Document generated on 10/12/2024 6 a.m.

Liberté

Réjean Ducharme
Un langage violenté

Marcel Chouinard

Volume 12, Number 1, January–February 1970

URI: https://id.erudit.org/iderudit/29723ac

See table of contents

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)
1923-0915 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Chouinard, M. (1970). Réjean Ducharme : un langage violenté. *Liberté*, *12*(1), 109–130.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1970

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Réjean Ducharme: un langage violenté

« L'écriture de Christian galope, ventre à terre ; soudain elle se redresse, marche bien droit. Là elle penche, penche, manque de tomber sur le dos. (...) La lettre de Christian a l'air d'une tempête. (...) Je devrai la palper pendant longtemps encore avant d'en avoir épuisé la configuration, d'en avoir débusqué tous les visages. » (Aa. 97)

C'est bien d'écriture qu'il s'agit ici avant toute autre chose, car c'est seulement par l'écriture que l'oeuvre de Ducharme dépasse le statut de simple défoulement d'un inadapté social. L'oeuvre de Ducharme n'est pas un « journal personnel ». C'est l'écriture qui sauve de la banalité, des complaisances usées d'un moi brimé par le monde extérieur ; c'est l'écriture, par sa puissance désintégrante, qui permet de transcender l'expression de soi et de promouvoir l'oeuvre de Ducharme au rang de *création esthétique*. En fait, peu importe ce que dit Ducharme dans ses trois romans ; cela a certainement été dit déjà quelque part et par quelqu'un d'autre. L'important est de savoir *comment* il le dit, et comment il est le seul à l'avoir dit de cette façon. C'est dans ce « comment » que nous pourrons retrouver la spécificité de Ducharme, les caractéristiques qui fondent ses écrits en tant qu'oeuvre littéraire nouvelle et singulière. En un mot, Ducharme n'est rien

en-deça de son langage, et seul son langage doit nous intéresser dans le travail critique que nous entreprenons ici.

Dès lors, le passage cité en introduction apparaît comme un microcosme de l'expérience littéraire de Ducharme, une mise en abyme de sa propre écriture. Quoi de plus vivace en effet et de plus « ventre à terre » que cette écriture à l'emporte-pièce où se mêlent une criante volonté d'anéantissement du genre humain, un désir arrêté de s'approprier les êtres, de les avaler, et tout à l'opposé, les élans les plus sublimes vers l'amour, la tendresse, la pureté, la re-création du monde. Successivement, l'écriture de Ducharme « marche bien droit », puis « manque de tomber sur le dos ». D'une part, nous trouvons des pages écrites avec une logique rigoureuse ; ainsi toute la « théorie de l'arbre » qui occupe les pages 41 et 42 du *Nez qui voque* est un véritable chef-d'oeuvre de logique anthropomorphique. D'autre part, la grande majorité des pages de Ducharme est constituée par un flux verbal qui possède toutes les incohérences, les aléas, les brusques revirements d'un monologue intérieur. Plusieurs accusations ont été portées quant à l'absence de structures des romans de Ducharme. Que les romans de Ducharme soient désordonnés, cela serait difficile à nier : la disparité des thèmes, la succession arbitraire des chapitres (dont la division est tout aussi arbitraire), le piétinement du récit pendant de très longs passages en font foi. Reste à savoir si les accusations sont pertinentes. Nous ne le croyons pas, et cela pour deux raisons. Tout d'abord, parce que le désordre thématique et structurel n'est que la conséquence naturelle d'une littérature de la désintégration. De plus, il faut se rappeler que chacun des trois romans est raconté par un narrateur subjectif, donc que nous avons affaire à un contenu mental sujet à des variations brusques de pensée, à des ellipses, à des désordres affectifs qui brouillent la linéarité du compte rendu des événements. A la fois agent moteur des événements et individu englobé dans les événements, le narrateur est privé de ce recul susceptible d'ordonner et de synthétiser les différents niveaux d'action. Il vit le roman en même temps qu'il le fait. Cette situation du personnage essayant tant bien que mal d'objectiver son aventure

apparaît de façon très visible dans le *Nez qui voque* alors que de la page 13 à la page 17,Mille Milles se décrit au « il ».

L'écriture de Ducharme n'a pas la remarquable transparence géométrique, le dénuement rigoureux et systématique des écrivains du Nouveau Roman ; tout au contraire, elle est opaque, lourde, faite d'accumulations, de retours en arrière, de corrections successives, d'approximations : « Ceux qui m'écoutent trouvent que j'ai la langue rude, que je parle mal le français. » (Nv. 123) Nous sommes en plein univers baroque et l'écriture de Ducharme est celle de la *prolifération.*

Cette prolifération atteint tout autant l'invention littérale que l'invention thématique ; c'est-à-dire autant le signifiant que le signifié. L'oeuvre est baroque tant par la multiplicité des « façons de dire » (procédés stylistiques et innovations scripturales) que par la multiplicité des « choses dites » (images obsédantes, thèmes, etc.). En ce qui concerne la prolifération thématique, nous nous limiterons strictement à un rapide inventaire des thèmes principaux qui ressortissent à l'univers de Ducharme. Citons en premier lieu le thème fondamental de l'Avalement, qui constitue le centre vital de toute cette oeuvre romanesque. Ce postulat initial aura pour effet majeur de réduire l'ensemble des relations entre les personnages à une dualité primordiale : celle de l'avaleur et de l'avalé. Aussi bien l'amour que la haine s'intégreront dans le processus d'avalement. L'amour de Bérénice pour Christian et Constance Chlore, celui de Mille Milles pour Chateaugué, celui D'Iode Ssouvie pour Asie Azothe ne sont en définitive que des tentatives d'objectivation d'un sujet dans le but de se l'approprier, des tentatives d'avalement. Inversement, la haine de Bérénice envers sa mère, celle de Mille Milles envers la ville, et celle d'Iode Ssouvie envers l'école (entre autres choses) est un réflexe de résistance à l'avalement. Avalement par autrui, par un espace vital insupportable ou par un « système » alinéant.(1) Chez Ducharme, l'autrui est par essence un anti-ego à éliminer.

