacement bien sûr, et il se définit lui-même comme tel : « je passe sans laisser de traces²¹⁰ ». Ducharme nous a dument introduit cette « posture » de celui qui cherche à ne pas avoir autorité sur qui que ce soit, avec le premier roman de sa « dernière trilogie », *Dévadé* (1990), dont le protagoniste-narrateur se nomme Bottom. Comme le remarque Michel Biron dans *L'absence du maître*, ce personnage porte l'une de ses motivations principales à même son nom ; il est celui qui désire demeurer au fond, celui qui refuse d'avoir la moindre autorité sur qui que ce soit. Ducharme pousse encore une fois cette posture jusqu'à «

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 150.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*, p. 136.

l'agrandissement démesuré²¹¹ » dans *Gros mots* et met en scène un protagoniste qui refuse d'avoir autorité sur les autres, voire sur lui-même, sur sa propre vie. Parlant de l'essence (pure) de l'amour qu'il a pour Petite Tare, il dit qu'il est : « l'immobile propreté de ce que nul n'a touché, n'a raisonné, de ce dont nul n'a usé, n'a rien fait, moi le premier²¹². » Il en va de même du côté (impur) d'Exa Torrent, où Johnny refuse aussi de prendre autorité : « Il ne faut toucher à rien, surtout pas nettoyer, désinfecter, stériliser le riche engrais où l'amour est né, mettre de l'ordre et déséquilibrer les rapports organiques où il s'épanouit²¹³. » Philosophie solide ? Certainement pas. Encore une fois ce n'est qu'une ouverture en brèche qui nous informe sur la posture du protagoniste, sur sa quête ; Johnny se situe à l'opposé de celui qui chercherait à « faire » quelque chose de qui que ce soit, d'assujettir la vie des autres à sa pensée... Mais ce n'est encore une fois qu'expérimental et la question à savoir si l'on peut annuler l'impact que l'on a dans le monde, la répercussion de nos actions sur l'existence des autres demeure un questionnement pour Johnny : « [...] j'ai besoin de réfléchir à tout ça. Voir si on peut en même temps être libre et laisser libre, contrôler ce qu'on devient sans imposer son contrôle aux autres²¹⁴ », et le texte semble catégoriquement répondre par la négative. Toutefois la position de Johnny est mise en lumière ; il est un observateur, un explorateur méditatif qui cherche à rendre compte, à relater seulement, et encore une fois, à le faire loin des rouages de l'ennemi, qui lui apparaît dans le texte comme étant justement ce qui cherche à avoir autorité sur le sujet, à le réduire à « une passivité d'objet²¹⁵ ».

L'ennemi serait-il donc l'autre ? Cela ne pourrait être si simple. Dans *Gros mots*, l'autre est à la fois celui qui asphyxie, qui obstrue la voix et celui qui la reçoit, la ranime ; c'est que nous sommes au territoire de la complexité romanesque ; « le même instinct qui nous porte vers les autres [...] selon ce que nous en faisons, est-ce qui nous définit, nous élève ou nous avilit, nous épuise ou nous accroit²¹⁶ ». La difficulté à entrevoir l'ennemi entre les lignes de *Gros mots* semble correspondre à une forme de résistance à ce que l'œuvre ducharmienne lui ait donné visage, ou encore à ce que le lecteur soit en mesure de l'identifier et donc de réduire le sens du combat à un Signifiant. L'ennemi est intrinsèquement lié à la vie du « sous-jet » en ce qu'elle est également « survie » dans un contexte de coexistence de multiples voix ; il est tout ce

²¹¹ J'emprunte cette « image » à Deleuze et Guattari, dans *Kafka, pour une littérature mineure*, p. 13.

²¹² *Gros mots*, p. 72.

²¹³ *Ibid.*, p. 112.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 122.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 81.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 187-188.

qui peut prendre autorité sur le sujet, il sera donc toujours « là », et le roman avec lui, ce territoire de la défense de la subjectivité « où on ne peut trouver que du chemin ».

Comment se déploie la thématique de la « résistance à la disparition de soi » dans cette œuvre ?

À la lecture de *Gros mots* – et bien que cet ouvrage soit d’une maîtrise technique et d’une cohérence confondantes – il peut être difficile pour le lecteur de saisir le sens de la résistance de Johnny, ce phénomène étrange par lequel il semble lui-même se condamner à l’errance.

L’histoire de Johnny est à prendre, dans un premier temps, au premier degré alors que dans ce roman Ducharme manifeste un intérêt soutenu pour l’être tout à fait réel que ce personnage représente dans une société : le rejeté, l’inutile, celui qui vit dans l’ombre du spectacle, celui qui ne participe en rien au grand projet spectaculaire à partir duquel chaque signe obtient sa valeur. Johnny a tôt fait d’avoir été rejeté, au départ de sa vie, rejeté de ce que nous pourrions appeler « sa propre histoire ». Nous comprenons rapidement qu’il est orphelin, mais ce n’est que plus tard qu’il précise sa situation : « Quand ma mère est partie, sans me dire au revoir, mon père s’est fait une petite amie, une grosse à vrai dire, qui a décidé que c’était elle qui était chez elle pas moi chez moi²¹⁷. » À cela Johnny ajoute : « ma ligne de vie était tracée²¹⁸. » A-t-il raison ? À la vingtaine on l’a envoyé en prison à la place d’un autre, à Toronto, séjour dont il dira qu’il n’est jamais vraiment revenu... Ducharme met donc en scène un être qui a été rejeté par l’Histoire parce que vaincu, semble-t-il, par des rapports de force.

Il est à croire que Ducharme a passé une partie considérable de son temps, au tournant du siècle, à parcourir les rues de la ville pour y récolter des « déchets » qui allaient lui permettre de réaliser les œuvres d’arts plastiques ayant été réunies sous le titre de *Trophoux*, et qu’il a exposées – dans le mystère encore une fois – sous le nom de Roch Plante. Cette fascination pour les déchets, pour ce qui traîne à l’arrière, pour les rebuts du progrès, nous la retrouvons dans les romans que Ducharme a écrits dans les années quatre-vingt-dix ; c’est en poursuivant la marche de Rémi, le protagoniste-narrateur de *Va savoir* qui arpente les fossés en y cherchant quelques « trésors », que Johnny trouve le manuscrit de Walter dans *Gros mots*.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 289.

²¹⁸ *Ibid.*

Quelle signification, ou quelle intention pouvons-nous percevoir derrière ces œuvres qui réunissent dans différents « portraits » (ou sculptures) toutes sortes d'objets, de choses qui n'ont en commun que le fait d'avoir été conçues puis rejetées par le monde ? Certainement une manifestation d'un caractère fondamental de l'esprit romanesque de Ducharme ; une marche à l'envers des « valeurs » du progrès, lui qui rejette à une vitesse folle tout ce dont il n'a pas besoin pour se rendre à destination, à sa propre fin ; une fascination pour ce qui est jugé comme étant « inutile » (rappelons-nous l'inutile chez Iode, l'inutile chez André). Le nom de ces œuvres d'art témoigne également en ce sens ; « Trophoux » joue évidemment avec « trophée »... Et qu'est-ce donc qu'un trophée ? C'est le symbole même de la distinction, de la hiérarchisation de la valeur des choses dans la société du spectacle, distinction obtenue par la force. À cela Ducharme répond par les Trophoux, et semble pointer l'envers de la société du trophée, portant notre regard sur ce qui est voué à l'oubli, ce qui traîne dans la masse, loin de la scène éclairée.

Johnny, un orphelin alcoolique sans emploi et sans ambition apparente, peut être perçu comme étant cet être que la société condamne à l'oubli. C'est là un premier degré de signification sur lequel se joue l'idée de la « résistance à la disparition de soi » dans le texte ; Ducharme semble encore une fois faire lumière sur ce qui repose dans l'ombre ; il donne la scène principale à un être que l'on a relégué aux coulisses. Mais encore, c'est précisément la position que Johnny occupe dans « l'oubli de la Milliarde », qui fait de lui un être pouvant incarner une posture littéraire dans le texte. Parce que le littéraire parle à partir de « l'oublié », c'est-à-dire qu'il parle à partir de l'ombre de la lumière projetée par les paradigmes centraux. C'est pour cette raison que, dans l'univers ducharmien, ce sont les « zéros » qui sont les véritables « héros » (pour reprendre la parole exacte d'André : « Pour tout dire, c'est les zéros qui sont les vrais héros²¹⁹. ») C'est parce que c'est celui qui n'a pas sa place à l'intérieur de la société du progrès qui arrivera à prendre cette parole qui sera celle de tous.

