

Ducharme, du sale et du propre

Élisabeth Nardout-Lafarge

Volume 26, numéro 1 (76), automne 2000

L'immonde

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201519ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201519ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nardout-Lafarge, É. (2000). Ducharme, du sale et du propre. *Voix et Images*, 26(1), 74–94. <https://doi.org/10.7202/201519ar>

Résumé de l'article

Tendue entre l'extrême pureté de l'idéal et la saleté obstinée du réel, l'oeuvre de Ducharme peut se lire dans cette opposition qui recoupe aussi celle de l'enfant et de l'adulte et, de manière plus complexe, celle de la femme et de l'homme. L'article qui parcourt de L'avalée des avalés à Gros mots, les neuf romans actuellement parus, s'efforce de montrer comment, de carapace contre le monde qu'elle était d'abord, la salissure envahit bientôt les sentiments des narrateurs et les histoires qu'ils vivent, quel univers fictif elle produit, à quels personnages, « rada » et « sbiksa », elle donne naissance. Il cherche aussi à éclairer le sens de cette fascination pour le blanc, le pur et le vide qui marque, dans les textes, une sorte de résistance à l'envahissement du sale et que portent notamment quelques figures enfantines, féminines ou poétiques.

Ducharme, du sale et du propre*

Élisabeth Nardout-Lafarge, Université de Montréal

Tendue entre l'extrême pureté de l'idéal et la saleté obstinée du réel, l'œuvre de Ducharme peut se lire dans cette opposition qui recoupe aussi celle de l'enfant et de l'adulte et, de manière plus complexe, celle de la femme et de l'homme. L'article qui parcourt de L'avalée des avalés à Gros mots, les neuf romans actuellement parus, s'efforce de montrer comment, de carapace contre le monde qu'elle était d'abord, la salissure envahit bientôt les sentiments des narrateurs et les histoires qu'ils vivent, quel univers fictif elle produit, à quels personnages, « rada » et « shiksa », elle donne naissance. Il cherche aussi à éclairer le sens de cette fascination pour le blanc, le pur et le vide qui marque, dans les textes, une sorte de résistance à l'envahissement du sale et qui portent notamment quelques figures enfantines, féminines ou poétiques.

L'enfant n'est pas mou, visqueux et fertile, il est dur, sec et stérile comme un bloc de granit.

L'avalée des avalés

[...] je me plongerai dans son visage et ma toilette sera faite qui me débarrassera de ces saletés de fond de nuit où je me suis roulé.

Va savoir

Depuis l'épilogue de *L'océantume*, le premier texte écrit, où l'océan enfin atteint « pue à s'en boucher le nez¹ », jusqu'aux déchets envahissants de *Va savoir*, en passant par « les ordures » dont le Bottom de *Dévadé* « remplit

* Extrait d'un livre en préparation.

1. Réjean Ducharme, *L'océantume*, Paris, Gallimard, 1968, p. 190. Désormais, les citations des romans de Ducharme, toutes extraites de la collection «Blanche» de Gallimard, à l'exception de *L'avalée des avalés*, collection «Folio», seront indiquées par les sigles suivants: *L'avalée des avalés* (AA), *L'océantume* (O), *Le nez qui voque* (NV), *Va savoir* (VS), *Gros mots* (GM), *Dévadé* (D), *Les enfantômes* (E), suivis du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

sla vie», les romans de Ducharme charrient une inquiétante saleté. Ils proclament en revanche, et de manière tout aussi persistante au cours des trente ans sur lesquels s'étend leur écriture, une obsession d'absolue pureté, de nettoyage par le vide à laquelle font écho les noms de Constance Chlore ou d'Étin Celan, le blanc, la neige et le froid. Perceptible autant dans le parcours des personnages que dans l'enchevêtrement des réseaux métaphoriques, la tension entre le propre et le sale peut se décliner selon d'autres formulations, le vierge et le souillé, le pur et l'impur, le neuf et l'usé... Ces thèmes sont si redondants d'un roman à l'autre qu'il est tentant de résumer l'évolution de l'ensemble de l'œuvre à partir de leur opposition. On dirait alors, parodiant Bérénice : l'enfant est propre, l'adulte est sale, le sexe, surtout, est sale et salit, mais il est en même temps si attrayant qu'à la suite de Mille Milles, tous les personnages narrateurs s'y laissent prendre, précipitant le triomphe de la salissure en sacrifiant les Chateaugué aux Questa. Les choses ne sont sans doute pas aussi nettement tranchées.

La robe « infecte » de Iode Ssouvie

Ina m'a acheté une robe quand j'ai commencé à aller à l'école et c'est celle-là que, été comme hiver, je porte depuis. Elle est infecte. On dirait qu'une division blindée a passé dessus.

L'océantume

La dichotomie entre saleté et propreté apparaît dès la naissance de l'écriture. Avec une insistante ironie, Ducharme désigne par sa puanteur l'océan de Lutrémont qu'il recycle dans *L'océantume*². La mer pue, comme aussi la mère, ivrognesse vautreée dans ses vomissures, et l'amer qui « a sûri, tourné ». (O, 76) Une telle distorsion de l'image romantique de la mer, inscrite en surenchère par-dessus celles que Lutrémont lui a déjà fait subir, engage Ducharme dans la voie de la désacralisation et, dans une double violence, fonde sa poétique sur la mise en pièces de la tradition littéraire et la profanation de la figure maternelle. Iode Ssouvie qui en classe «épouille [s]a crinière brune et graisseuse» (O, 21), dont la sainte patronne «n'est pas vierge et martyre, mais [...] crottée et vampire» (O, 130), se demande : «Comment Asie Azothe peut-elle m'aimer, moi qui suis si laide et qui pue tellement?» (O, 155) La propreté d'Asie Azothe est en effet inversement proportionnelle à la saleté d'Iode :

2. Voir à ce sujet Gilles Marcotte, «Ducharme lecteur de Lutrémont», *Études françaises*, vol. 26, n° 1, 1990, p. 285-309; Marilyn Randall, *Le contexte littéraire. Lecture pragmatique de Hubert Aquin et Réjean Ducharme*, Longueuil, Le Préambule, coll. «L'univers des discours», 1990, et mon étude «Le passeur d'océans», dans Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierrsens (dir.), *Les lecteurs de Lutrémont*, Cahiers Lutrémont XLVII et XLVIII, Tusson (France), Éditions du Lérot, 1999, p. 365-375.