(1) Voir au sujet de ce dernier élément le très beau monologue de Faire Faire dans *L'Océantume*, p. 91 à 94.

D'autres thèmes viennent graviter autour de l'obsession primordiale de l'avalement, et forment une espèce de constellation qui régit les aventures des personnages. Enumérons brièvement les plus importants : le vide de l'existence, la cruauté des enfants (dégradés et monstrueux), la pureté impossible (un des thèmes les plus lyriques et les plus lancinants du *Nez qui voque*), le voyage rêvé ou avorté, l'oiseau et son corollaire l'envol, la mère possessive (l'avaleuse par excellence), l'aliénation de la nation québécoise, l'action jusqu'à l'éclatement et sa contre-partie la hantise de l'arrêt.

En outre, il ressort de l'ensemble des thèmes et de l'action une impérieuse tentative de l'individu de se prendre en vain pour se bâtir envers et contre le monde, un violent désir d'autocratie totale. Dans plusieurs de ces réflexions, Bérénice Einberg est passablement proche du surhomme de Nietzsche. Mais elle se rêve beaucoup plus qu'elle ne se fait. Ici, parole et action sont toujours radicalement dissociées. En dépit de ses élans rêvés qui la projettent au-delà de ses limites humaines, Bérénice demeure toujours l'avalée des avalés. Ne subsiste de toutes ces fulgurances qu'un vague prométhéisme velléitaire et insatisfait.

Ce rapide panorama que nous venons d'effectuer constitue tout au plus les premiers éléments nécessaires à l'élaboration d'une étude thématique des romans de Ducharme. Cette élaboration pourrait faire à elle seule l'objet d'un travail fort vaste tant le réseau des thèmes qui traversent cette oeuvre est complexe et regorge de contradictions. (Ici, la contradiction ne doit pas être envisagée comme un défaut de l'oeuvre mais bien comme une caractéristique majeure des personnages. Elle devient ainsi le premier agent dynamique du drame). Si intéressants que soient les réseaux thématiques que nous venons d'inventorier sommairement, nous préférons les laisser en plan pour nous en tenir à une analyse exclusive de la forme signifiante ; ce qui veut dire : étudier l'écriture en tant qu'écriture et non en tant que véhicule d'une réflexion sur le monde.

Qu'a-t-elle donc de particulier cette écriture ? En quoi fonde-t-elle la « ducharméité » de l'oeuvre ? Pour répondre à

cette question, essayons de voir comment Réjean Ducharme a traité (ou maltraité !) l'écriture.

Nous avons parlé d'un baroque thématique ; transposé dans l'écriture, cela donne le foisonnement excessif des mots et des phrases qui marque toute l'oeuvre de Ducharme.(2) Avec Ducharme, nous nous retrouvons véritablement aux antipodes de la concision. Une seule phrase n'est pas suffisante pour circonscrire une réalité ; il faut la renforcer d'une autre, et celle-là même d'une autre, et ainsi de suite. A la page 172 du *Nez qui voque,* nous trouvons une illustration particulièrement éloquente de ce procédé d'accumulation. Cela commence par une série d'interrogations : « Où vivent-ils ? Où sont-ils partis ? Où sont-ils tous ? Il n'y a pas un seul Canadien au Canada. Où sont les vingt millions de Canadiens ? Où sommes-nous ? » Vient ensuite une dernière accumulation interrogative contenant un déferlement ahurissant de clichés américains :

« Qui, au Canada, n'est pas de la race des hot-dogs, des hamburgers, du bar-b-q, des chips, des toasts, des buildings, des stops, du Reader's Digest, de Life, de la Metro-Goldwyn-Mayer, du rock'n'roll et du bouillie-bouillie ? Qui d'entre nous, mes frères, n'est pas un apôtre de Popeye, de Woody the Woodpecker, de Naked City, de Cité sans voiles, de Father Knows Best, de Papa à raison, de Simon Templar, de la Dodge, de la Plymouth, de la Chrysler, des voies surélevées, des carburateurs enrhumés, du watusi, du cha-cha-cha, du Coca-Cola, du Seven-Up, de Jerry Lewis et de Tcharles Boyer ? »

Cette surcharge est de facture baroque. Mais cette prolifération de mots possède, en plus de sa valeur visuelle (succession effrénée d'images), une valeur rythmique remarquable. Il y a exactement trente virgules dans ce paragraphe ; résultat : un texte hachuré et essoufflant dont les heurts ne vont

(2) Lorsque nous disons « transposé dans l'écriture », nous n'entendons pas bien sûr que l'écriture soit venue après l'élaboration d'une thématique, comme si la forme littéraire n'était que l'habillement plus ou moins aguichant d'un contenu préalable. Nous savons bien qu'il y a simultanéité de pensée et d'écriture. Si nous avons employé cette formule métaphorique, c'était dans le seul but de simplifier notre... écriture.

pas sans nous rappeler très nettement le rythme auquel se succèdent les plans rapides et brefs des commerciaux télévisés.

Un autre type de prolifération à relever est celle des noms propres ; l'on n'en finirait plus d'énumérer les noms de pays, de villes, de personnages célèbres, de peintres, d'écrivains qui fourmillent dans chaque chapitre.

Mais le langage baroque de Ducharme ne procède pas exclusivement des accumulations de mots. Il s'inscrit aussi dans une autre forme, plus subtile et moins localisée que dans les exemples précédents. Il s'agit de l'emploi de plusieurs types de langages, puisés dans différentes disciplines de la connaissance et de l'expérience humaines. Vue sous cet angle, l'oeuvre prend un caractère d'érudition, et le récit de l'aventure singulière des personnages se double d'un panorama (parcellaire, bien sûr) du savoir humain. En plus d'être baroques, les romans de Ducharme sont aussi, dans une certaine mesure, encyclopédiques.