Dans *Gros mots*, les personnages se font miroir les uns les autres, à la fois par ressemblance et par opposition, dimension importante de la complexité de ce texte. Johnny, Exa Torrent, Petite Tare, Julien ; tous ses personnages se correspondent les uns les autres et s'opposent dans un même mouvement, ce qui donne lieu à un jeu de réflexions infini. Mais bien que les « ressemblances » ainsi que les « différences » aillent de pair dans ce texte, et qu'il n'y ait pas place à un véritable manichéisme, nous retrouvons une certaine « schématisation » de différents rapports au monde.

²¹⁹ *L'hiver de force*, p. 98.

Les deux principaux « rapports au monde » que propose le texte peuvent être abordés à partir des différences fondamentales entre les personnages de Johnny et de Julien. Julien est le frère de Johnny, frère faisant partie du deuxième « couple » constituant le quadrilatère des personnages principaux. Julien s'oppose de plusieurs façons à Johnny, premièrement car il se situe à l'opposé de l'orphelin ; il est le fils bien-aimé. Tout comme Johnny, sa ligne de vie a été tracée à l'avance, tracée sans lui, et il est lui aussi condamné à sa manière, condamné à « conquérir, toujours gagner, tout réussir²²⁰. » Et c'est cette position choyée qui fait de lui un personnage qui incarne la « société du progrès » dans le texte. Ses préoccupations ont d'ailleurs toutes à voir avec celles de cette société ; Julien cherche aveuglément à confirmer sa force, son pouvoir. Le mouvement dans lequel cet objectif « linéaire » le lance occupe tout son être jusqu'à en générer « l'oubli », ce qui est représenté par sa négligence envers Petite Tare (qui elle représente plutôt la « voix » dans le texte) : « Occupé par tout ce qu'il ne fallait pas qu'il oublie, c'est elle qu'il a oubliée²²¹. »

Cette société du progrès, qui adore jeter la voix²²², incarne dans le texte ce fameux « ils » qui indique la présence de l'ennemi dans le roman ducharmien. À un moment où Johnny s'inquiète (énigmatiquement) de la « précarité » de Petite Tare (autre élément qui nous indique qu'elle personnifie avant tout la « voix »), il dit : « « ils » ne vont pas toujours pouvoir me la payer. Elle est le luxe incarné : à la prochaine catastrophe, elle ne sera plus tolérée. Pour ne pas s'affaiblir, se ralentir, ils se désencombreront des membres inutiles : elle sera jetée dans le fossé, éliminée²²³. »

Johnny se trouve à l'opposé du personnage de Julien ; ses valeurs sont contraires à celles de la société du progrès que personnifie ce dernier. Johnny emploie tout son temps à rechercher une proximité avec la « voix » ; que ce soit la sienne, celle de Walter ou de Petite Tare. Il ne cherche ni à conquérir, ni à s'inscrire. Ne se vivant pas dans l'imaginaire hiérarchique de la distinction, n'ayant pas de quoi s'encombrer ou s'obstruer (rappelons-nous les paroles d'André), il est à même de pénétrer ce vide où l'autre apparaît comme seul horizon.

Gros mots oppose donc une société qui n'a que faire de la voix à des personnages qui eux cherchent à assurer la survie de cette même voix. Comme le remarque Michel Biron dans « La grammaire amoureuse de Ducharme », Ducharme s'assure que le

²²⁰ *Gros mots*, p. 289.

²²¹ *Ibid.*, p. 20.

²²² « C'est fou ce qu'ils ont comme poubelles. De plus en plus profondes et plus féroces. Ils adorent ça. Jeter. » P. 31.

²²³ *Ibid.*, p. 102.

lecteur possède les clés de lecture de ce texte. Johnny ne trouvera pas le cahier de Walter n'importe où, il le trouvera dans un fossé, c'est-à-dire qu'il le trouvera alors qu'il en aura été fait un déchet. Seul un « zéro » comme Johnny pouvait sauver cette voix, et il n'attendait rien de mieux, dans son errance, qui y trouve soudainement son sens ; immédiatement après avoir trouvé le cahier, il commente :

J'avais l'air de trainer, sans but, mais j'étais guidé, j'étais piloté. Ce n'était pas pour rien que j'avais l'œil agité, le pied fourré partout. C'était pour me retracer, me recouvrer. Moi comme alter ego. Moi comme autre voix, celle que je suis en réalité si je l'entends de l'extérieur, avec les autres. Pour me sauver en refusant qu'elle ait été jetée, qu'il en ait été fait un déchet²²⁴.

La citation qui porte peut-être le plus explicitement sur la résistance, dans ce roman, est une citation de Johnny qui est absolument énigmatique : « Résister. [...] La loi qui force à changer, à progresser ou régresser, s'épanouir puis se flétrir, on se cramponnera puis on la violera, on ne se soumettra pas. Je veux que ça reste comme c'est, toujours pareil²²⁵. » Comment interpréter une telle citation ? Ne va-t-elle pas à l'envers de la pensée populaire (qui est sans doute aussi la nôtre), selon laquelle s'épanouir doit être au centre de nos préoccupations ? C'est le grand projet de *Gros mots* que de questionner la pensée populaire – la doxa – et son caractère réducteur. Mais cela ne doit pas avoir pour effet de faire apparaître Johnny comme un anti-héros dans le texte, car encore une fois il y a autre chose : le protagoniste manifeste, à travers cette étrange résistance, la volonté de maintenir sa place dans une errance qui correspond, semble-t-il, à ce vide qu'André et Nicole avaient pénétré dans *L'hiver de force*, ce vide fondamentalement romanesque dans lequel il n'y a plus que l'autre (soi est un autre), où plus rien n'obstrue le véritable « monde de la vie ».

La résistance de Johnny à quitter le territoire de l'errance est illustrée dans le texte de deux façons principales ; par le fait qu'il refuse de quitter la maison d'Exa Torrent et par le fait qu'il refuse de s'installer chez Julien et Petite Tare ; deux refus énigmatiques qui correspondent à une même motivation, à une même résistance. Pourquoi donc ? Nous voyons depuis le début de cette étude que les deux grands territoires du roman ducharmien sont, d'une part, le combat (le territoire de l'ennemi) et, d'une autre part, la perspective, l'horizon qui permet de résister à l'ennemi et vers lequel le roman trace sa voie. C'est précisément entre ces deux « pôles », celui de l'ennemi et celui de l'horizon, que Johnny entend maintenir sa place. Demeurer avec

²²⁴ *Ibid.*, p. 18.

²²⁵ *Ibid.*, p. 157.

Exa, c'est demeurer dans les rouages de l'ennemi, à son écoute, à proximité de lui ; là encore Ducharme nous offre la clé de lecture et Exa dira à Johnny « tu dépends de moi pour l'essentiel [...] la guerre²²⁶. » De l'autre côté il y a la perspective romanesque, représentée dans le texte par l'alliance avec Petite Tare. Refuser de se rendre à Petite Tare, c'est refuser de croire que l'on peut quitter le territoire du roman, que la résistance n'est pas travail en continu, n'est pas chemin où l'on ne trouve que du chemin. La résistance de Johnny correspond à une volonté de ne pas quitter le territoire même du roman, à demeurer dans ce territoire où l'errance se fait « interrogation méditative » et où celui qui œuvre à explorer la vie de l'être menace toujours de se faire expulser.

Comment se déploie la thématique de la « néantisation de soi » dans cette œuvre ?

Après avoir mené les précédentes études sur *L'Océantume* et *L'hiver de force*, il semble de plus en plus évident que nous puissions réconcilier les thématiques – apparemment paradoxales – de la « résistance à la disparition de soi » et de la « néantisation de soi » en observant en quoi elles relèvent d'une même posture littéraire. Une fois de plus dans *Gros mots*, le désir d'anéantissement du protagoniste Johnny peut être mis en relation avec sa résistance, alors que c'est dans le « vide » qu'il entend se protéger le mieux de sa disparition.

Johnny affirme dès les premières pages du texte tourner le dos à ce qu'il nomme « la vie ». Alors qu'il commente sa relation à Petite Tare, il dit : « [...] notre truc, c'est autre chose, ce n'est pas la vie²²⁷. » Ce commentaire peut constituer un véritable nœud pour le lecteur, toutefois il ne saurait nous rendre perplexes dans le cadre de cette étude, où nous avons déjà eu l'occasion d'élucider ce drôle de rapport qu'entretient le protagoniste ducharmien avec l'idée de la « vie » : rappelons-nous que lorsque André et Nicole quittaient leur appartement pour enfin pénétrer le vide (du moins de façon symbolique, et du mieux qu'ils le pouvaient), ils affirmaient : « 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 fond²²⁸. » C'est-à-dire que la vie que le protagoniste ducharmien refuse, c'est toujours celle qui est d'emblée imposée à l'être en tant qu'univers de représentations figuratives qui semble recouvrir le silence qu'il s'efforce

²²⁶ *Ibid.*, p. 167.

²²⁷ *Ibid.*, p. 17.