Elle a toujours les ongles nets et frais taillés. Elle n'a jamais les genoux sales ; après la prière, elle prend une heure pour essuyer ses genoux avec son mouchoir. Elle change de robe tous les jours. Comme les yeux d'un chat, ses souliers brillent perpétuellement. (O, 12)

Ce dispositif sera repris dans *L'avalée des avalés*, Bérénice s'opposant, dans les mêmes termes, à sa cousine Mingrêlie, sa rivale auprès de Christian. Ainsi se répartissent valeurs et clichés : du côté du sale, l'enfant exemplairement « pervers polymorphe » qui semble n'être une fille que par hasard, et du côté du propre la petite fille modèle. Iode s'applique à corrompre la propreté lisse et conforme aux usages sociaux qui caractérise Asie Azothe, notant au passage les progrès de son influence : « Voyant qu'elle a les mains sales, elle les essuie comme il faut sur sa robe. Sentant qu'elle a le nez plein de cochonnerie, elle renifle comme une gifle. Elle est en train de devenir salope comme moi. » (O, 128)

Mais bien que la beauté propre d'Asie Azothe soit pour Iode un objet d'envie, celle-ci tient à sa crasse qui, à l'image de la robe « infecte » qu'elle ne quitte jamais, la protège et agit autour d'elle comme un cordon sanitaire, un système de défense contre la Milliarde rebutée. Comme Bérénice par ses pustules, Iode marque, par sa saleté obstinée, son refus des conventions, sa résistance à l'école, à la loi des frères d'Asie Azothe et du Président de la Commission scolaire qui l'enfermeront à Mancieulles, une « institution pour débiles mentaux » (O, 41). Sous une apparence volontairement repoussante, elle se préserve, « se garde entière » selon ses propres mots. Usant du même stratagème, Gloria, que Bérénice utilise comme bouclier et fait tuer à sa place à la fin de *L'avalée des avalés*, « se vante de ne jamais se laver » (AA, 348) : « Le résultat tient les décimales comme toi éloignées. » (AA, 349) De même, la saleté qu'ils jettent à la face du monde, la « tiède puanteur » qui fait « pincer le nez » d'Asie Azothe (O, 42) est aussi ce qui protège et finalement unit les Ssouvie, isolés sur leur steamer « Mange-de-la-Merde » dont la cale, habitée par les gars, « pue comme un marché aux poissons » (O, 77). Inachos, qui « fait ses petits besoins sous lui » (O, 42), que Iode trouve « visqueux, pire que [s]on crachat » (O, 37), et Ina, toujours ivre, vomissant « ce qui [lui] restait d'immondices et d'entrailles » (O, 47), ont plus en commun avec Iode qu'avec la Milliarde qui les confond dans le même mépris. Leur saleté est une carapace, une surface sous laquelle l'idéal n'a pas été complètement détruit : ainsi Ina, que Iode aime à ce moment-là « comme une camarade », choisit de s'échapper et « s'affranchi[t] en même temps que les rivières se délivrent » (O, 104). On le voit, malgré la complaisance des descriptions, la saleté des premiers romans n'est encore que relativement superficielle, elle recouvre en fait une propreté autrement authentique. Dans ce système prévisible, où, malgré les renversements de perspectives, se fait entendre l'interdiscours religieux, les élus sont ceux que n'arrêtent pas les apparences même les plus repoussantes.

Le sexe et le temps

- Tu parles du sexe en tant que sale...
- C'est le mot que je cherchais [...].
- Ça va avec l'alcool quoi. Qui est de l'eau sale finalement.
- Oui, mais l'eau sale a produit la vie...

Dévadé

L'ordre de parution des romans de Ducharme, *L'avalée des avalés* en 1966, *Le nez qui voque* en 1967, *L'océantume* en 1968, et l'effet de rupture que provoque en 1969 *La fille de Christophe Colomb*, ont contribué à constituer les premiers textes en trilogie, sur la foi d'une homogénéité thématique et stylistique peut-être un peu surévaluée. En effet, *Le nez qui voque* se distingue à plusieurs égards de *L'avalée des avalés* et de *L'océantume*: la langue populaire, de plus en plus utilisée, entre en concurrence avec un français donné comme littéraire. L'espace décrit n'est plus une improbable abbaye sur une île ou un steamer à demi enlisé mais un quartier de Montréal identifié et reconnaissable. Les déplacements sont désormais limités à cet endroit de la ville; aux voyages à New York, en Israël, ou le long du littoral océanique ont succédé les rêveries à la bibliothèque Saint-Sulpice. Mais surtout, contrairement à Iode et Bérénice, Mille Milles, le personnage narrateur, est un garçon ce qui, loin d'être un détail, détermine totalement ses actions et son devenir. Analysant les manuscrits, Michel Biron a pu observer que ce choix d'un personnage masculin s'est imposé en cours de rédaction à Ducharme, qui avait d'abord imaginé Mille Milles en fille, l'obligeant à rectifier à rebours tous les accords de genre³.

L'adieu à l'enfance que marque *Le nez qui voque* dans le déroulement de l'œuvre coïncide justement, tous les commentateurs du roman l'ont noté, avec la découverte du sexe. Adieu difficile que reprendra *Les enfantômes* (1976) et qui nous vaut, sous la plume furieuse de Mille Milles et donc sous le sceau rassurant (?) de la fiction et d'une relative ironie, quelques-unes des pages les plus violemment misogynes de Ducharme (NV, chapitres 21 et 22). Placé sous la double invocation de Rimbaud, à qui le narrateur reprend à la fois le nom d'«hortensesturbisme» pour la masturbation⁴ et l'appel inverse «Pureté! Pureté! C'est Rimbaud qui a crié cela» (NV, 49), *Le nez qui voque* met en place un schéma amoureux que les romans ultérieurs reprendront avec quelques variantes: un homme est déchiré entre deux femmes et deux amours, l'un fraternel, enfantin et pur,

3. Michel Biron, extrait d'un livre à paraître, émission «Passages» consacrée à Ducharme, chaîne culturelle de Radio-Canada (29 septembre 1999).

4. Gilles Marcotte, «Réjean Ducharme contre Blasey Blasey», *Études françaises*, «Avez-vous relu Ducharme?», vol. 11, n^{os} 3-4, 1975, p. 247-284.

et l'autre sexuel, adulte et pervers. Ainsi Mille Milles trahit-il plusieurs fois Chateaugué, d'abord en éprouvant pour elle un désir charnel dont elle ignore qu'elle puisse l'inspirer et qui la souille, puis en lui préférant Questa, et finalement en la laissant seule accomplir leur projet commun de se « branle-basser » pour rester purs. Roméo sacrifie Juliette. Cette trahison, dont Mille Milles semble se déculpabiliser facilement — « Chateaugué est morte. Elle s'est tuée, la pauvre idiote, la pauvre folle ! Si elle s'est tuée pour m'attendrir, elle s'est tuée pour rien, elle a manqué son coup » (NV, 274) —, les narrateurs des romans ultérieurs ne cesseront de la réitérer, redisant inlassablement qu'elle est ignoble et pourtant inévitable.