Cette pluralité des langages atteint son point culminant dans *l'Avalée des avalés*. Essayons de relever quelques-uns de ces divers types de langage. Il y a tout d'abord le langage biblique dont Bérénice est fortement tributaire à cause de son origine juive ; cependant la parole biblique est ici fort « maghanée ». Ducharme l'extrait de son contexte mythique et l'applique directement à des situations immédiates ; cela aboutit à des aberrations du genre :

> Il vient d'éclater une guerre entre Israël et les Arabes. Le rabbi Schneider en parle avec des sanglots dans la voix. Yahveh fait sonner des clairons et battre des tambours dans tous les coeurs : Sa terre et Son peuple sont menacés. Yahveh est en colère, réveille tout le monde. Aux quatre coins de la terre, il crie : « Judith ! David ! » (Aa. 96)

Ce n'est pas tout. Réjean Ducharme se réfère au langage biblique en d'autres circonstances, mais de façon différente. A la page 123 de *l'Avalée des avalés,* il imagine les conséquences de l'apparition de la vue chez l'homme et il fait le récit de l'évolution humaine à partir de cette acquisition des yeux. Pour peu que l'on y prête attention, on retrouve un autre récit qui lui est sous-jacent et qui n'est nul autre que

le récit de la Création. Ducharme reprend la même démarche que Dieu-le-Père dans le mythe biblique : un premier geste créateur (l'apparition des yeux), ensuite une série de créations successives de moindre importance (les jambes, la parole, les oreilles, la chaise et l'incompréhension), la critique du résultat (« quand ils se sont mis à voir, ils ont eu la frousse » tient la place de « et Dieu vit que cela était bon »), et enfin le repos. Non seulement la démarche du récit de la création du Ducharme est-elle calquée dans sa structure sur celle de la Bible; mais aussi le vocabulaire de ce passage est apparenté sensiblement à celui du récit mythique. On y retrouve des formules comme : « c'est ainsi que vint . . . », « grouiller dans sa profondeur de montagne de télèbre », « origine de ». Cet épisode de la création constitue finalement une prise à rebours d'une parole mystique, et aboutit à une parodie bouffonne du texte de la Genèse.

Mais ce n'est pas tout. Le pastiche biblique ne représente qu'un élément parmi les ressources considérables de l'univers verbal de Ducharme. Plusieurs allusions de nature anthologique parsèment *L'Avalée des avalés ;* soit que Ducharme cite intégralement des passages de la *Romance du vin* ou encore le célèbre « Exeunt » de Shakespeare (Aa. 310), soit qu'il dénature des phrases fameuses de la littérature classique pour en tirer des maximes grotesques telles que : « Anna Fiodorovna n'a ni de grandes griffes ni de grandes dents, mais les couteaux et les fourchettes n'attendent pas le nombre des années ». (Aa. 85) Il faut aussi souligner dans le procédé anthologique la présence obsédante de Nelligan dans les trois romans de Ducharme. En maints endroits, Bérénice, Mille Milles ou Faire Faire le citent aussi bien *ad litteram* que de mémoire.

Mais ce n'est pas tout. La formule par excellence de la sagesse traditionnelle entre dans la ronde : le proverbe. A leur tour, les proverbes sont repris par Ducharme. Et ils en sortent ducharmisés : c'est-à-dire bafoués, tournés en dérision, soumis à l'épreuve de cette écriture désintégrante. « Rien ne sert de ramper, il faut partir à point ». (Aa. 50) « La vitesse finit par tuer son homme ; la lenteur commence par tuer son homme ».

(Aa. 100) Déformés, les proverbes croulent. Et avec eux la noble et archaïque sagesse des moralisateurs. Cette sagesse ne reposait en fait que sur des artifices de langage, des phrases concises et « bien campées ». Un simple sabotage de ces exercices de style et plus rien ne subsiste ; la sagesse rhétorique tombe, faute de rhétorique.

Mais ce n'est pas tout. Le langage de la légende a lui aussi sa petite place au soleil (!). Mélange plus ou moins décanté d'histoire et de mythe, il sert lui aussi la parole de Réjean Ducharme, d'autant plus qu'il constitue en quelque sorte une mise en abyme de l'univers des héros ducharmiens. Univers où les frontières entre le rêve et la réalité tendent à s'abolir en un seul espace globalisant : l'imagination vévue.

> Nous mettrons de l'argent de côté et, chaque année, nous ferons les touristes : nous irons à Cunaxa, nous courrons parmi les ruines de la défaite de Cyrus, nu-pieds et nu-jambes comme quand nous étions petits. Je nous vois à Cunaxa comme si j'y étais. Je nous vois nous baisser pour ramasser le fer qu'a perdu le cheval de Tissapherne quand il mit en déroute les Dix-Mille... (Aa. 291)

Ou encore cette autre variante de la confusion histoire-légende :

> C'est cela, la guerre de Troie, la guerre des Gaules, le *traité d'Utrecht*, la *victoire* de Aegos-Potamos.
> (O. 51)

Cette fois-ci c'est l'aventure historique de l'homme qui est frappée de précarité par le langage dont la seule fonction réelle et effective ne semble pas être la description ou l'explication du monde mais tout simplement l'intention arrêtée de brouiller la réalité.

Mais ce n'est pas tout. Le ridicule tue. Et le massacre continue avec le langage de la publicité qui est maltraité à son tour. Ducharme l'utilise à quelques reprises. Mais seulement pour mieux le détruire. Il le saborde de l'intérieur, il le combat après lui avoir subtilisé ses propres armes. La tactique est simple ; Ducharme recopie bêtement une phrase typique des slogans publicitaires en prenant bien soin cependant d'y insérer un élément tout à fait grotesque. Il n'en

faut pas plus pour faire éclater le tout. Et cela donne : « Dick Dong n'est sûr de lui que parce qu'il emploie le déodorant Graisse-à-Cheveux ».

Mais ce n'est pas tout. Le langage des mathématiques est aussi jeté dans cet insolite melting-pot :

> Mingrélie profite délibérément des insuffisances de ma naissance, de ma nature et de mon éducation pour me dédaigner, me dénigrer, pour me réduire à ma plus simple expression. (Aa. 51)

Le langage mathématique, reconnu depuis toujours pour sa clarté, sa capacité presque exclusive de produire des signes univoques, se heurte lui aussi à l'ambiguïté, au brouillage systématique de la communication opéré par Ducharme. Tirée de son contexte clos habituel et transposée dans le contexte métaphorique d'une réalité humaine, la locution mathématique perd sa transparence de signe univoque. Désormais, cette locution peut signifier autre chose qu'une simple opération mathématique. Cela suffit à susciter le danger d'une certaine confusion.