²²⁸ *L'hiver de force*, p. 223.

d'entendre. Et comme nous l'avons vu dans *L'hiver de force*, cette vie « fictive » et « faussée » est avant tout la vie des êtres « distingués ».

Qu'ont en commun le chat et l'enfant, que Johnny dit retrouver dans les yeux de Petite Tare²²⁹ ? Ils sont ceux qui ne pensent pas de façon à ce que leur pensée s'éloigne de celle de l'autre. Johnny incarne un personnage qui ne cherche pas à se définir en tant que sujet distingué. Il incarne même précisément le contraire d'un tel personnage ; il est celui qui a éprouvé que l'on pouvait être un autre²³⁰, c'est-à-dire celui qui a vécu l'expérience irréversible de s'être déversé dans l'Autre²³¹, qui a pris conscience du fait que nous sommes « tous aussi alter qu'Alter²³² ».

S'il aime à demeurer en marge de la « vie », – ce « concept » qui semble être affaire individuelle dans l'univers sémantique ducharmien – Johnny se sent en revanche lié à l'idée de l'existence en ce qu'elle serait celle d'un « tout ». Alors qu'il ressasse ses idées en faisant son quotidien « tour d'elle », il pense : « c'est trop compliqué d'expliquer que si on n'est rien, si on l'est bien, si on l'est tout à fait, on ne risque rien en effet, que 'rien' ne se perd pas, ne se détruit pas, qu'il est notre milieu naturel, éternel, que la vie n'est qu'un moment absurde, insignifiant, de notre existence²³³. » Il y a ici renversement d'une pensée populaire, d'une doxa ; c'est-à-dire que ce qui semble lui appartenir réellement n'est pas « sa vie » mais l'existence d'un « tout », et c'est également ce qui lui apparaît comme étant « réel » (et non conceptuel) dans cet extrait.

Un peu plus loin dans le texte, alors qu'il ressort d'un bar après y avoir passé une partie de l'après-midi, Johnny exprime un certain malaise : « Ça me tue quand je ressors et qu'il fait encore jour. En me rendant visible, il me révèle à moi, il me réalise, il me concrétise, il me précipite au fond de la solution où je flottais, où je m'étais dissous, il me rend à mon poids, à mon obstacle insurmonté, à mon anomalie²³⁴. » Cette citation nous rappelle encore une fois que la « vie » est une sorte de tromperie pour Johnny, tromperie qui dissimule la véritable existence d'un tout : Johnny ne décrit pas le sentiment d'ivresse comme étant une fuite de son état normal, mais bien au contraire, c'est la lumière du jour qui le renvoie à son « anomalie »,

²²⁹ *Ibid.* P. 153.

²³⁰ *Gros mots*, p. 67.

²³¹ Voir la section dédiée au roman *Dévadé*, dans *L'absence du maître*, de Michel Biron. Biron traite de cette « caractéristique » des protagonistes ducharmiens des romans de « l'âge adulte ».

²³² *Gros mots*, p. 49.

²³³ *Ibid.*, p. 193.

²³⁴ *Ibid.*, p. 244.

c'est-à-dire que ce qui lui apparaît comme étant anormal, c'est de devoir être un sujet « réalisé », « concrétisé ».

Cette dilution de la notion de « soi », si elle implique dans un premier temps une perte d'attache à la « vie », est toujours étrangement doublée d'une proximité acquise avec quelque chose ; le premier exemple de cela est la proximité qu'ont Johnny et Petite Tare, laquelle se joue hors de la notion de « vie ». Le vide lui-même apporte à Johnny une certaine impression de proximité avec « quelque chose », un quelque chose dont l'identité demeure floue dans le texte, mais qui nous rappelle inévitablement ce qu'André nommait le « ça » (c'est-à-dire l'objet de sa quête, ce qu'il désirait « montrer » ; « le monde de la vie ») :

Il faisait beau, bien clair, je me suis garé sur la Pointe, à la dernière extrémité. On pouvait lancer un caillou jusqu'à Montréal ou s'y lancer soi-même, il n'y avait rien pour arrêter le regard, aucune interruption dans la blancheur du confluent paralysé, le contact était direct, à portée de la main, un monde entier se laissait aspirer à chaque bouffée de mon cigare et rejeter en fumée. Ce n'était rien. C'était génial²³⁵.

Si donc dans un premier temps le lecteur est amené à rencontrer l'étrange fascination qu'a Johnny pour le vide, le vertige de cet abîme semble démenti par des éléments qui, dans la même citation, proposent l'idée d'une proximité avec quelque chose qui justement, dans ce vide, serait « à portée de la main ».

Que l'être soit à portée de la main dans l'abîme, que le « monde de la vie » se présente seulement dans le silence, cela André et Nicole l'avaient découvert eux-mêmes dans *L'hiver de force*. Mais s'ils s'étaient maladroitement précipités en ligne droite vers Catherine, excités par la découverte que dans le vide il n'y avait plus qu'elle, Johnny, lui, semble avoir retenu sa leçon (il porte la mémoire des romans de Ducharme) : il se refuse d'approcher de trop près Petite Tare afin de ne pas « aboutir », de pouvoir maintenir cette « posture littéraire », de demeurer infiniment sur ce chemin vers les fenêtres de Catherine.

L'errance de Johnny a pu déconcerter quelques lecteurs, de même que plusieurs ont pu s'alarmer de l'apparente « absence de volonté » d'André et de Nicole. Mais cet « effacement » illustre un refus symbolique de l'ennemi tel qu'il traverse toute l'œuvre ducharmienne. Et ce que *Gros mots* nous montre, encore une fois, ce n'est pas seulement l'envers du progrès et de ces paradigmes, mais la véritable « vie de l'être ». Plus tôt dans le texte, Ducharme offrait cette clé de lecture du roman (c'est alors

²³⁵ *Ibid.*, p. 140.

Johnny qui rapporte une pensée de Petite Tare) : « [...] on se trompe toujours en trouvant l'amour parce que c'est fait pour être cherché, pour tourner autour, en orbite²³⁶... » C'est-à-dire que le fait que Johnny souhaite ne jamais arriver nulle part peut également entrer en dialogue avec cette volonté qu'il a d'appartenir à « l'existence » davantage qu'à « l'humanité » en tant que concept lié à un sens téléologique ; le principe observé par les protagonistes (Johnny et Petite Tare) émane d'une découverte qu'ils font (que tout tourne autour de quelque chose, en orbite) et qui a pour effet de les lier au principe même de l'univers.

Finalement, l'anéantissement semble se présenter – du moins principalement – de deux côtés dans le texte : premièrement il est désir de ne pas vivre dans ce que nous nommons communément la vie, et ensuite il est désir de ne jamais arriver nulle part. D'un côté comme de l'autre, Johnny entend agir à sa propre image semble-t-il, alors qu'il croit davantage relever de ce qu'il nomme « notre existence » que de sa vie singulière, détachée du tout et ensuite qu'il remarque que cette existence à laquelle il appartient se déploie selon les lois de rotation des orbites, c'est-à-dire « circulaires ». En s'assurant de bien demeurer « force de vide », Johnny entend conserver sa proximité avec l'être ; de même que Deleuze dit que l'écrivain se doit de laisser trace de son origine (dans le contexte de sa pensée il est question de l'origine « animale²³⁷ »). Héros ou anti-héros ? La question même irait à l'encontre de l'esprit du roman, car un héros ne se juge qu'en fonction des valeurs morales d'une communauté, et Johnny n'incarne pas un rapport moral au monde mais bien une « posture littéraire ».

De la personification d'une posture littéraire par les personnages de Johnny et de Walter

Quel type d'écrivain Walter est-il ?

Pourquoi Walter a-t-il rédigé tout ce journal avec une telle combativité, et sans possible lectorat ? Johnny suggère, manuscrit en main, que l'écrivain se soit plongé dans l'aventure littéraire afin de « donner un sens à ce tour qu'il s'est joué, en prendre exactement connaissance²³⁸. » C'est-à-dire qu'encore une fois dans ce texte, il est suggéré que l'écrit provienne d'une volonté de comprendre un tant soit peu le mystère

²³⁶ *Ibid.*, p. 119.

²³⁷ *L'abécédaire de Gilles Deleuze ; « R » pour « Résistance »*, à partir de : 20: 55.

²³⁸ *Gros mots*, p. 246.

irrésolu de l'être dans le piège de la vie. Écrire pour prendre conscience du tour que nous nous sommes joué, c'est un peu comme écrire pour prendre conscience du tour que la vie nous a joué (rappelons-nous qu'André et Nicole parlaient du « mauvais tour que nous nous sommes fait jouer²³⁹ »). Dans tous les cas, cette pensée rejoint celle de Kundera, qui écrivait, dans son essai « Conscience de la continuité », que la « *raison d'être* de l'art du roman » était de tenter de comprendre « l'inéluctable défaite qu'on appelle la vie²⁴⁰ ».