C'est donc dans *Le nez qui voque* que se scelle l'identification, déjà sous-jacente dans *L'océantume* et *L'avalée des avalés*, entre le sexe et la souillure. L'acte sexuel relève de « l'adultérie » ; il oblige à fracturer la cellule où, préservés du désir, bien à l'abri d'un nom unique (Cherchell, Tate), sur « l'île immatérielle » des *Enfantômes*, l'un pouvait être l'autre. En cela il constitue le malheur absolu. Parce qu'elles mettent dans la beauté qu'elles incarnent quelque chose qui en dérange la contemplation et impose à sa place le désir, les femmes sont responsables de ce malheur. Des lectures issues d'horizons théoriques différents trouvent ici un lieu de convergence. La psychanalyse⁵ y verra notamment l'ombre de la mère castratrice dont Bérénice dit éloquemment : « Elle occupe, à la porte de ma vie, une présence lourde, presque suffocante. Elle y bat comme la mer aux flancs d'un navire. Si j'ouvre, si j'entrebâille, elle me pénètre, elle envahit, elle noie, je coule. » (AA, 32) Lecture psychanalytique que d'ailleurs le texte anticipe comme pour en dévaluer d'avance la portée :

Je fais mon petit Freud. Je ne peux pas m'empêcher de penser à ma mère quand je considère une femme le moins mûre. Seules les femmes qui n'ont pas plus de seize ans ne me déçoivent pas. Seuls les enfants me font du bien. (NV, 164)

L'analyse sociocritique y reconnaîtra les deux stéréotypes qui balisent la représentation phallogocentrique traditionnelle de la femme, la vierge et la putain, selon un modèle que vient renforcer ici l'interdiscours catholique, associant le sexe au péché originel et à l'enfer : aimer les femmes ne conduit-il pas Mille Milles à « descendre sous terre » (NV, 63) ? De nouveau, le rapprochement avec le discours religieux est induit par le texte : « Marie de l'Incarnation ne s'est pas laissé bernier, elle. Elle est restée belle, blanche, pure et sereine, jusqu'au dernier jour. » (NV, 49)

Cristallisée autour de la question du sexe, la lutte du propre et du sale, du pur et de l'impur, « du blanc désincarné de Nelligan [...] au noir

5. Voir notamment André Vanasse, *Le père vaincu, la méduse et les fils castrés. Psychocritiques d'œuvres québécoises contemporaines*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Études et documents », 1990 et Anne Éline Cliche, *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1992.

«sexuel» [...] des adultes», selon la formule de Yves Taschereau⁶, se fait particulièrement âpre dans ce roman. Sur le point de céder aux avances de Questa, et inspiré par son rouge à lèvres, Mille Milles investit ironiquement la pureté qu'il est en train de perdre dans le nom sous lequel il se présente, Étin Celan. (NV, 148) Faute d'avoir su garder avec Chateaugué «[lune] amitié [...] chaste et végétale, minérale et puérile» (NV, 82), il en vient à formuler ce constat, terrible dans l'axiologie ducharmienne: «Je m'essuie les pieds sur mon enfance» (NV, 169), évoquant du même coup, par l'image du seuil, ce passage au monde adulte, régi par le désir, le manque et le mal:

Quand on s'est fait faire adulte, quand on a été initié à l'intensité et à l'irréductibilité du mal, on a en même temps vu l'inconséquence et la futilité de tout ce qui ne peut abattre le mal [...] Ce qui est sûr, c'est que sauf exceptions, tous les adultes sont pris dans le mal, et que sauf exceptions, tous les enfants ne sont que des victimes du mal à retardement. (NV, 160)

Outre la vanité de la lutte («inconséquence et futilité»), frappe ici ce «mal à retardement» qui reconnaît le caractère éphémère de l'enfance et marque le plus radicalement la défaite de Mille Milles: il admet désormais que l'entrée dans l'âge adulte est inéluctable. La salissure dès lors n'est plus seulement extérieure, elle est intérieure. Ce n'est plus une apparence mais la nature profonde des personnages. «Les salauds! Les salissants!» s'était exclamé Mille Milles, rageant que les adultes qui avaient porté secours à Chateaugué accidentée aient profané de leurs regards leur chambre et leurs secrets (NV, 76), mais c'est maintenant lui, et à sa suite tous les personnages narrateurs des romans suivants qui se comporteront en «salauds salissants».

Voir l'enfance comme un «mal à retardement», voir la perverse Raïa «renfantée» dans la si pure petite Fanie comme le fait Rémi dans *Va savoir* (VS, 14), c'est aussi intégrer le temps, dimension énergiquement refusée dans les premiers romans, y compris par Mille Milles jusqu'à ce que le désir conduise sa vie. Chez Ducharme, le temps, auquel échappent le minéral qui relève d'une durée absolue, le végétal qui se renouvelle sans cesse, et l'enfant tant qu'il a «ses dents de lait [et] ses yeux d'éternité» (VS, 177), définit l'adulte. La mollesse (les chairs flasques de Questa sadiquement détaillées par Mille Milles), l'infection, la gonorrhée que Nicole transmet à Bottom dans *Dévadé* (D, 180), et la pourriture, celle dont Mamie se croit atteinte dans *Va savoir*, constituent les traces abjectes de ce passage forcément dégradant du temps.

La guerre des sexes et les ravages du temps, voilà bien la matière même du roman. Gilles Marcotte remarquait, en 1975, que *Le nez qui*