Mais ce n'est pas tout. L'inventaire des langages se poursuit. Moins férocement peut-être ; mais la précarité dont Ducharme a frappé plusieurs de ces langages a amplement réussi à les rendre tous suspects. Les langages ne parlent pas le monde, ils *se* parlent, semble-t-il. Paradoxalement, la parole de Ducharme apparaît comme une mise en doute de la parole. (Au fait, le paradoxe n'est-il pas l'un des plus insidieux vices de langage ?)

Donc, la prolifération continue. Le vocabulaire de la chimie : « Il veut que je lui réponde que le phénol est un dérivé oxygéné du benzène que l'on extrait des huiles fournies par le goudron et la houille ». (Aa. 236) Celui de la mécanique : « J'ai un diplôme en mécanique ; entre cinq et sept heures, je réparerai les pneus crevés, huilerai des joints Cardan, remplacerai des bougies, changerai des balais, servirai de l'essence ». (Aa. 291) Celui de la philosophie : « Ces états d'oppression viscérale qu'on peut aussi bien appeler chagrin que peine, douleur, haine, dégoût, angoisse, remords, peur, désir tristesse désespoir et spleen ne témoignent au fond que

d'une seule réalité. Je les ai toujours sans vergogne, confondus. Les philologues et les bavards devraient faire de même ». (Aa. 257) Celui de la grammaire (ridiculisé dans ses règles étrangement arbitraires) : « Chateaugué se tamponnait la bouche de poignées de chips qu'elle croquait avec innocence, amour, délices et orgues ». (Nv. 226) Celui de la botanique : « Les zostérées sont un groupe de plantes dont la zostère est le type, et la zostère est un genre de naïadacées marines ». (O. 30) Celui de la rhétorique ampoulée : « Parlons un peu du Canada. Déployons de mornes efforts. A contre-courant, courons vers les régions blanches de l'activité humaine. Portons-nous vers la religion, les arts, le travail, le racisme, le patrillotisme. O Canada, ma patrie, mes aïeux, ton front, tes seins, tes fleurons glorieux ! » (Nv. 121)

Et ce n'est pas tout. Mais il faut s'arrêter, car nous n'en finirions plus de vouloir être complet. Il nous faudrait relever les intarissables énumérations d'oiseaux, de poissons, d'insectes et de plantes qui foisonnent dans les trois volumes. Il y a aussi les notations géographiques qui abondent dans plusieurs chapitres. Tout un vocabulaire architectural est déployé pour décrire l'abbaye des Einberg. Des dizaines de noms de peintres, d'aventuriers, de héros mythiques, de personnages célèbres, de vedettes de cinéma, de philosophes, etc.

Tout est là. Reste à savoir si cette encyclopédie du langage nous incite à parler ou à nous taire.

Si nous choisissons de parler, au départ il faut des mots. N'allons pas plus loin, car immédiatement il faut s'arrêter et poser la question : Qu'est-ce qu'un mot ? Ducharme, sous l'apparence d'un badinage anodin, d'une propension un peu maniaque au calembour, pose la question avec une rare acuité.

Dans cette démarche de remise en question des mots, il y a un parcours à deux versants. D'une part, une survalorisation des mots qui aboutit rapidement à une hypertrophie du signifiant se retournant alors sur lui-même et fonctionnant à vide. D'autre part, un démantèlement systématique des mots qui apparaissent alors comme des signes étonnamment précaires ; Ducharme désarticule les mots, les inter-change, conteste leur valeur signifiante et entraîne par là une véritable

atrophie du signifié. Dès lors, la communication (usuelle ou esthétique) apparaît non plus comme une entité réglée et évidente, mais simplement comme le résultat grossier d'un hasard tout aussi grossier. Le hasard d'une combibatoire de signes mal circonscrits, dans lesquels chaque individu ne comprend que ce qu'il peut et veut bien comprendre. Finalement, les mots ne sont plus des instruments de communication, mais des objets, opaques et irréductibles, dont la seule fonction est « d'être là ». L'homme se heurte aux mots de la même façon qu'il se heurte aux objets ; les objets ne parlent pas l'homme, ils parlent les objets. *L'objet* « maison » ne peut dire à l'homme que « maison » (à savoir une certaine excitation nerveuse de la rétine qui associe l'objet concret à son modèle conceptuel). Rien de plus. Mais le *mot* « maison » signifie encore moins que cela. Après toutes les triturations auxquelles Ducharme soumet les mots, le mot « maison » ne peut plus signifier que sa propre sonorité.

Le paragraphe qui précède fait en quelque sorte figure de conclusion à notre réflexion sur l'écriture de Ducharme. Il reste maintenant à préciser comment nous en sommes venus à cette conclusion. Nous allons donc tenter d'analyser de façon assez exhaustive les techniques de survalorisation et de démantèlement des mots qui constituent le « parcours à deux versants » dont nous avons parlé plus haut.

Premier versant : les mots érigés en valeurs auto-suffisantes. Ici, les mots ne traduisent pas le monde ; ils s'y introduisent pour le transformer. Les mots sont une violence envers le monde au sens où ils sont susceptibles de déterminer l'aspect des choses et d'orienter les événements. Chez Ducharme, nommer c'est créer. La première application de ce pouvoir des mots se retrouve dans les noms que Ducharme donne à ses personnages. Comme chez les Anciens, le nom décrit celui qui le porte en plus de le désigner. Dans la création littéraire de Réjean Ducharme, la double fonction du nom (désignation-description) est dépassée et mène à une troisième fonction : le nom *détermine* celui qui le porte. En nommant, dans *L'Océantume,* la mère de famille « Ina Ssouvie », Ducharme la constituait comme alcoolique invétérée sans

possibilité de pouvoir devenir autre. Nulle fatalité divine, nul conditionnement psychologique irréversible ne vient déterminer le comportement d'Ina Ssouvie. Seule une fantaisie du langage (l'association « Ina » avec « Ssouvie ») vient régir le destin d'Ina Ssouvie, ivrognesse insatisfaite. Plusieurs personnages dans les trois romans possèdent ce type de détermination. Le drame de Mille Milles est en grande part celui de l'inappartenance ; son nom annonçait déjà implicitement cette idée de condamnation à l'errance. Il est effectivement condamné à parcourir le monde, n'étant nulle part chez lui, incapable de prendre racine en quelque endroit que ce soit. Partout Mille Milles est « de passage ». Faire Faire Desmains est elle aussi tributaire de son nom ; elle a touché à tout durant son existence, possède une vaste connaissance empirique de la vie et du monde. Tout aussi habile à jouer de l'orgue qu'à soigner des malades ou conduire en pleine pluie un vélo lourdement chargé, Faire Faire représente le prototype de l'activité polymorphe. Là encore, il ne s'agit pas d'un personnage en évolution mais d'un être déterminé dès sa naissance à l'univers de l'écriture. En ce qui concerne le nom de « Iode Ssouvie », l'évidence de la connotation péjorative du nom « Iode « exclut la nécessité de tout commentaire.