Il va sans dire que si Walter tente de prendre connaissance du tour que la vie joue à tous, s'il est du côté de l'interrogation et de l'exploration plutôt que de celui de l'affirmation, il se trouve sur un même pied d'égalité que ce « tous », plongé dans un même mystère, et autant dire qu'il ne sait rien de plus que le lecteur, ce que Johnny remarque rapidement : « Il n'a pas l'air plus avancé que moi, qui qu'il soit²⁴¹. » Walter ne ferait donc que rendre compte de ce qui est « là », ce qui se cache « quelque part là-dedans », ce qui s'impose au regard attentif de l'observateur, ce regard qui toujours chez Ducharme prime sur la pensée. C'est en ce sens que Johnny conçoit la source des écrits de Walter : « C'est ce qu'il a trouvé dans la gangue encore brûlante en la cassant. C'est ce qui sortait. Qu'il a fait sortir²⁴². » C'est-à-dire que l'écrit ne proviendrait pas de la volonté de traduire la pensée personnelle de l'auteur, mais plutôt de rendre compte de ce qui est « là », de ce qui se cache sous la façade.

Encore une fois, le texte qui résiste à la « disparition de soi » ne s'engage pas dans le tourbillon de la réduction, c'est-à-dire qu'il ne cherche pas à défendre une idée qui serait la sienne, à s'inscrire dans le paradigme de l'utilité des idées. C'est en ce sens que nous pouvons commenter « l'errance » de Johnny et de Walter, qui tous deux refusent de « faire » (nous savons que déjà Iode refusait de « faire », refusait de s'inscrire du côté de « l'utile²⁴³ ») ; « N'avoir jamais rien chiffu ne me chiffe rien²⁴⁴ », écrit Walter, qui une fois de plus nous informe que le protagoniste ducharmien a plutôt pour quête de « tenir le coup » : « Chiffer, c'est leur manie, chacun sa manie, moi ma manie c'est de tenir le coup, les coups, question d'honneur, on ne se laisse pas chasser à coups de chiffres²⁴⁵. » Que peut-on lire dans l'idée de « tenir le coup », toujours présente dans les trois romans à l'étude ? Certainement une résistance à ne pas

²³⁹ *L'hiver de force*, p. 168.

²⁴⁰ « Conscience de la continuité », *Le Rideau*, p. 950.

²⁴¹ *Gros mots*, p. 23.

²⁴² *Ibid.*, p. 19.

²⁴³ *L'Océantume*, chapitre 21.

²⁴⁴ *Gros mots*, p. 39.

²⁴⁵ *Ibid.*

disparaître, à demeurer là, tel quel ; ne pas abandonner face à l'ennemi, survivre au tourbillon incessant de la réduction, ne pas perdre l'image infiniment complexe du « soi » qui toujours demande à être éclairée.

La résistance à la disparition de qui ?

Les noms des personnages, chez Ducharme, sont toujours très significatifs au sens où ils participent fortement à dire l'identité de ceux qui les portent. *Gros mots* ne dément certainement pas cette tendance : le préfixe « exa » signifie une multiplication « d'un milliard de milliards²⁴⁶ », ce qui donne « un milliard de milliards de torrents » pour cette force déchainée qu'est la compagne de Johnny et qui est, par ailleurs, souvent vaincue par ses pleurs. Ensuite, « tare » signifie une défectuosité, une anomalie diminuant la valeur d'une chose ou d'un système²⁴⁷, ce qui convient bien à la description que Ducharme fait de cette femme-enfant « à peine incarnée », « qu'ils » auront tôt fait de juger inutile... Julien, lui, cet « homme entier²⁴⁸ » qui est « occupé à ficher une râclée à la société tout entière²⁴⁹ », porte un nom qui s'inscrit dans la lignée d'un empereur romain dont tous connaissent les conquêtes (et aussi les « limites » rencontrées)²⁵⁰... Suivant cette logique, pourquoi Johnny ?

Johnny rappelle le plus trivial des prénoms, mais plus encore il évoque celui qui est simplement « là », le Johnny du quartier, le Johnny du coin ; il fait presque figure, dans l'imaginaire collectif, de ce qui « traîne »... C'est-à-dire que les protagonistes Johnny et Walter semblent partager un même sort de « l'indistinction », ce qui est illustré dans le texte de différentes façons, que ce soit par le fait que Johnny est un orphelin, ou encore que Walter a fait la guerre « comme un million de pauvres types », ou encore qu'ils sont tous les deux « anglicisés », de différentes façons, Johnny par son nom, Walter de par son passage chez les G.I. (les soldats américains). Y a-t-il critique de la culture américaine ? Sans doute que oui, mais ce n'est pas parce qu'elle est une culture « autre », c'est plutôt parce que d'autres cultures (qui sont autant de « voix ») menacent de disparaître dans son ombre. Il est donc question d'un enjeu de

²⁴⁶ Exa. (s. d.), *Wikipédia*, repéré à : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Exa>.

²⁴⁷ Tare, *Le Petit Robert de la langue française (Édition des 50 ans)*. (P. 2509). Paris, France : Le Robert.

²⁴⁸ *Gros mots*, p. 236.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 176.

²⁵⁰ De fait, Julien est présenté comme étant un conquérant, un « homme entier » en opposition à Johnny, qui lui apparaît indiscutablement comme étant « morcelé » et ne conquiert absolument rien. Toutefois à la fin du récit, alors que Julien se retrouve dans une situation où il ne se reconnaît plus, il se rend à Johnny (« Arrange-moi ça, veux-tu ?... » P. 292), admettant alors à la fois son « échec » ainsi que la « science inutile » de Johnny.

survie tel que nous le retrouvons dans tout le texte. Johnny et Walter sont des personnages qui semblent avant tout condamnés à disparaître dans les « pas des autres » (Iode), condamnés à l'invisibilité dans la grande marche de l'Histoire.

Gros mots s'ouvre d'abord sur une revendication, celle de Johnny qui affirme : « C'est mon histoire ». Il va sans dire que cette revendication fait miroir à celle de Ducharme et même à celle de Walter²⁵¹ ; c'est un commentaire sur le propre de l'écrit, sur le propre du littéraire ; le roman apparaît ici comme espace où Johnny aura la « liberté » de se venger de ce que Kundera nomme « l'impersonnalité de l'Histoire de l'humanité²⁵². » Est-il donc question de l'histoire personnelle et particulière de Johnny ? Absolument pas, puisque la disparition est toujours celle de tous, et la voix qui lui résiste est toujours, aussi, celle de tous. Johnny et Walter ne cherchent pas à se soustraire de l'indistinction afin de mieux ériger les contours de leur singularité, mais parce que « la pensée, face à la répétition de la réalité, finit toujours par se taire²⁵³ » (Kundera).

Gros mots et l'esprit de complexité

Comment donc se soustraire de l'oubli qu'engendre la répétition ? Comment, pourquoi et doit-on seulement le faire ? Johnny se pose lui-même ces questions, hébété à la lecture du cahier de Walter (nous sommes encore dans le registre de l'interrogation et non de l'affirmation) : « 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 a l'air de quoi devant soi si on ne se ressemble pas, si on ne se reconnaît pas²⁵⁴ ? » Le narrateur semble tout de même répondre à sa question en la posant ; c'est une volonté de se « reconnaître » qui le plongera dans l'aventure littéraire, refusant le silence (au sens de « ne pas être entendu ») qui semble être son lot. Et c'est le texte qui apparaît ici comme espace où peut être déployée cette quête de la « rencontre de soi ». Qu'est-ce donc que *Gros mots* a à nous apprendre sur les « possibles » du texte en tant que médium pouvant générer cette rencontre avec le « soi » ?

²⁵¹ Ma pensée rejoint ici celle de Gilles Marcotte, qui écrivait, au sujet de *Gros mots*, dans son texte « Le copiste » : « Réjean Ducharme, ou du moins celui dont le nom est écrit sur la couverture du texte que nous commençons à lire, tient tous les rôles, tous les premiers rôles dans cette histoire. Le texte, c'est lui, et il ne s'en laissera pas plus déloger que de l'appartement d'Exa Torrent. » P. 89.

²⁵² « Le Jour où Panurge ne fera plus rire », *Les Testaments trahis*, p. 758.

²⁵³ « Le Rideau déchiré », *Le Rideau*, p. 1024.

²⁵⁴ *Gros mots*, p. 23-24.