6. Yves Taschereau, «Le vrai Nez qui voque», *Études françaises*, «Avez-vous relu Ducharme?», *op. cit.*, p. 311-324.

voque était «le seul véritable roman qu'ait écrit Réjean Ducharme⁷», c'est-à-dire la seule histoire où intervienne l'amour : «Il sait que depuis *Tristan, La princesse de Clèves, Eugénie Grandet, Madame Bovary*, le roman a partie liée avec l'amour-passion, l'amour-possession, la vie urbaine et ses réseaux d'intérêts, les affaires douteuses de l'histoire⁸.» Cet amour, un romancier, «un peu chacal, un peu vautour, un peu panthère» comme le voyait Lautréamont⁹, prendra plaisir à le montrer sous son angle le plus sombre, le plus sale. C'est bien en effet dans le roman au sens où l'entend Gilles Marcotte que Ducharme s'engage par la suite, dans *Les enfantômes, Dévadé, Va savoir* et *Gros mots*, racontant, ressassant des histoires, entre Bottom, Juba et la patronne, Juba et Bruno, Nicole et Adé, Mamie et Rémi, Rémi et Raïa, Rémi et Mary et Jina, Johnny et Exa, Johnny et La Petite Tare, La Petite Tare et Julien, dans lesquelles l'amour est miné, usé, sali par le sexe et par le temps. Une preuve supplémentaire de ce choix générique serait fournie par l'intertexte, qui justement fait appel aux grandes références du roman français, Proust dans *Gros mots*, et Balzac dans *Va savoir*, romancier en qui Rémi voit justement le chantre accompli de l'amour et du sexe : «Comment peut-on être, avec la même voix, aussi sentimental et aussi génital? Comment peut-on être autrement?» (VS, 231) À ce moment-là de l'œuvre, transmis à Rémi comme un héritage par Hubert qui va mourir, «avec son désespoir tranquille, affable» (VS, 164), Balzac, lu lentement, intimement — «je couche avec Balzac (VS, 209) — offre presque un modèle d'apaisement. Mais ce serait compter sans les cauchemars de Rémi où, comme dans les nouvelles d'Edgar Allan Poe, des prostituées au «visage angélique avili par des dents absentes ou cariées» (VS, 190) se penchent sur lui.

« Créés et dressés dégueulasses »

On est nés pour que ça nous fasse mal. Assez mal pour pouvoir tout trahir pour que ce mal nous lâche : lécher les bottes les plus infectes et mordre ensuite, avec nos dents empoisonnées, dans les cœurs les plus généreux.

Les enfantômes

Dans les romans de Ducharme, la souffrance n'est pas rédemptrice : loin de rendre meilleur, elle rend pire et celui qui a souffert fait souffrir à son tour. Le Mille Milles de la fin du *Nez qui voque*, cruel et cynique, inaugure une série de personnages narrateurs, qui, de Vincent Falardeau

7. Gilles Marcotte, «Réjean Ducharme contre Blasey Blasey», *loc. cit.*, p. 249.

8. *Ibid.*

9. Lautréamont, «Poésies I», *Œuvres complètes*, Paris, Le Livre de poche, 1963, p. 372. Cité par Gilles Marcotte, *ibid.*, p. 248.

dans *Les enfantômes*, à Johnny dans *Gros mots*, se définissent, à des degrés divers, par leurs actes ignobles qu'une sorte de fatalité les pousse à recommencer. Après avoir trompé Mamie avec Raïa et les prostituées qu'ils ont connues ensemble, Rémi lui dit : «Je t'ai trop trahie, j'ai pris le pli, je me suis condamné à recommencer.» (VS, 99) Bien qu'il attende de Fanie, la petite fille, qu'elle soit «son crime innocenté» (VS, 14), que sa présence le lave «des saletés de fond de nuit» (VS, 138), il n'en contribue pas moins à la corrompre en la gâtant inconsidérément. (VS, 84) Johnny adoptant, non sans ambiguïté, le point de vue de sa compagne Exa, fait indirectement son propre procès en décrivant une de leurs scènes de ménage : «Tout sera fichu, j'aurais tout salopé, et à la fin, quand je l'aurais fait vieillir de dix ans, elle profitera du peu de jeunesse et de santé qui lui restera, que je lui aurais laissé, pour se refaire une vie...» (GM, 11) Plus loin, ceci encore, sans qu'on sache si Johnny reprend à son compte le pitoyable constat ou cite les récriminations de Exa : «Une flambeuse, et qui vous donnait sa chemise avec tout ce qu'il y avait dessous sans demander son reste. Et j'en ai fait une chipie, un tyran domestique. Je ne méritais pas ça. Elle non plus.» Il est significatif que la scène se poursuive sur l'évocation d'un geste plus précis et plus ancien — «[...] la fois où je lui ai fait faux bond en plein blizzard [...] J'avais craqué et filé prendre un coup de trop» (GM, 11-12) —, singulièrement emblématique de cette lâcheté particulière qui caractérise les personnages masculins des derniers romans, sortes de Mille Mille vieillies, livrés aux malheurs du sexe et se consolant dans l'alcool. *Dévadé* — c'est sans doute l'une des raisons de la tiédeur de sa réception critique — porte à son paroxysme cette image négative de l'homme : aux fanfaronnades de Bottom, qui est, de loin, le plus veule de cette série de personnages — «Je fais de mon mieux, le plus mal possible, goguenard et égrillard» (D, 9) —, la patronne répond : «Ne te tue pas à me démontrer que tu es dégueulasse, il n'y a pas de mérite à être dégueulasse, vous l'êtes tous, vous avez été créés et dressés dégueulasses ; il faut se distinguer autrement.» (D, 157) On notera ici à quel point le roman, qui paraît en 1990, s'accorde avec le discours social sur la définition de ce machisme lâche qui est alors l'objet d'une dénonciation unanime. Mais, conforme en cela à l'éthique de la marge absolue mise en place dans *L'hiver de force*, la narration adopte le point de vue du plus réprouvé.

Ainsi se trouve déplacé le thème de la salissure. À la crasse des corps et des vêtements succède celle, autrement plus prégnante, des sentiments. Plus que les précédents, ces narrateurs s'adonnent à l'analyse psychologique. Scrutant avec la même acuité leurs propres réactions, leur saleté, leur misère, et celles de leur entourage, ils mettent au jour, avec une féroce lucidité, les petites bassesses ordinaires, mesquineries, hypocrisies dont sont tissés les liens affectifs et amoureux, et dévoilent les mobiles égoïstes des actions apparemment les plus généreuses. «Il n'y a pas de

petits profits», le leitmotiv de *Dévadé* ponctue cette économie émotive qui voit le triomphe du plus cynique «chacun pour soi». Bottom «fils sans allure, sans cœur et sans dessein» (D, 15) «carencé de [s]a sinistre espèce» (D, 17), se laisse délibérément balloter entre deux amours, celui, autoritaire et maternel de la patronne, et celui fraternel et complice de Juba, l'un et l'autre contenant le désir sexuel dans des jeux aux limites sans cesse renégociées. Il s'en prend piteusement à Francine, l'employée de la patronne, ou à l'indifférente Nicole qu'il traite en prostituée. À ce comportement ignoble, le texte fournit une explication qui, tout en mimant la vulgate psychologique sur les traumatismes de l'enfance, accentue la mauvaise foi de Bottom, faisant porter aux autres la responsabilité de ses actes: «*Si les hommes sont ivrognes ça dépend des créatures* chantait mon père pour m'absoudre d'avance» se souvient-il. (D, 114) Enfin, l'épisode qui rappelle à la fois Mille Milles et Chateaugué, Vincent et Fériée, joue ici comme une sorte de clin d'œil au passé de l'œuvre:

Je me suis épris de Lucie (et je le suis resté vingt ans), le matin où elle m'a donné la main pour se mettre sous ma protection. Bruno tombé malade, elle me faisait servir de frère pour marcher à l'école un mille plus loin. Elle avait six ans, moi huit. Elle était si frêle et si fragile que le vent du rang des Deux-Maisons l'aurait emportée si je ne l'avais pas tenue. Je ne me suis plus jamais fait donner autant d'importance. Pas même par ma mère quand mon père a péri, foudroyé par son tracteur au milieu de ses labours. «À cette heure, c'est toi l'homme.» Il était trop tard déjà. Je n'étais plus du monde depuis que Lucie défaisait celui qu'elle avait créé, qu'elle n'avait plus de main que pour se protéger de moi. J'avais trop bien joué mon rôle fraternel. Avec la puberté, elle ne supportait plus que des liens d'extrême parenté. (D, 32-33)

Réitérant le malentendu, Bottom continue d'être, avec Juba, ce frère incapable de se satisfaire de son rôle, celui dont les désirs salissent tous ceux, celles surtout, qu'il approche. Ainsi dit-il de la patronne: «Je me sens comme si en la massant, je l'avais toute resouillée de mes mauvaises pensées.» (D, 14) Dans une sorte de structure en miroir qui semble illustrer à l'envi le diagnostic de la patronne sur les hommes, les actions de Bottom sont reprises et dédoublées par celles de deux «frères»: le premier, son ami Bruno, compagnon de voyages et de beuveries, frère de Lucie, est l'amant de Juba qu'il ne cesse de tromper, laissant ainsi à Bottom le rôle frustrant de confident et de consolateur. Le second, le poète Adé, Adélard Bergeron, fou, enfermé à Saint-Jean-de-Dieu, était l'amant de Nicole qui continue de lui vouer une sorte d'adoration bien qu'il l'ait, lui aussi, trompée, humiliée, exploitée: «Il allait [...] au bordel [...] avec ton chèque d'assistance¹⁰.» (D, 183) Au cours d'une visite à l'asile où il apparaît

10. Cette structure à trois unités où les personnages se ressemblent, s'affrontent ou se redoublent dans une fratrie que scellent à la fois la complicité contre les femmes et la rivalité pour elles, est reprise deux autres fois dans l'œuvre. Dans *Va savoir*, Rémi se mesure tantôt à la dignité de Hubert, le mari de Mary, qui est en train de mourir, tantôt à Vonvon, son *partner* aux cartes, frère jaloux de Mary qui tente de l'empêcher de

«toute la tête comme infectée de piqûres de bêtes» (*D*, 151), il insulte Nicole qui tentait de le reconforter. Bottom, qui s'identifie à lui de manière troublante — «On se ressemble. Si c'était moi qu'ils avaient rasé, on ne verrait pas de différence [...] il me sourit avec la dent qui me manque, la même canine» (*D*, 151) — partage l'hilarité qu'a déclenché sa grossièreté :

C'est pas pour me vanter, mais je l'admire. Sa façon rada de faire des farces me force à m'associer, me joindre à lui pour jubiler gras avec lui, tout lâcher pour me fondre à lui dans le flot de la rigolade où je tousse et j'étouffe en harmonie, charrié avec les autres, dans le même bain que les copains, aussi tordu, plié en deux et épaté qu'eux. Qu'est-ce qu'on se paie comme pinte de sang pourri! (*D*, 152)

Cette scène, exemplaire à plus d'un égard, finit mal. Bottom s'enfuit — «Je pique un ticket à Chose et je me pousse» — abandonnant Nicole, Adé et ses compagnons ; mais il s'effondre un peu plus tard, victime d'une crise d'épilepsie — «Ils m'ont cueilli au bout de la ligne Hochelaga, l'écume à la bouche, la langue en coin» (*D*, 153) —, gagné par la folie d'Adé, puni, peut-être, pour sa participation au fou rire cruel dont Nicole a été la victime. La description de ce moment typique de socialité masculine — des gars riant à une blague de gars — constitue, dans le roman, une sorte d'apothéose de la salissure des hommes : rattrapé par un atavisme grégaire («forcé de m'associer») dans lequel il ne s'appartient plus («me fondre à lui», «tout lâcher»), Bottom est «charrié» avec les autres fous dans une hilarité infernale («tordu», «plié en deux»), où le rôle de l'alcool est tenu par «la pinte de sang pourri». On ne saurait mieux dire que ce qui fait rire les hommes entre eux est aussi ce qui les infecte, les rend fous, malades. «*I am a germ*», répète Bruno. (*D*, 79) Comme l'a souligné la critique, Adé, interné à Saint-Jean-de-Dieu, constitue une figure,

fréquenter la jeune femme. Le roman se termine d'ailleurs «dans la bave et dans le sang» comme aurait dit Bottom (*D*, 134), par une bagarre qui oppose les deux hommes. Le même schéma réapparaît dans *Gros mots* qui, de nouveau, situe le personnage de Johnny vis-à-vis de deux «frères» : d'une part Julien, son frère adoptif, représente dans une certaine mesure son double inversé, actif et bon, «Saint-Julien» dit Exa (*GM*, 58) ; il aime la Petite Tare (dont il est le compagnon) comme «une œuvre d'art» (*GM*, 42) et tolère la relation que Johnny entretient avec elle dans des termes de vague partage qui rappellent ceux de Bottom et Bruno à propos de Juba. D'autre part, Walter, Alter, «l'alter ego», l'auteur inconnu du manuscrit trouvé dans lequel ses aventures fictives entre Bri et la Too Much sont si exactement semblables à celles que vit Johnny que bientôt les épisodes de la vie de l'un succèdent aux épisodes écrits par l'autre sans qu'il soit possible de les départager clairement : «C'est drôle, il m'est arrivé la même chose, pense Johnny à la lecture du texte de Walter, en d'autres mots, pas plus tard que tantôt.» (*GM*, 193) On aura noté la présence, dans ces trios, de figures d'écrivains, Adé le poète fou, Walter l'écrivain invisible et Hubert qui, avant de mourir, donne à lire l'œuvre de Balzac. Ce dispositif montre aussi comment ce dernier personnage, qui s'efface en laissant la littérature en héritage, constitue, rareté extrême dans l'univers du-charmien, une figure paternelle apaisante, une sorte d'antidote au Van der Laine de *L'océantume* qui, lui, se perdait égoïstement dans ses livres.

féroce­ment démy­stifiée, de Nelligan : « Seigneur ! Lui qui avait une si belle tête ! » s'écrie Nicole en le retrouvant à l'asile. (*D*, 151) Elle seule d'ailleurs continue de croire au talent de Adé, à cause de ce que Bottom appelle « sa manie de prendre tous les minables pour des poètes » (*D*, 193). Elle conserve « dans la potiche écaillée qui trône comme une urne funéraire sur le frigidaire » les poèmes qu'il a écrits sur des petits morceaux de papiers. Lorsqu'elle en offre un à Bottom, celui-ci, « aussitôt que Nicole a le dos tourné, [...] rentre ce cri dans son cratère comme un malpropre » (*D*, 184). Ainsi, dans *Dé­vadé*, aucune figure masculine n'est épargnée, pas même celle de Nelligan que Mille Milles et Chateaugué croyaient « victime de la noirceur, de la crasse d'âme, de l'impurité » (*NV*, 37) et qui a si longtemps constitué, dans les romans de Ducharme, l'icône de la littérature¹¹.