Autre détail dans la même veine : le personnage-narrateur de chaque roman a une amie qui partage ses aventures troubles. Constance Chlore pour Bérénice, Chateaugué pour Mille Milles et Asie Azothe pour Iode Ssouvie. Dans tous les cas, cette amie est plus belle, plus propre, plus tendre que sa (ou son) partenaire. Il fallait s'y attendre ; comment aurait-il pu en être autrement pour des gens qui ont des noms aussi évocateurs ? Dans Chlore et Azothe, il y a cette polarisation vers les lieux éthérés, distants des marécages bourbeux où se débat leur amie. Dans Chateaugué, il y a d'abord cette connotation romantique généralement véhiculée par les mots anciens, mais il y a surtout la noblesse archétypale de « Château » alliée à la fraîcheur naïve du monosyllabe « gai ».

La valeur fondamentale de la nomination des personnes hante véritablement l'oeuvre de Ducharme. Dans *Le Nez qui Voque* et *L'Océantume,* les personnages eux-mêmes en vien-

nent à éprouver la nécessité de se renommer pour agir sur la réalité. La création des noms « Cherchell » et « Tate » est une violence envers le monde et la vie ; violence qui consiste à réunir sous un même vocable deux êtres distincts. Certes, ils demeurent distincts dans l'expérience vécue ; mais ils se confondent dans la parole. Déjà le pacte d'unité est solidement scellé et le processus d'indifférenciation entamé : « Je t'appellerai Tate. Viens, Tate. Oui, Tate. Allons-nous-en, Tate. Oui, Tate, allons-nous-en. Tate s'en va, main dans la main. Tate dort ensemble, fume ensemble, boit ensemble ». (Nv. 70)

Dans le cas de « Cherchell et Tate », les noms se réduisent à des formations sonores arbitraires, contrairement à ceux d'Iode Ssouvie ou Mille Milles qui eux renvoient à une signification préexistance. Ici, il importe que le nom ne détermine pas ; l'acte de *se nommer* constitue déjà en lui-même une prise de possession de soi, une volonté de se bâtir en pleine autonomie. Ne signifiant rien de connu, Cherchell et Tate ne déterminent subséquemment rien de connu. L'inconnu étant la totalité des possibles, pour Cherchell et Tate, tout est à faire ; et tout est faisable.

Nous pourrions qualifier les trois volumes de Ducharme de romans de la révolte totale. Mais contre qui et contre quoi porte cette révolte ? En fait, les personnages ne savent pas au juste à qui ils doivent s'attaquer. De nouveau, le procédé de nomination entre en jeu : dans *L'Océantume,* c'est « ils » le responsable de tous les maux. L'accusation globale de Faire Faire, dans les pages 91 à 94, porte sur « ils » : « Tu seras agglutinée : ils sont outillés, bien organisés (...) Ils te forceront à leur sacrifier ta liberté, ton intelligence et tes poursuites ». Nous ne savons toujours pas qui est ce « ils ». Iode, de son côté, nomme ce « ils » sous le vocable de « Milliarde ». Bien sûr, cette nomination ne change absolument rien quant à la définition du groupe visé. Le concept de Milliarde est extensible à l'infini. Il possède une très large fonction de désignation, mais par contre une fonction descriptive à peu près inexistante. N'importe qui et n'importe quoi peuvent être inclus dans l'ensemble « Milliarde ». La même pathologie conceptuelle s'applique au vocable : « L'Ennemi » employé à

quelques reprises par Bérénice. L'Ennemi, la Milliarde, « ils », c'est toujours contre eux qu'est dirigée la révolte ; contre rien ni personne en particulier, c'est-à-dire contre tout et tout le monde en général.

Ainsi, le processus de nomination permet aux mots, non pas de traduire le réel, mais de le constituer. Il s'agit là du premier élément d'une série de stratagèmes destinés à survaloriser les mots.

Un autre de ces stratagèmes consiste à employer les mots, non plus comme des instruments de la pensée servant à appréhender le monde, mais comme de simples images sonores ou calligraphiques. C'est dans ce sens que nous avons dit plus haut que « maison » en venait à ne pouvoir signifier rien de plus que sa propre sonorité. « Il y a des tonnes de mots. Mais il n'y a rien à dire. » (Aa. 148) L'inaptitude des mots à transcender leur état primaire de phénomènes (sonores ou calligraphiques) aboutit à une rupture de la communication. Nous sommes alors au stade critique de *l'autonomie des mots*. « Alrededor est un beau mot espagnol qui ne signifie que : autour, à l'entour, aux environs. Un si beau mot pour signifier si peu ! » (Nv. 66) L'attitude de Ducharme devant les mots est étonnamment voisine de celle de Robbe-Grillet devant les objets. Dans les deux cas, une même volonté entêtée de s'arrêter à la surface des choses, un même refus de croire qu'il y a quelque part (mais où ?) une essence derrière les apparences des choses. Les objets de Robbe-Grillet ne sont rien de plus que ce qu'ils nous donnent à voir. Il en va de même pour les mots de Ducharme. Lorsqu'il analyse le mot HIERARCHISER, il s'en tient strictement à so nallure calligraphique et aux associations visuelles que peuvent susciter ses caractères d'imprimerie :