Dans ce roman, Ducharme semble volontairement chercher à faire vivre au lecteur une expérience de « difficulté de lecture », ce que nous devons nécessairement intégrer à notre compréhension de ce texte. Premièrement, le livre propose un certain défi par sa grammaticalité même, ce que Michel Biron remarque dans « La grammaire amoureuse de Ducharme », soulignant le fait que le langage du roman est « livré à d'inexplicables distorsions » proprement grammaticales, ce qui a pour effet que le lecteur « ne cesse de s'accrocher, de trébucher sur le langage²⁵⁵. » Maintenant la difficulté de lecture n'est pas que grammaticale ; elle est également le produit de la structure complexe, enchevêtrée du récit. Le fait que l'histoire en premier plan est interpénétrée d'une seconde histoire « parallèle » (celle de Walter et de ses proches) est souvent source de confusion pour le lecteur, confusion qui semble bien volontaire de la part de Ducharme, qui n'indique jamais clairement les transitions entre les deux récits. D'un côté comme de l'autre, ces différentes difficultés de lecture ont pour fonction de maintenir le lecteur dans une attention minutieuse, l'empêchant de filer trop rapidement avec le sens. Les questions : « De qui est-il question ? », « Qu'est-ce qui est dit ? » ou encore « Qui est-ce que cela concerne ? » demeurent toujours ouvertes semble-t-il, de manière à ce que nous puissions nous-mêmes, en tant que lecteur, vivre l'expérience de se retrouver « au fond de ces fumées et ces miroirs²⁵⁶ », c'est-à-dire précisément là où sont les protagonistes Johnny et Walter.

Ces différents procédés, qui rendent la lecture ardue, font écho à une difficulté plus substantielle dans l'économie du roman, qui est celle de se traduire par l'écrit, de se médiatiser à travers le texte. De fait, si le cahier est « bourré de fautes corrigées par de plus grosses ou de plus belles », c'est qu'il est le lieu d'un combat où l'écrivain tente de faire advenir une image de soi. Cette difficulté à se médiatiser est renversée symétriquement du côté de la lecture, de façon à ce que le lecteur puisse vivre son envers, qui serait l'expérience de la difficulté, voire de l'impossibilité de générer une « philosophie » de l'être au moyen du récit.

À un autre niveau (nous avons remarqué, jusqu'à présent, des difficultés de lecture relatives au « style » plus qu'au contenu), chaque élément « sémantique » semble contrarié ou encore menacé par la présence d'un signifiant opposé dans ce roman. Ainsi l'amour côtoie de près la haine²⁵⁷, la liberté apparaît sous le signe de la contrainte²⁵⁸, le vice devient ce qui est pur²⁵⁹, la distance ce qui lie²⁶⁰, etc... Ce ne sont

²⁵⁵ « La grammaire amoureuse de Ducharme », p. 380.

²⁵⁶ *Gros mots*, p. 49.

²⁵⁷ Voir *Ibid.*, p. 260.

²⁵⁸ Voir *Ibid.*, p. 9.

là que quelques exemples afin d'illustrer que très rarement dans ce texte un thème n'est pas amené dans ce qu'il a d'équivoque et d'incertain. Le livre est d'ailleurs truffé de phrases où deux lectures possibles d'un même « mystère » coexistent, et dont la citation suivante n'est qu'un exemple ; pris du vif sentiment d'aimer, Johnny commente : « on ne sait plus déjà si c'est vivre ou mourir, si on est embrasé par le plus grand bonheur et par le feu qui va tout détruire²⁶¹. » Autre exemple : alors qu'il tente de définir « Walter » un tant soit peu (et malgré lui semble-t-il), Johnny se pose la question : « Un raffiné qui joue les pauvres types, ou vice versa²⁶² ? »

Enfin, que l'être entretienne un rapport d'étrangeté avec lui-même, que le monde soit un mystère pour lui, ce sont là des grandes caractéristiques de la modernité à laquelle appartient la tradition romanesque, cette tradition de « l'absence de Dieu », laquelle Johnny rappelle, subtilement et sans jamais trop insister : commentant un événement banal mais tout de même relatif à l'amour, il ironise : « Ainsi Dieu a profité de ses loisirs pour lancer une grande offensive. Dans quel impénétrable dessein ? Il faudra bien souffrir de l'ignorer²⁶³. »

Si *Gros mots* est un roman qui s'inscrit dans l'idée de l'absence de Dieu ou encore de « l'ignorance des desseins » (pour le reformuler à partir de la citation de Ducharme), il appartient par ailleurs parfaitement (et positivement) à une forme d'art qui s'acharne à rendre compte de ce que Kundera nomme la « relativité essentielle des choses humaines ». Toutes les « difficultés de lecture » qui composent *Gros mots* semblent venir renforcer cette idée selon laquelle le roman ducharmien résiste à produire un système de pensée qui pourrait être explicité à partir du texte ; c'est-à-dire qu'il résiste à l'un de ses plus grands ennemis, le Signifiant.

Littérature et évolution « circulaire » (non téléologique)

Si *Gros mots* ne semble pas pouvoir aboutir à une « fin », ni à un système de pensée, cela implique que le texte résiste également à la forme téléologique du récit plus traditionnel où une force pensante mène une histoire « linéaire » vers une fin précise. La façon dont se termine *L'hiver de force* suggérait l'idée de la circularité, comme nous l'avons vu dans l'introduction de ce chapitre. Cette fois avec *Gros mots*, cette

²⁵⁹ Voir *Ibid.*, p. 258.

²⁶⁰ Voir *Ibid.*, p. 23.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 43.

²⁶² *Ibid.*, p. 147.

²⁶³ *Ibid.*, p. 63.

continuation de ce qui a été engendré par le récit est davantage assumée ; Johnny, enfin « libéré » (et malgré lui) de l'assujettissement auquel il se contraignait, part immédiatement se remettre sous l'autorité « d'une mégère », ce qui implique que l'aventure doive continuer « telle quelle²⁶⁴ ». Mais cette « continuation », ce « retour à rien », dans l'univers ducharmien, ne semble pas liée à l'idée de « l'éternel retour », c'est-à-dire que la circularité n'est pas synonyme du fait que le même récit doive se répéter incessamment mais plutôt que ce récit, dans son essence, en ce qu'il est avant tout « résistance », ne puisse jamais arriver à une fin ; il est dès lors « inachevable ».

Le retour à la « petite case départ » ne semble donc pas porter le poids de « l'absurdité » telle que conceptualisée – entre autres – par les existentialistes à l'ère de la déconstruction des métarécits. C'est-à-dire que le fait que la quête doive perdurer, et que la vérité unique n'existe pas en tant que « fin », « horizon », ne semble pas avoir pour effet de dénuer le monde de sens dans ce roman ; au contraire, c'est dans ce « non aboutissement du sens » que Ducharme semble pouvoir au mieux générer la réflexion : « plus ça ne veut rien dire plus ça fait réfléchir²⁶⁵ ». Autrement dit, c'est la pensée qui « sait », la pensée « savante », qui entend arriver à une fin, qui génère le moins la réflexion.

C'est en ce sens que le roman ducharmien résiste toujours à créer un système de pensée que nous pourrions nommer « philosophie » et qui nous permettrait de conclure, d'aboutir, de penser que nous serions ailleurs que sur un chemin « où on ne peut trouver que du chemin », où la vie de l'être demande à être maintenue sous la lumière de la pensée. La force attractive de *Gros mots* est une force qui nous empêche de quitter la trajectoire orbitaire qui doit nous permettre de demeurer à proximité de l'être. Pourquoi Johnny ne sait-il jamais ? Il est fort probable que ce soit parce qu'une réponse suggérerait l'idée d'une ouverture, d'une sortie de cette circularité réflexive qu'engendre et soutient le texte.

Gros mots et la fonction du roman

Cette opposition que marque le texte à la forme « achevée » du récit semble nous permettre de pouvoir élucider l'un des éléments les plus énigmatiques du texte, qui est que Johnny – tout au long du texte – semble refuser sa liberté et se revendique même de son « cachot ». Cet inversement du « sens commun » que présente l'idée de refuser

²⁶⁴ Voir dernier chapitre du roman. (P. 311).

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 202.

sa liberté constitue l'une des difficultés de lecture principales du texte. Mais au-delà du fait qu'elle brouille les cartes, cette situation semble déployer beaucoup de sens : la résistance de Johnny à quitter son cachot semble venir faire écho à la résistance qu'opère le texte à l'idée de la « finitude » ou encore de « l'arrivée ».