Du rada au déchet

Je vais faire ce qui ressemble à ce que tu as fait de moi : le réprouvé amer, le paria abject, infect, alcoolique et ingrat.

Dé­vadé

Je vais finir tout seul comme un chien, clochard en hiver sur les bouches d'air de la Place des Arts, je sens ça venir et ça commence à me faire plaisir.

Va savoir

On s'en souvient, André et Nicole Ferron, les protagonistes de *L'hiver de force*, chez qui la pauvreté et le désengagement social confinent à la vocation — « assez d'argent c'est trop d'argent. Une bonne indigence va nous rendre la vigilance de notre adolescence » (*HF*, 78) — suivent Roger au restaurant Picardie pour se faire offrir à manger « en tétéux épais ravis et confus » (*HF*, 21). À partir de ce texte, le « personnel » des romans de Ducharme se recrute plutôt, comme les clients de la pharmacie Labow, « dans la plèbe du Plateau » (*HF*, 40). Certes, il y a la Toune, dans sa « chic résidence » de l'avenue Drapper, et la patronne, sur son boulevard des Hauteurs mais, les textes le répètent (*HF*, 90 ; *D*, 14), ce sont des Lady Chatterley, qui finalement confortent la hiérarchie sociale alors même qu'elles paraissent la transgresser. Dans cet univers, la saleté correspond d'abord à la pauvreté, à la marginalité, à ces milieux vaguement interlopes, où se croisent vrais et faux artistes (*L'hiver de force*), danseuses et

11. Sur la présence de Nelligan dans l'œuvre de Ducharme (jusqu'à *Dé­vadé*), on se reportera à l'étude très complète de Nicole Bourbonnais, « Ducharme et Nelligan : l'intertexte et l'archétype » dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 167-197.

prostituées, gros-bras de la pègre (*Va savoir, Gros mots*), et réchappé de prison (*Dévadé*), où «les chèques d'assistance» s'échangent directement au bar (*Dévadé*), où «[à] la brasserie, il n'y a [...] que des chômeurs, des assistés, des retraités, de la misère» (*GM*, 61). Le romancier, comme certains de ses prédécesseurs du XIX^e siècle, explore ces bas-fonds, envers honteux de l'expansion urbaine, et adopte leur point de vue sur le monde. À la manière des Ferron, il retourne l'insulte en titre de gloire, faisant de la lie de la société, de son écume, paradoxalement sa chance et son salut, dans un discours où résonnent à la fois la prophétie catholique consolante «les premiers seront les derniers» et le vœu du poète voulant changer la boue en or :

J'étais content d'avoir trouvé quelqu'un d'aussi peu que moi, et lui prouver que les nuls sont les élus, les héritiers désignés, qu'ils sont voués, avec tout le besoin qu'ils en ont, la place qu'ils lui font par le vide, à la possession du bien, celui qu'on a à se le donner, ce que nos meilleurs, (nos inspirés, nos lumineux) ont trouvé sur leur chemin, et qui traînait. (*GM*, 274)

«Téteux», «foireux», «crottés», ces expressions populaires, où se trouvent associées dans la même réprobation la saleté et la misère, abondent dans les romans de Ducharme; ainsi de *L'étranger* de Camus «[le] crotté dessiné sur la couverture, les yeux baissés, les mains enfoncées dans les poches, à attendre que les choses le dépassent» (*D*, 41) et de Bottom, percé à jour par Andrew, le gourou de la patronne: «Qu'est-ce que c'est que ce maniaque, ce tout-nu tout tordu, crotté, édenté, résidu fermenté? Pitié, ce détritrus s'asphyxie hors de son cloaque.» (*D*, 88) À ces exclus volontaires, ces ratés militants, qui opposent au discours de l'engagement, de la réussite et de la performance, leur échec appliqué, leur retrait, leur dérouté émotive et sociale, Ducharme donne le nom de *rada* («où on a mis du *radis* et du rat *d'haie* [...] pour désigner un petit cultivateur, un bas-du-cul terreux» [*D*, 17]). L'itinéraire de Bottom en est l'illustration :

J'ai mal tourné. À dix-huit ans, je rêvais d'être un poids mort, un fardeau, petit peut-être mais qui y tient, de tous ses dérisoires moyens, sans jamais les perdre, comme il y en a tant, amers et timorés, rongés jusqu'au trognon. Je n'avais pas le choix; j'avais été compté, pesé et jugé bon à rien, aucun jeu de société. Je payais cher ma place qui n'en était pas une, assez chère pour la glorifier, l'occuper comme un trône, ne plus rien devoir à personne, surtout pas des excuses. (*D*, 153)

Alors que les Ferron travaillaient à leur désengagement, à leur isolement, le *rada*, lui, ne fait que s'approprier et défendre son statut de victime de la société: «Au secours, on me vole mon malheur!...» (*D*, 12) De ce point de vue, *Dévadé* donne à lire une sorte de mélodrame, mis à distance par l'ironie, dans lequel, après une enfance forcément malheureuse, le délinquant accumule échecs et malheurs: «Si ça finissait toujours aussi mal, toujours mal égal, on finirait par s'habituer, mais ça finit de plus en plus mal, jusqu'à ce que ça finisse une fois pour toutes, dans le mal total.» (*D*, 81) Ce que la patronne refuse à Bottom, c'est justement ce mode

mélodramatique, marqué par la redondance du «mal», générateur de compassion et de pitié.