> *Hiérarchiser*. Gide a écrit quelque part que c'est un mot horrible, affreux. Pour qu'il ait écrit cela, Gide, il faut qu'il n'ait pas bien regardé ses mots, ses lettres. Les mots sont aussi beaux les uns que les autres. Un *u* est-il plus joli qu'un *i*, un *i* moins bien tourné qu'un *e* ? Un mot, pour moi, c'est comme une fleur : c'est composé de pétales ; c'est comme un arbre : c'est fait de branches. *Hiérarchiser* est une montagne à

> douze côtés fantastiques et ces douze côtés sont comme les douze apôtres. Les douze apôtres se nommaient : H, I, E, R, A, R, C, H, I, S, E, et R. (Nv. 21)

L'autonomie des mots est certes le caractère le plus marquant du phénomène d'hypertrophie du signifiant. Réduits à leur simple valeur formelle, les mots cessent d'être des signes et deviennent des objets. Objets avec lesquels Ducharme s'amuse beaucoup. Déchus du monde des significations, les mots sont promus au rang du jeu. Mais un jeu qui, comme celui de la roulette russe, n'est pas nécessairement un passe-temps sans conséquences.

Ducharme ne s'attaque pas seulement aux mots comme unités isolées ; il s'en prend aussi aux relations qui existent entre les mots. Très souvent, la façon dont Ducharme ordonne les mots les uns par rapport aux autres aboutit à un autre sortilège du langage que j'appellerais *auto-fécondation du signifiant*. Qu'est-ce à dire ? Simplement ceci : dans certains passages, Ducharme entame une description doublée d'un jugement de valeur sur l'objet décrit ; au départ quelques mots tentent de circonscrire l'objet, mais ce n'est pas suffisant. Alors, d'autres mots, d'autres phrases s'ajoutent pour venir renforcer les premiers mots. Mais cela ne suffit pas encore. Il faut surajouter une autre phrase pour renforcer la dernière ajoutée. Et ainsi de suite. L'élan est donné à la description et la description ne s'arrête plus. Ce n'est plus l'objet initial qui suscite des mots toujours plus évocateurs, ce sont les mots déjà employés. Les nouveaux mots ne sont motivés que par l'ampleur de ceux qui les précèdent, si bien qu'au bout du compte, cette progression débouche sur une écriture hyperbolique très éloignée de l'objet initial de la description. Cette surcharge de signifiant finit par engendrer des caricatures monstrueuses. Le chapitre 41 du *Nez qui voque* en est un exemple éloquent :

> Je n'ai rien à dire. Je suis vide, corps et âme. Il ne m'est rien arrivé. Il ne se passe jamais rien. Je suis laid, corps et âme. Je suis infect. (...) J'ai le visage tissé de pustules fétides. J'ai le dos plein de pustules. (...) Je suis sale comme un porc. Je pue comme une mouffette. Je n'en peux plus de me supporter. (...)

> Quant à l'âme, quant à l'esprit et au coeur, il n'y a pas grand-chose à en dire : je suis un hortensesturbateur. (...) Tout ce qui m'arrive est laid, affreux, hideux, pustuleux, comme moi. (...) Un anthropophage affamé vômirait en me voyant dans son assiette. (...) Est-ce qu'il est permis à une loque de mon espèce de vivre ? (Nv. 247)

Parfois il arrive que la surcharge du signifiant produise non pas la caricature, mais le gigantisme. Ce gigantisme ne procède pas nécessairement, comme dans l'exemple précédent, d'accumulations de mots auto-motivés. Il ressort d'une démesure du mot isolé et beaucoup trop fort pour son contexte :

> Faire Faire n'exprime qu'un seul regret, qui a l'air très vif, celui de ne pouvoir porter, sur son dos ou sous son bras, des orgues comme celles que chaque curé a. Elle nous aurait, de temps en temps, joué de petits airs. (O. 180)

Ce vocabulaire hyperbolique est plus qu'une simple curiosité de l'écriture ducharmienne ; il est l'un des principaux fondements du prométhéisme des personnages. L'univers du rêve fou dans lequel se projettent les personnages s'inscrit dans un vocabulaire de la démesure. C'est par la parole que Iode Ssouvie se hisse au niveau des Titans : « 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 gué. » (O. 63)

Autant la parole des héros leur sert à se surestimer, autant elle leur sert à dénigrer férocement l'adversaire. Cette fois-ci, le trop-plein du ridicule remplace celui de la projection épique. Nous atteignons alors un véritable sommet du burlesque dans le style du passage suivant :

> « Poupoune, ma poupoune, souviens-toi ! Tu ouvrais les yeux si grands quand je te prenais par le cou que tes lunettes, les belles lunettes à foyer unique que tu portais en ce temps-là, éclataient comme un ballon de football dans lequel la chaleur de l'été et les frottements des mains des joueurs ont fait augmenter la pression de l'air. » (Aa. 161)

A son tour, la bouffonnerie est intégrée dans le monde du langage hyperbolique.

Relevons un dernier élément stylistique de survalorisation des mots : les leitmotive exclamatifs. Chaque roman possède son leitmotiv exclusif. « Vacherie de vacherie ! » pour *L'Avalée des avalés,* « Hostie de comique ! » pour *Le Nez qui voque et* « Grosse patibulaire ! » pour *L'Océantume.* Ces segments récurrents constituent des unités signifiantes fixes dont la seule apparition suffit soit à stigmatiser une réalité qui vient d'être décrite, soit à dissoudre la description elle-même. En général, Vacherie de vacherie répond à la première de ces deux fonctions en ce sens que Bérénice, chaque fois qu'elle le prononce, le monde a un seul mode d'être : l'état de vacherie. Le leitmotiv Hostie de comique, pour sa part, apparaît généralement comme la sanction finale réservée à toute parole qui se veut réflexive ; plusieurs passages dans lesquels Mille Milles tente de rendre le monde intelligible (la fameuse théorie de l'arbre par exemple) se terminent par ce slogan. La conscience réflexive est trop suspecte pour être prise au sérieux ; mieux vaut la tourner en dérision. Ducharme n'y manque pas dans *Le Nez qui voque.* « Cela est très profond, mais cela ne veut rien dire. Cela est venu sous ma plume, comme cela. Je fais mon petit Jean Racine, mon petit La Rochefoucault, mon petit La Fontaine, mon petit hostie de comique. » (Nv. 79) Le leitmotiv ne remet pas seulement en question la validité de la communication ; il franchit une étape de plus : ce qu'il conteste, c'est l'acte même de penser.