En revanche, ce qui serait à maintenir comme horizon « structurant » serait l'idée de la rédemption, laquelle se trouve dans la proximité avec l'autre. Mais attention, il faut bien avoir appris notre leçon : même la rédemption n'est pas un aboutissement, une fin, elle est un chemin sur lequel nous ne trouvons que du chemin, et Johnny commentera en ces mots la quête de l'écrit du pauvre Walter, qui (il ne faut pas l'oublier) a toutes bonnes raisons d'être perçu comme étant une médiation de Ducharme : « J'ai peur pour lui qu'il ait tout raté, même la rédemption pour laquelle il a tout raté²⁶⁶. »

Dans *Gros mots*, la rédemption semble inatteignable en tant que quête linéaire et individuelle. Celui qui pense pouvoir filer vers la liberté se retrouve toujours à devoir revenir sur ses pas, à n'être « jamais plus avanc[é]²⁶⁷ ». Le texte défend toutefois l'idée d'une recherche d'élévation qui impliquerait toujours l'autre (implication appuyée par tous les jeux de miroir) ; « C'est plein de bon sens, ce devoir de s'élever, se dresser les uns les autres, pas les uns sur les autres²⁶⁸. » C'est-à-dire que l'écoute de la voix de l'ombre (l'espace littéraire) s'oppose à l'idée de la hiérarchie et de la compétition sociale qui se joue en société dans ce roman ; la capacité à errer en l'autre (posture de Johnny, qui dès le début se fait refuser le corps d'Exa comme espace d'errance) s'oppose dans ce texte à la doxa sociétale (qui nous provient de Julien) : « [il] n'y a qu'une place où on n'est pas écrasé : le dessus du tas²⁶⁹. »

Il est clair que l'idée de la fonction de la littérature qui est défendue dans *Gros mots* est celle d'un médium qui permet de réanimer la voix par reconnaissance, par écho, réanimer ce qui, sans cette voix justement, aurait peut-être été condamné à la disparition. Exactement à l'image de la fonction romanesque que Proust défendait au détour de l'écriture du roman *Le temps retrouvé* : « L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même²⁷⁰. »

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 75.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 166.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 262.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 105.

²⁷⁰ Citation repérée dans l'essai de Kundera « Qu'est-ce qu'un romancier », *Le Rideau*, p. 1008.

Toujours en commentant l'effet qu'ont sur nous ceux qui « ne [vivent] que d'amour » (définitivement lié dans le texte à une posture littéraire), Johnny dit : « ils nous sauvent en ranimant ce que nous reconnaissons que nous avons de mieux, notre vrai feu, qui éclaire et réchauffe²⁷¹ ». Revenons à la citation de Johnny, au moment où il trouvait le cahier de Walter. Johnny pensait alors le texte comme outil à maintenir la voix vivante en « la ranimant avec cette chaleur et ces soins qu'on ne peut pas s'aimer assez pour se les donner²⁷². » C'est-à-dire que dans les deux dernières citations relatives à la fonction du texte comme outil de réfléchissement de soi (citations qui ont lieu à des parties distinctes du texte) Ducharme emploie semblablement la même image du feu qui « réchauffe » et qui « éclaire ». L'emploi de cette métaphore n'est certes pas fortuit : le feu réchauffe et éclaire, certes, mais à l'inverse, l'une de ses caractéristiques principales est certainement sa précarité ; le feu menace toujours de s'éteindre. Cette image du feu est une fois de plus à mettre en lien avec la circularité du récit, car enfin l'une des raisons de penser l'expérience humaine sous le signe de la circularité est que le chemin est toujours à refaire, de même que la voix est toujours à réanimer.

Pour terminer, Gros mots à la défense de Ducharme

Le fait que le protagoniste Johnny trouve un cahier au hasard dans les broussailles, le cahier d'un « impossible auteur²⁷³ » dont l'identité demeure un mystère dans le texte (nous savons qu'il est tout près, mais où ?), a pu être perçu – à forte raison – comme une sorte de commentaire sur la carrière littéraire de Ducharme, qui fut marquée, nous le savons, par le fait qu'il a décidé de ne pas montrer son visage.

Quelques commentateurs de *Gros mots* ont cru remarquer que par cette mise en abîme de la littérature dans son dernier roman, Ducharme aurait pu vouloir formuler une sorte de critique du « savoir littéraire », principalement à travers le personnage de Petite Tare, qui étudie le cahier de Walter avec rigueur et souhaite même en faire le sujet d'une thèse²⁷⁴. Toutefois il me semble que nulle part la curiosité scientifique de Petite Tare n'est réellement critiquée. Elle est même plutôt saluée dans ce qu'elle a de

²⁷¹ *Gros mots*, p. 110.

²⁷² *Ibid.*, p. 18.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ C'est le cas entre autres de Marie -Hélène Larochelle, dans *L'abécédaire des monstres ; Fragments de Réjean Ducharme* (p. 86-87) ainsi que d'Élisabeth Nardout-Lafarge dans *Réjean Ducharme ; Une poétique du débris*. (p. 73 à 79).

vif et d'animé²⁷⁵. Les moments où Johnny semble critiquer le « désir de savoir » de Petite Tare sont en fait tous des moments où elle ne tente pas tant de questionner le texte que de démasquer Walter. Cette entreprise semble tout à fait vaine aux yeux de Johnny, qui la commente ainsi : « Que Walter se soit appelé Odilon Sansfaçon et qu'il ait été G.I. ne m'aide pas à comprendre ce qu'il raconte. Ça me nuirait plutôt, ça me contraint d'en sortir pour en tenir compte au lieu de rester enveloppé dedans comme ça veut²⁷⁶. » Suivant cette piste, ce que Ducharme semble dire, c'est un peu : « À quoi bon révéler mon visage ? »

Lorsque Petite Tare découvre que Walter a été un « G.I. » (un soldat américain), Johnny commente : « Je veux bien. Walter a fait la guerre, comme un million de pauvres types²⁷⁷. » C'est ici le « comme un million de pauvres types » qui caractérise le mieux la pensée de Johnny : que Walter ait fait la guerre, cela ne le rend pas plus singulier ou distinct, au contraire cela le renvoie dans le centre, là où est le « deuil noir de toute vie ».

L'idée de « l'orphelin » est très importante chez Ducharme ; les trois protagonistes étudiés le sont tous de différentes façons. J'avais postulé l'idée selon laquelle dans l'univers sémantique ducharmien, l'orphelin serait celui qui ne sait ni d'où il vient ni où il va, celui qui ne « sait pas » alors qu'il ne possède pas d'image toute faite de lui-même. Enfin il me semble assez clair, en terminant bientôt cette étude, que nous pouvons dire que Ducharme a écrit pour les orphelins (« pour eux » et « en leurs noms »). Écrire pour l'orphelin, cela n'est pas à prendre au premier degré bien sûr, ce qui serait exclusif. Ducharme semble écrire pour l'orphelin que nous sommes tous, du moment où nous acceptons de nous égarer sur la scène du roman, disposés à ne pas savoir, non obstrués.

La citation de Ducharme qui a peut-être été la plus commentée, concernant son anonymat, est en fait une citation du protagoniste du roman *Le nez qui voque*, Mille Milles, qui dans l'incipit du roman écrit « Je ne suis pas un homme de lettres. Je suis un homme²⁷⁸. » C'est-à-dire qu'en refusant d'être « homme de lettres », Ducharme semble avoir refusé de quitter le territoire de l'orphelin ; le titre « homme de lettres »

²⁷⁵ *Gros mots*, p. 255. Le premier paragraphe de cette page démontre bien comment Petite Tare a le « droit d'être comprise » dans son désir de connaître, de questionner le texte. À vrai dire le désir de connaître apparaît comme étant un désir tout à fait « constitutif » de l'être : « ça va de soi de chercher à comprendre. Il y a un besoin, une passion de comprendre, et qui s'applique à tout, de la patte de mouche aux bras des étoiles. Tout ce qui échappe à notre intelligence, elle le poursuit jusqu'à ce qu'elle l'ait saisi, et qu'elle ait trouvé au fond autre chose à poursuivre... »

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 255.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 51.

²⁷⁸ *Le nez qui voque*, p. 10.

aurait répondu à la question « Qui suis-je ? » à l'avance et une bonne fois pour toutes. Ducharme, en refusant de ramener son œuvre à un visage, cherchait fort probablement – entre autres raisons qui ne m'appartiennent pas – à ne pas quitter le territoire des orphelins, là où toute vie est une même vie. Peut-être bien plus que de désirer s'inscrire dans la marge, là où l'Histoire veut bien le laisser à jamais.

Conclusion

Réjean Ducharme, un écrivain de la « résistance à la disparition de soi »

J'espère avoir été en mesure de convaincre le lecteur de ce mémoire qu'il est fécond de penser le protagoniste ducharmien comme personnifiant une posture proprement littéraire – ou romanesque – moderne. Cette lecture correspond à une sorte de deuxième degré du déploiement du sens des œuvres qui a bien pu échapper à l'auteur lui-même, ou du moins qui ne semble pas se manifester de façon explicite ou consciente dans le texte. Que le protagoniste ducharmien incarne une posture proprement littéraire, je ne crois pas que ce soit la spécificité de cette littérature particulière, mais plutôt une sorte de phénomène latent que l'on retrouve chez plusieurs auteurs, et même dans différentes formes d'art. L'objectif était avant tout de proposer une approche de l'œuvre qui allait nous permettre d'en atteindre l'intimité, ce qui signifie, à mon sens, d'être en mesure d'offrir une lecture pertinente des éléments « énigmatiques » que contiennent les romans. Je crois personnellement que cette « personnification de postures littéraires » s'explique notamment par le fait que Ducharme ait investi sa vie au roman (sans intégrer le monde du travail autrement qu'en marge), et par le fait que ses protagonistes soient particulièrement près de lui, de sa propre voix, c'est-à-dire que leurs postures reflètent nécessairement des dimensions de son propre rapport au monde.