On ne s'étonnera pas de retrouver évoquées un peu partout dans le roman les poubelles — «Ce n'est pas une vie. Avec les ordures dont je la remplis, c'est une poubelle» (*D*, 70) —, et la boue, le plus souvent sous forme de neige salie : «les enfants [...] pataugent jusqu'aux genoux dans la gadoue : toute la neige qu'une espèce de tempête de soleil a fait tourner comme une mayonnaise» (*D*, 66). À ce motif redondant de la neige souillée viennent parfois se greffer des connotations sexuelles ; ainsi Bottom évoque les «neiges brouillées, pelotées, dégoûtées ; pétries dans le jus de trafic et livrées aux assauts des souffleuses qui finissent de les industrialiser» (*D*, 92). Dans *Va savoir*, où, comme en écho aux «trophoux» de Roch Plante, travaille le motif de la récupération, la boue de l'automne fait refluer des vagues de déchets que Rémi s'efforce de contenir tant bien que mal. Dans une entreprise qui tient à la fois du tissage de Pénélope et du nettoyage des écuries d'Augias, Rémi, feignant de croire au retour de Mamie, retape désespérément une maison qui est elle-même une sorte de poubelle :

On a trouvé cette ruine [...] au bout d'une rue mal ressuscitée d'où l'eau sa-
loquée par les prospérités de la guerre avait chassé une Petite Pologne en cha-
lets d'été [...] Le père Mousseau [...] avait tout revendu ou loué [...] Cette
ruine exceptée. Elle a servi d'entrepôt aux matériaux récupérés, puis carré-
ment de dépotoir pour un bric-à-brac infect qui a fini par déborder, contami-
ner les pargès, et le démoraliser. (*VS*, 10)

La saleté, incrustée dans le paysage comme en témoigne «un ballot de vieux déchets domestiques, enracinés dans la friche, envahis par des insectes en mutation» (*VS*, 118) finit par l'emporter malgré tous les efforts de Rémi qui «[s]e ruine et [s]e crève à assainir cette soue qu'ils ont laissée pourrir, à décroter ce dépotoir qu'ils ont laissé déborder et fermenter» (*VS*, 85). Il s'avoue vaincu : «J'ai eu beau tondre et ratisser, essarter, essoucher, je la trouve infecte. Elle me pue de plus en plus au nez, me fait de plus en plus flotter le cœur dans l'eau de boudin.» (*VS*, 223) La maison — l'espoir de revoir Mamie, l'amour à faire durer, l'œuvre à écrire? — si péniblement hissée, soutenue, étayée, s'enlise néanmoins : «Non, il n'y a rien à sauver, la maison est condamnée, j'ai assis les fondations dans une boue qui les moisit et les disloque.» (*VS*, 190)

Marie-Madeleine et autres *shiksa*

On ne m'y reprendra plus. Jamais! J'aime mieux putasser. C'est pas propre mais d'une fois sur l'autre, le ménage est plus vite fait...

Dévadé

Dans l'univers de ces adolescents déchus sur qui pèse si lourd « [leur] sale petite besogne de vivant » (VS, 210), où Mille Milles s'est mué en rada, personnage miteux de « livres sexuels », qu'est devenue Chateaugué? À partir de *L'hiver de force* et plus encore dans les derniers romans, le personnage de la femme, celle par qui arrivent à la fois tout le malheur et le seul salut possible, se fragmente et se complexifie dans une série d'images ambiguës, marquées en même temps par la salissure et par la pureté. Conformément au cliché, la vierge est toujours un peu putain et réciproquement. Sans doute est-ce ainsi qu'il faut comprendre la figure reparaisante de la prostituée repentie, telle Mûla dans *Va savoir*: « J'ai lâché la dope, lâché les hommes, touché à rien depuis deux mois!... Je suis nette nette!... » (VS, 249) Ou, variante du même topos, la strip-teaseuse rhabillée, telle Poppée qui a mis « un tricot » à la suite d'une panne de chauffage au bar où elle travaille: « Ça lui va bien, elle a tout à coup l'air d'une enfant de son âge, aussi saine, aussi propre. » (GM, 217) Il faudrait citer encore Jina, élevant son fils et tricotant, entre les visites, également intempestives, des motards de la bande de son compagnon emprisonné, et de la police à la recherche de la drogue qu'elle pourrait bien cacher. Tout se passe comme si dans cet univers de la marge, les femmes, contrairement aux hommes, portaient en elles une capacité de rédemption qui leur permettait d'émerger de la salissure, propres à nouveau. La pécheresse de l'Évangile rejoint ici la prostituée au grand cœur du discours libertaire. En revanche, une salissure bien plus tenace s'attache à des femmes qui ne sont pas des prostituées: Questa prétend s'appeler « Grosse Pas-Bonne » (NV, 146) et, dans un geste ostentatoire d'autodénigrement, La Toune se traite de « p'lote sale » dans *L'hiver de force*.

Le cas de Raïa, compagne de voyage de Mamie, que définit le slogan « Power and control », est autrement plus sérieux. « [Elle] descend de Lilith, maîtresse intérieure d'Adam et mère des succubes. Irrésistible image du mal, « elle avait son sexe dans son cerveau » apprend Rémi dans le dictionnaire des symboles que lui a donné Hubert. (VS, 160) Liée aux prostituées, sur qui elle prépare vaguement une thèse de droit criminel, voyeuse, perverse, elle anticipe et réalise les pires désirs de Rémi qu'elle compromet et tient ainsi captif: « elle a très bien compris quand je ne lui ai pas dit: "Séduis-la-moi. Corromps-là, déprave-la. Ramène-la-moi impie comme toi, brûlante et méchante, furieuse et vicieuse" » (VS, 100). Juba et La Petite Tare, qui partagent avec elle le rôle de tentatrice, paraissent, en

comparaison, bien innocentes. On notera que paradoxalement Raïa représente en même temps l'incarnation du mal, la femme diabolique dont le désir fascine et anéantit les hommes, et la liberté absolue. En ce sens survit en elle la dureté de Bérénice dévorant plutôt que d'être dévorée, comme le rappellent les épithètes « impie », « brûlante », « furieuse » qu'on dirait tirées de *L'avalée des avalés*. Raïa conserve aussi quelque chose de Iode Ssouvie comme en fait foi cet extrait d'une lettre des deux jeunes femmes où *L'océantume* se lit en filigrane : « On s'en fout. On aime mieux marcher. On ôte nos chaussures. On suit le mourant de la mer, qui se nappe et se retire pompant le sable sous les pieds jusqu'entre les orteils. » (VS, 112) On ne s'étonnera pas non plus que ce qu'il y a d'enfance dure chez Raïa se prolonge dans la petite Fanie :

Cette tyrannie détournée ne me déplaît pas, qui en fait de plus en plus la fille Raïa, qui ne voudra rien savoir ni rien devoir, fonçant à travers les frontières de tout le monde et ne laissant transgresser la sienne par personne, allant jusqu'à réprimer son plaisir pour qu'il n'y en ait pas un qui aille s'imaginer qu'il l'a dominée. Elle sera riche, elle sera armée, elle jouera de ses quatre volontés, elle s'amusera à provoquer les forces de réduction, à leur résister, à leur lever sa jupe et leur montrer par où passer pour commencer. (VS, 172)