Le phénomène d'hypertrophie du signifiant nous a donc mené très loin, comme nous venons de le constater, dans la remise en question du langage. Mais ce n'est encore que le premier versant de l'entreprise « terroriste » de Ducharme. La survalorisation des mots trouve sa contre-partie exacte dans le deuxième versant de la démarche : la désarticulation des mots. « Tuez le mot, le funeste, le semeur de confusion ! Le mot tigre n'est pas un tigre. » (Nv. 163) Etrange paradoxe qui fait que les mots, tantôt si fortement signifiants au point qu'ils pouvaient aller jusqu'à agir sur la réalité, deviennent maintenant[3] trop fragiles pour la traduire.

---

(3) Les mots « tantôt » et « maintenant » n'ont de valeur chronologique qu'en fonction de cette étude. Il est évident que dans l'oeuvre même, les deux versants de la démarche sont entremêlés et indissociables.

Il y a dans la démarche de démantèlement des mots une mise en doute systématique de leur valeur de représentation du réel et, corollairement, un considérable brouillage de la communication. Essayons de relever et d'analyser les procédés de démantèlement.

Tout d'abord, les mots subissent un procès qui ne manque pas de les rendre suspects. Distinguons trois formes différentes de procès. Premièrement, un procès étymologique : « Texaco vient de Texas. La gazoline Texaco est une gazoline canadienne. Est-ce que cela tient debout ? » (Nv. 123) Comment expliquer ce clivage entre la chose dite et l'objet désigné, sinon par l'inadéquation du langage au monde ? Or, si cette inadéquation est trop marquée, nous ne pouvons jamais parler du monde d'une manière exacte ; c'est donc dire que les mots sont vides et sans rapport avec la réalité. Cette constatation nous amène au deuxième type de procès des mots, à savoir le procès portant sur leur efficience dans le réel :

> Les mots sont sans effet sur les choses. (...) Souvent, quand quelqu'un dit : « Je t'aime » ou « Je te hais », tout semble se transformer. Mais au fond, rien n'est changé. Si on dit : « Je t'aime », c'est parce qu'on aimait déjà, ou on ment. Quand on dit : « Mon ami », rien ne change : s'il y avait de l'amitié, il y en a toujours ; s'il n'y en avait pas, il n'y en a pas davantage. Quand quelqu'un dit quelque chose, par prudence, pour être sûr de ne pas tomber dans l'erreur, on devrait se dire : « Ce qu'il dit ne change rien ; ma situation demeure la même ». (Nv. 175)

Le troisième type de procès porte sur l'ambiguïté des mots ou de certaines expressions : « Presque tous les sommes portent le pantalon. Cependant, ils ne portent pas tous le même. J'aime la vérité et à l'énoncer. Je n'aime pas l'ambiguïté. » (Nv. 132) Avec un tel exemple, on a tôt fait de voir que les évidences du langage ne sont pas nécessairement celles du monde. Problème d'adéquation une fois de plus.

Après l'opération de procès des mots vient toute une gamme de traitements infligés aux mots les plus divers.

Parlons en premier lieu de la création des néologismes. Il faut en distinguer deux sortes : les motivés et les gratuits.

Généralement, les néologismes motivés sont suscités par l'influence d'un tabou quelconque. L'invention du mot « hortensesturbisme » répond à la présence d'un tabou sexuel d'ordre social. Quant à des mots neufs comme la « Milliarde » et « se branle-basser », ils subissent une censure d'ordre individuel. Ce sont des choses qu'il faut éviter de nommer, car nommer équivaut à conjurer, à actualiser, de la même façon que, chez les primitifs, nommer les démons équivaut à les rendre présents.

Dans le cas de « hortensesturbisme » et de « Milliarde », la forme phonique inventée s'apparente à une forme phonique connue signifiant la même réalité ; mais en ce qui concerne le néologisme « se branle-basser », le rapport de signifiant à signifié devient tout à fait arbitraire, privé d'analogie tant référentielle que morphologique. Ce dernier exemple fait ressortir avec une très grande acuité la précarité des mots. Dès le moment où les mots deviennent interchangeables, ils n'ont plus de valeur. Si « branle-basser » peut remplacer suicide, « piano » peut remplacer tout aussi bien aubergine. N'importe quoi peut signifier n'importe quoi. Des plans pour branle-basser définitivement le langage ! Des plans pour branle-basser définitivement l'ornithorynque ! Des tétrachlorures de sodium pour branle-basser l'électrophone !

Pour ce qui est des néologismes gratuits, ils procèdent avant tout du jeu et apparaissent sous deux variétés différentes. D'une part, il y a les dérivés de mots connus ; dérivés obtenus par la déformation ou l'addition de certaines syllabes. Par ces procédés, Ducharme forme des mots comme « désorientalisé, patrillotisme, Etats-Désunis ». Il s'ensuit un brouillage de la communication plus ou moins marqué : doit-on considérer le néologisme « patrillotisme » comme une simple perturbation du signe formel ou comme une marque de dérision envers le noble sentiment généralement nommé « patriotisme » ? La réponse n'est certes pas aisée, et plus nous progressons dans la lecture de Ducharme, moins elle le devient.

La deuxième variété de néologismes gratuits est l'invention pure et simple de mots, dérivés de nulle part : « Ici, il fait décadabacrouticaltaque ! » (Aa. 156) Cette fois-ci, la communication n'est pas seulement brouillée, elle est nulle. Ne

correspondant à aucun schème de pensée connu, ce mot ne demeure intelligible que pour son créateur.