C'est en ce sens que Ducharme apparaît aussi comme étant – à première vue – le « Grand Absent²⁷⁹ » que l'on retrouve dans ses romans, à l'image d'Iode qui fuit la Milliarde, d'André qui refuse d'intégrer la société du spectacle et de Johnny qui demeure en marge de la société du progrès... Mais justement, les romans de Ducharme nous informent qu'il y a un sens à cet effacement, qu'il témoigne d'une valeur fondamentalement romanesque, d'un rapport au monde empreint de réelles convictions. Car demeurer dans l'effacement, c'est demeurer hors de portée de cet ennemi qui traverse l'aventure romanesque ducharmienne dans son entièreté, et qui toujours menace de faire sombrer l'être dans l'oubli.

²⁷⁹ Formule employée par Élisabeth Haghebaert dans « Les beaux débris de Réjean Ducharme », *Le Devoir*, 15 juin 2002.

Dans *L'Océantume*, La Milliarde a investi le sens, elle a investi le réel. Ce que la narratrice observe, avec dégoût et amertume, c'est que la vie a été emprisonnée par l'Homme, ce qui a pour effet que le monde s'englué dans la tiédeur. Iode veut se maintenir intacte et entière, c'est-à-dire hors de la portée de cette Milliarde et de son assujettissement. Il ne semble pas être question pour elle de chercher à redéfinir ce qu'est la vie, c'est-à-dire de se battre à l'intérieur de la Milliarde (qui est – nous le savons – une machine à « affirmer »), mais de s'assurer qu'il y ait un endroit, un espace où celle-ci ne peut aller, où elle ne peut se rendre... Il y a donc une différence importante entre la volonté de redéfinir la vie de l'être (ce qui n'est pas le cas d'Iode) et la volonté qu'il y ait un espace où celui-ci ait une pleine liberté de « s'écrire » ; l'espace du roman. Iode cherche à restituer l'imagination à la pensée, à redonner à la pensée le pouvoir de créer. La création et la recherche d'un nouveau langage, ou encore le fait de jouer avec les éléments historiques, de les rendre « fictifs » et malléables (ce qui est typique des premiers protagonistes ducharmiens, et que l'on retrouve au chapitre 74 de *L'Océantume*), ne me semble pas correspondre précisément à une critique de la plasticité de ces « sciences » (le langage et l'histoire), mais plutôt à une manifestation de s'émanciper des formes pré-faites, des contraintes qui sont celles du sens déjà investi de l'Histoire.

Mais la Milliarde n'est pas seulement dangereuse parce qu'elle est une « forme », et la liberté du roman ne sert pas que la fantaisie de l'expérimentation. Le « cri du cœur » du protagoniste ducharmien témoigne d'un réel danger, d'un réel sentiment d'être piégé par « l'Homme [qui] ne cesse d'emprisonner la vie ». Ce « cri » exprime la nécessité qu'il y ait possibilité de « fuite ». La Milliarde, dans *L'Océantume*, représente un véritable danger pour l'être car elle est un regroupement « contre nous » ; c'est là son grand paradoxe ; partout où elle prétend unifier, elle isole et elle divise.

Dans *L'hiver de force*, le spectacle a envahi la vie de l'être de même que la Milliarde avait investi le réel dans *L'Océantume*. L'étude des manuscrits de *L'hiver de force* nous indique que le roman s'ouvrait initialement sur une description de la télévision d'André et Nicole. La télévision occupe une place centrale dans l'univers sémantique de ce roman, et c'est parce qu'elle symbolise parfaitement l'envahissement du spectacle ; la télévision, c'est le spectacle qui est entré dans chaque foyer, opérant le « langage officiel de la séparation généralisée²⁸⁰ » (Debord). André et Nicole adorent leur télévision, certes ; tout le monde y trouve son compte, même ceux qui s'enorgueillissent de ne trouver « rien de plus beau que rien du tout ». L'ennemi, dans

²⁸⁰ *La société du spectacle*, p. 4.

L'hiver de force, a pour arme première de garantir le confort, ce qu'André nous a bien précisé dès la première page. Mais André et Nicole se débarrasseront de leur télévision sans hésiter alors qu'ils chercheront à « entendre ce qui n'est rien », c'est-à-dire le silence qu'elle recouvre.

Pourquoi le protagoniste ducharmien doit-il absolument résister au confort que propose l'ennemi ? Encore une fois, ce n'est pas seulement parce que ce confort constitue une forme « pré-faite » mais davantage parce que quelque chose se cache derrière sa façade. Il faut retourner à la Milliarde pour le comprendre : sur le « jumbo-bateau » de la société, les gens sont rivés les uns contre les autres. André, véritable observateur (qui a pour vocation de découvrir ce qui se cache « quelque part là derrière »), révèle les envers de cette société mondaine où « tout le monde fait de l'angoisse puis prend des pilules²⁸¹ ». *L'hiver de force* pose la question à savoir de quoi est fait ce sentiment d'être « morpionnés ». Et c'est en « explorateur de l'existence » qu'André se présente au lecteur. C'est un appel qui tient presque de l'impossible, à l'époque de *L'hiver de force*, tellement le spectacle est puissant et tellement celui qui intègre ses codes a peine à s'engager sur le territoire du roman ; ce territoire de la relativité essentielle des choses humaines où il importe plus au romancier de s'éblouir de la vérité que d'éblouir le lecteur avec ses propres vérités.

Dans *Gros mots*, Ducharme maîtrise l'art du dépouillement ; il ne met en scène que ce qui importe réellement au texte : la complexité de la psychologie humaine, c'est-à-dire ce qui est essentiel à celui qui œuvre à explorer l'existence. Il semble que cette exploration subtile et acharnée de la psychologie humaine nous révèle que la place de l'être dans sa « propre histoire » est ce qu'il y a de plus précaire ; « C'est la danse de la survie. Si on saute un pas, on perd le rythme, on est chassé de sa propre musique²⁸². » L'être qui nous est présenté est un être particulièrement menacé par cette « disparition de soi », un être qui semble oublié à l'avance, menacé tant par le monde (la banalité de la culture-masse, cette grande culture de la réduction) que par les « sous-jets » qui l'entourent. Mais cet être possède le texte comme outil à percevoir et à méditer sa propre complexité, à savoir si l'on est « bien réfléchi par [sa] glace²⁸³ ». Le lecteur est invité à suivre Johnny dans un chemin bien sinueux ; celui des « fumées et des jeux de miroirs », celui même du roman et de son esprit de la complexité.

²⁸¹ *L'hiver de force*, p. 146.

²⁸² *Gros mots*, p. 288.

²⁸³ *Ibid.*, p. 18.

Le roman n'est pas « complexe » que par pure fantaisie mais parce qu'il a le pouvoir de rendre compte de la complexité des choses avec une attention que le « spectacle » ne peut avoir, lui qui codifie tout de façon réductrice. La société du progrès, dans ce texte, n'a pas le temps de s'encombrer de la question l'être. La lecture et l'écriture sont d'ailleurs présentées comme étant des investissements majeurs : « Ce n'est pas pour tout le monde, bien sûr. Rien que pour les sensibilités exceptionnelles, investies d'une mission en tant que telles²⁸⁴. » C'est pour cette raison que Johnny apparaît comme étant le véritable héros de la résistance à la réduction ; c'est parce qu'il s'encombre volontiers de l'être, lui qui craint que l'on « entend[e] plus parler de personne²⁸⁵... » Johnny résiste avec toute sa force à quitter ce territoire du « vide » où il s'affaire à « réfléchir à [sa] condition²⁸⁶ ». Et cette errance est plus que jamais menacée, dans ce monde qui est là, derrière le décorum dépouillé de *Gros mots*, ce monde des « premiers pas sur la lune et [d]es bombardements au Vietnam²⁸⁷ » qui ne cherche que son propre dépassement et qui est prêt à reléguer à l'oubli tout ce qui lui est « inutile ».

Gros mots représente un âge moins lyrique de Ducharme, où le protagoniste ne semble plus chercher à fuir l'ennemi (ce qui s'est avéré être un échec pour Iode et André), mais plutôt à demeurer en son territoire, à son écoute, et à apprendre à survivre à un combat inachevable. La résistance apparaît ici comme travail continu afin que la flamme ne s'éteigne jamais et que la pensée ne se taise pas « face à la répétition » (Kundera).