Un autre procédé de dissolution de la valeur des mots consiste à forger de toutes pièces des associations de mots immotivés, ou motivées seulement par leur sonorité amusante. (Quoi qu'il en soit, cette motivation est extra-linguistique, c'est-à-dire hors du champ de la communication codifiée.) Nous avons des exemples de ce genre d'associations dans des phrases comme : « Que je hais ces Français manqués, ces espèces de pyromaniaques ... » (Nv. 123) Aucun rapport rationnel avec quelques allumeurs d'incendies qui soient. Ou bien : « Les présences dont le coup nous pénètre, nous les appellerons présences Esso. » (Nv. 80) Là envore, les présences dites Esso n'ont rien à voir avec les stations-service du même nom. Comme dans le cas du néologisme « se branle-basser », les mots deviennent des formes vides et interchangeables à volonté.

Nous avons relevé jusqu'ici différentes espèces de jeux sémantiques opérés sur les mots : néologismes motivés ou gratuits, associations de mots insolites. Ducharme pratique, en plus, des jeux phonétiques à partir des mots. L'un de ces types de jeux phonétiques consiste à créer ce que j'appellerais des *variations phonético-morphologiques.* « Quai, dans mon imagination, devient « ké ». Toux lait ans faons du vie l'âge çon sur le ké en mail oh de bien. (...) « Feu » se change en « Pheu », ville de Chine. « Eau » se change en « oh ». « Fleuve » se change en « F. Leuve », chirurgien-dentiste.» (O. 134-5) De cette façon, Ducharme remet en question le fait sonore de la parole ; déjà la confusion régnait dans le répertoire des mots, maintenant c'est au tour des sons de devenir ambigus.

Une seconde forme de jeu phonétique consiste à dédoubler les mots en décomposant les syllabes d'un seul et unique monème. Cette technique d'écriture finit par produire une série de « mots télescopiques ». *Le Nez qui voque* regorge de ce genre de mots : « Idée me fait penser à César. César fut assassiné aux ides de mars. Il y a *idée* dans *ides.*» (Nv. 133), « Voyez-vous l'âne dans *Jeanne* ? » (p. 132) Il résulte de ce procédé une stratification des signifiés coexistant dans un seul signifiant. L'ambiguïté sémantique des mots se trouve alors

doublée d'une ambiguïté morphologique ; et ainsi s'accuse encore la précarité du langage.

De toutes les techniques de démantèlement des mots, l'une des plus agressive est la multiplication des calembours. Doit-on parler de jeux de mots ? A ce stade-ci, nous pouvons à peine distinguer si Ducharme joue avec les mots, s'il se joue des mots ou encore si tout simplement les mots se jouent de lui. D'une part, le langage est plein de pièges et, d'autre part, Ducharme semble prendre un malin plaisir à multiplier ces pièges qui déforment la parole. La superposition sémantique de deux unités phoniques semblables peut prendre un caractère drôle dans un passage comme celui-ci : « Connais-tu l'histoire du cadavre rongé par des alexandrins ? Il était une fois un cadavre que des vers de douze pieds rongaient.» (Nv. 165) Mais dans d'autres contextes, la confusion homonymique prend une toute autre dimension : «Il va falloir que nous changions d'ère.» (Nv. 30)

Le dernier procédé que nous soulignons dans cette démarche de désarticulation du signifiant est un phénomène, assez voisin du calembour, que j'appellerais *distorsion sémantique*. Il s'agit, non plus d'intervertir des homonymes, mais bien d'employer un seul et même mot à deux niveaux de signification différents, et cela dans un même contexte. Cette technique en vient à produire des phrases d'une étrange absurdité : « Je ne veux pas finir fini », dit Mille Milles en page 9 du *Nez qui voque*. Ce dédoublement des significations atteint son maximum dans un superbe pastiche d'une philosophie creuse dont l'opérationnalité ne repose que sur la rhétorique :

> Tout est fini, tout n'existe plus, tout est passé ; passé ou à passer. L'avenir n'est pas à venir, mais à passer. Tout est passé mais tout est présent : c'est la présence doucement et insupportablement suffocante du passé. Je ne suis pas présent ; c'est le passé qui est présent. (Nv. 80)

Une variante du procédé de distorsion sémantique consiste à substituer un mot par un autre dans un cliché. L'irruption brusque du discontinu dans le continu suffit à détruire l'ordre du système clos ; le cliché, rongé de l'intérieur, se

dissout alors par lui-même. Là encore, la distorsion est à l'origine de phrases absurdes : « Dieu n'est pas un scout. Dieu n'est pas un enfant de Marie.» (Nv. 42), ou bien « Il y a une exception... c'est la règle.» (Nv. 132) Même les clichés les plus éculés, les formules les plus statiques, sont soumises à l'épreuve de l'écriture ; les cadavres ont eux aussi droit à leur part de dérision.

Nous sommes au terme du deuxième versant de la démarche de mise en doute des mots. Le premier versant de la démarche consacrait l'hypertrophie de la valeur formelle des mots (le signifiant) ; paradoxalement le deuxième versant vient consacrer la précarité des mots et par conséquent leur impossibilité de signifier. Qu'on les multiplie à l'échelle de trois volumes, ils ne signifieront rien de plus qu'eux-mêmes, c'est-à-dire des formes autonomes et vides.

> Si je voulais continuer ainsi pendant des centaines de pages, je ne me gênerais pas, je ne demanderais la permission à personne. Ils ne se gênent pas les autres. C'est faire des phrases. Des phrases, ce n'est rien. Des mots, c'est à peine si cela se voit. Dans certains dictionnaires, ils sont si petits qu'il faut s'armer d'un télescope. (Nv. 80)

Impossibilité de signifier. Impossibilité de communiquer. Le langage, surchargé de défauts et de contradictions, n'apparaît plus désormais comme instrument de médiation au service de la pensée ; Ducharme ne nous en laisse tout au plus que l'image d'un code dégradé dont il existe autant d'interprétations qu'il existe d'individus. A la limite, l'aventure du langage ducharmien aboutit au « bérénicien », langage que seule Bérénice peut parler et que seule elle peut comprendre. Tout ce vacarme de la parole n'est au fond qu'un silence camouflé. Le langage non social est, par essence, une contradiction ; car une société peut-elle exister hors de son langage ? C'est finalement le monde qui est remis en question par la contestation de l'écriture. Conclusion implicite d'un long cheminement romanesque dont l'étonnante modernité débouche cependant sur l'un des plus vieux mythes du monde : Babel.

MARCEL CHOUINARD