Vivre en dehors de l'institution, résister au spectacle, maintenir sa place dans l'errance ; que de quêtes qui se veulent être le reflet intime de la liberté du roman. Et c'est pour cela que l'alliance est si importante chez Ducharme ; c'est parce que le lecteur doit faire pleinement confiance à l'auteur pour pouvoir le suivre sur les « sentiers non battus²⁸⁸ ». Le lecteur doit savoir être orphelin, c'est-à-dire enfant lui-même s'il veut être celui qui reste « à l'arrière » auprès de Mille Milles, s'il veut être celui qui sauve Mille Milles de l'oubli. Quelle sera donc l'ultime raison de suivre aveuglément l'écrivain, si nous ne possédons plus les repères de nos idéologies ? Il faut retourner chez Proust afin de nous rappeler que le seul gage du texte est sa capacité à trouver

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 110.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 14.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 113.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 131.

²⁸⁸ *L'Océantume*. P. 163.

écho en nous : « La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre est la preuve de la vérité de celui-ci²⁸⁹...»

Tout comme l'ennemi n'est pas un ennemi seulement parce qu'il est « forme » ayant investi le réel, mais parce qu'il représente un réel danger de diviser et d'isoler, la fiction n'est pas « horizon » seulement parce qu'elle est informe et libre, mais parce qu'elle a le pouvoir de s'opposer à la pensée humaine en ce que celle-ci s'éloigne toujours de celle de l'autre. Et dans un monde spectaculaire où il est si facile de jeter la voix de l'autre, Ducharme sera demeuré en arrière, hors de portée de l'ennemi, pour qu'il ne reste que de lui l'essentiel : le récit et son pouvoir de « tout recouvrir ».

²⁸⁹ Citation étudiée dans l'essai « Qu'est-ce qu'un romancier » (Kundera). Dans *Le rideau*.

Bibliographie principale :

- Ducharme, Réjean. (1968). *L'Océantume*. Collection Folio. Paris : Gallimard.
- Ducharme, Réjean. (1973). *L'hiver de force*. Collection Folio. Paris : Gallimard.
- Ducharme, Réjean. (1999). *Gros mots*. Collection NRF. Paris : Gallimard.
- Kundera, Milan. (1986). *L'Art du roman*. Dans *Œuvre (Tome II)*. (2011). Bibliothèque de la pléiade. Paris : Gallimard.
- Kundera, Milan. (1993). *Les Testaments trahis*. Dans *Œuvre (Tome II)*. (2011). Bibliothèque de la pléiade. Paris : Gallimard.
- Kundera, Milan. (2005). *Le Rideau*. Dans *Œuvre (Tome II)*. (2011). Bibliothèque de la pléiade. Paris : Gallimard.
- Kundera, Milan. (2009). *Une rencontre*. Dans *Œuvre (Tome II)*. (2011). Bibliothèque de la pléiade. Paris : Gallimard.

Bibliographie secondaire :

- Auster, Paul. *The Invention of Solitude*. (1982). Texte étudié dans *Paul Auster Collected Prose*. Antology. New York. Picador. 2003.
- La bible*. La second 21. Société biblique de Genève. 2007.
- Biron, Michel. *L'absence du maître*. (2000). Socius. Montréal. Les Presses de l'Université de Montréal.
- Biron, Michel. (2000). « La grammaire amoureuse de Ducharme ». *Voix et Images*, 25 (2), 377–383. doi:10.7202/201486ar
- Blanchot, Maurice. (1988). *L'espace littéraire*. Collection Folio. Paris. Gallimard.
- Blémur, Bienné (2017). « La mer amère de la mère : présence et mouvements de l'infantile dans *L'Océantume* de Réjean Ducharme ». Mémoire. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études littéraires.
- Boutang, P-A. et Pamart, M. (1996). *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. (Vidéo en ligne). Trouvé sur vimeo.com
- Debord, Guy. (1967). *La Société du Spectacle*. Collection NRF. Gallimard.
- Deleuze, Gilles/Guattari. (1975). Félix. *Kafka : pour une littérature mineure*. Paris : Éditions de Minuit.
- Ducharme, Réjean. *Dévadé*. (1990). Collection NRF. Paris. Gallimard.
- Ducharme, Réjean. (1981). « Dossier de presse 1966-1981 ». Bibliothèque du séminaire de Sherbrooke.

- Ducharme, Réjean. (1975). *Fragment inédit de L'Océantume*. Études françaises, 11(3-4), 227-246. Doi:10.7202/036611ar.
- Ducharme, Réjean. (1982). *Ha Ha!*. Collection NRF. Paris : Gallimard.
- Ducharme, Réjean. (1976). *Ines Pérée et Ina Tendu*. Théâtre Leméac. Montréal : Leméac.
- Ducharme, Réjean. (1969). *La fille de Christophe Colomb*. Collection NRF. Paris : Gallimard.
- Ducharme, Réjean. (1966). *L'avalée des avalées*. Collection Folio. Paris : Gallimard.
- Ducharme, Réjean. (1967). *Le nez qui voque*. Collection Folio. Paris. Gallimard.
- Ducharme, Réjean. (1976). *Les Fantômes*. Collection NRF. Paris : Gallimard.
- Ducharme, Réjean. *Les Trophoux*. (2004). Montréal : Lanctôt éditeur.
- Ducharme, Réjean. *Va savoir*. (1994). Collection Folio. Paris. Gallimard.
- Duras, Marguerite. *Écrire*. (1993). Collection Folio. Paris. Gallimard.
- Fortin, Karine. (2018). « Statut énonciatif du personnage-narrateur dans *Les Fantômes* et *Gros mots* de Réjean Ducharme ». Mémoire de maîtrise. Québec, Département des littératures de l'Université Laval.
- Franca Marcato-Falzoni. (1992). *Du mythe au roman ; une trilogie ducharmienne*. Essai. Traduit de l'italien par Javier García Méndez. VLB Éditeur. Montréal.
- Goethe, J. Wolfgang von. (1921). *Goethe's literary essays*. New York: Harcourt.
- Haghebaert, Élisabeth. (2009). *Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale*. Québec. Éditions Nota Bene. Collection Littérature.
- Haghebaert, Élisabeth et Nardout-Lafarge, Élisabeth. (dir.). (2006). « Réjean Ducharme en revue ». Presses de l'Université du Québec. Collection De vives voix.
- Kafka, Franz. *Le château*. (1926). Collection Folio. Paris. Gallimard.
- Kafka, Franz. *Oeuvres complètes (Tome II)*. Bibliothèque de la pléiade. Paris. Gallimard.
- Kafka, Franz. *Oeuvres complètes (Tome III)*. Bibliothèque de la pléiade. Paris. Gallimard.
- Kègle, C. & Clough, C. (2003). *Complexité du récit, modulations génériques : L'hiver de force de Réjean Ducharme*. *Protée*, 31(1), 81–92. doi:10.7202/008504ar
- Laurent, Françoise. (1988). *L'Œuvre romanesque de Réjean Ducharme*. Montréal. Éditions Fides.
- Larochelle, Marie-Hélène. (2011). *L'abécédaire des monstres ; Fragments de Réjean Ducharme*. Les Presses de l'Université Laval. Québec.
- Marcotte, Gilles. « Le copiste ». *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*. No. 31. Automne 2000. P. 87 à 99.

- Marcotte, Gilles. (1975). « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey ». *Études françaises*, 11(3-4), 247–284. doi:10.7202/036612ar
- Marcotte, Gilles. (1990). « Réjean Ducharme, lecteur de Lautrémont ». *Études françaises*, vol. XXVI, no 1. P. 87-127.
- Nardout-Lafarge, Élisabeth. (2001). *Réjean Ducharme ; Une poétique du débris*. Nouvelles études québécoises. Montréal.
- Renaud, Catherine (2013). « *Gros mots* : le récit circulaire de Réjean Ducharme ». Mémoire. Montréal (Québec, Canada), Université McGill, Maîtrise en langue et littérature françaises.
- Seyfrid-Bommertz, Brigitte. (1999). *La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*. Presses de l'Université Laval.
- Spandonide, Chloé (2007). « L'invention romanesque chez Réjean Ducharme : parcours de la genèse de *L'hiver de force* » Mémoire. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études littéraires.
- Vaillancourt, Pierre-Louis. (2000). *Réjean Ducharme : de la pie-grièche à l'oiseau-moqueur*. Paris, L'Harmattan, Collection Critiques littéraires. Paris. Éditions L'Harmattan.
- Vurm, Petr. (2014). *La création et la créativité de Réjean Ducharme*. Le groupe éditorial Peter Lang. Collection Canadiana.