Une telle projection de Rémi désigne l'enfance comme objet perdu : c'est bien en effet ce qui est à jamais disparu de sa propre vie que l'adulte ravi contemple dans l'enfant. Elle en illustre aussi toute l'ambiguïté, car ce n'est pas tant la pureté qui caractérise l'enfant ducharmien que la force de son désir ; désir qui doit rester intact, pur comme on le dit d'un métal sans alliage, sans compromis, indifférent à la propriété comme à la saleté. Par ailleurs, cette lignée de « vainqueuses, de témérètes » (AA, 182) qui va de Bérénice Einberg à Raïa-Maria Dérisliska¹² (VS, 124) jusqu'à La Petite Tare, « de son vrai nom Toccata-Fuga » (GM, 179), descendante « d'hospodars déchus » (GM, 95), en passant par Iode Ssouvie la Crétoise, et Juba Caïne « la petite séfarade aux allumettes » (D, 20), est composée d'étrangères, dont les noms impossibles font l'objet du même investissement érotique que les toponymes exotiques.

Mais Juba n'est pas seulement juive, c'est une *shiksa* (D, 205), exclue, rejetée par les siens, mise au ban de sa communauté, notion d'exclusion que contient aussi le nom « Raïa » : « Dans l'ancien empire ottoman, terme de mépris dont les Turcs se servaient pour désigner leurs sujets non musulmans¹³. » Ainsi se trouve esquisssée une figure de femme répudiée, rejetée, jetée, qui fait pendant au rada et s'inscrit dans les mêmes métaphores. On le voit notamment lorsque la patronne, blessée et abandonnée par Léon, insultée par Bottom, lui emprunte brusquement son lexique favori :

T'es venue me chercher pour me jeter à la poubelle ? Jette-moi à la poubelle !
Je m'en fous, j'ai mes aises dans les poubelles depuis le temps que vous me

12. Écho de Rainer-Maria Rilke et de la dérélition.

13. Selon le *Petit Robert*, indispensable instrument de lecture des romans de Ducharme...

jetez dans vos poubelles, tous autant que vous êtes, toute la sainte femmille que vous êtes... Puis que vous vous bouchez le nez en soulevant le couvercle pour voir si ça m'a fait du bien, si j'ai changé mes habitudes d'ordure!... Arrêtez de râler, Christ, et réjouissez-vous donc : vous avez tellement raison d'avoir bonne conscience, bonne foi, d'avoir pas péché, pas craqué, gardé vos poches pleines de roches!... (D, 82)

L'allusion à la lapidation qui clôt cette tirade accentue la figure catholique de la pécheresse et confirme que c'est bien là le palimpseste sur lequel se dessine cette représentation de la femme. Dans *Gros mots*, l'auto-portrait de La Petite Tare reprend l'image de la poubelle :

Je suis un petit poids mort, une petite tare, mais ils aimeraient trop ça, ils ne le sauront pas, je vais garder ça pour moi, ou régaler quelque pauvre imbécile qu'ils auront jeté dans leurs poubelles. C'est fou ce qu'ils ont comme poubelles. De plus en plus profondes et plus féroces. Ils adorent ça. Jeter. Je t'ai, je peux te jeter, mais je ne peux pas te le prouver tant que je ne l'ai pas fait, que je ne t'ai pas jeté, alors salut je te jette. (GM, 31)

Outre la critique sociale qui pointe les «poubelles de plus en plus profondes et plus féroces» de l'exclusion, ce passage intronise ironiquement «la petite tare» en compagne parfaite du rada, son double féminin. Quelques-unes de ces femmes sont néanmoins complètement «jetées», définitivement sacrifiées. C'est le cas de Nicole, surnommée «Chose» et traitée comme telle par Bottom. Nicole, qui, depuis Adé, ne cesse de «tomber sur [des] fou[s]» comme elle le dit pour expliquer son ecchymose à l'œil (D, 179), si abîmée qu'elle accepte toutes les humiliations dans une sorte d'indifférence absolue — «neutre. Sans perte ni profit. À tout prix» (D, 123) — proche de la mort. Mamie, que Rémi a «envoyé savoir» avec Raïa, représente plus tragiquement la même idée ; convaincue que son corps qui lui fait horreur est en train de pourrir, elle se jette elle-même et se perd sans retour.

Ni corruptrice comme Raïa, ni victime comme Nicole, une autre image se profile néanmoins dans *Débadé* et surtout *Va savoir*, celle, dont on ne s'étonnera pas qu'elle reste rarissime dans l'ensemble de l'œuvre, de la femme chaste, lavée des tourments du sexe. Ainsi Crigne, cette chanteuse que Bottom aide dans son déménagement, personnage secondaire, entrevu dans *Débadé*, est définie par sa force :

Elle est magnifique : tout en force et en hauteur. Une déesse de l'Olympe, un peu penchée, portée à toucher, sécuriser [...] Elle n'est même pas grasse, juste solide, équilibrée. Quand la statue s'est animée, qu'elle m'a donné une main parfaitement chaude à serrer, je suis tombé dans un état second [...] sans compter que je n'ai pas trop pour accomplir ma besogne de toute l'énergie que ça donne. (D, 191)

La notion de robustesse, de solidité est reprise plus loin, dans l'allusion à «la «Jeune Géante» de Baudelaire» (D, 192). Mais surtout, c'est la chasteté qui, chez Crigne, garantit la force : «Propre. Pas une trace de sexe sur elle ; pas un regard, un sourire, un contact qui n'élèvent pas le désir à une

autre puissance, irréductible aux idées toutes faites.» (*D*, 192) Un autre personnage, Mary, la mère de Fanie, à qui Rémi donne le surnom nourricier d'Abeille, et qui — métaphore maternelle particulièrement appuyée — s'occupe d'une serre, incarne aussi cette force, donneuse de vie. Fidèle à Hubert qui va mourir, située d'emblée à l'écart du sexe («Ça ne me manque pas. Il n'y a rien qui me manque» [*VS*, 200]), elle arrête Rémi qui l'embrasse d'un geste qui produit sur celui-ci le même effet qu'avait eu sur Bottom la poignée de main de Crigne :

Je ne suis pas revenu de ce qu'elle m'a fait en m'étreignant la main, ce qu'elle y a mis, chaud comme un œuf dans un nid, en verrouillant ses doigts entre les miens. On aurait dit que ça disait : je ne sais pas ce que c'est, je ne veux pas le savoir, mais c'est à toi, prends-le, prends-en soin comme si ça ne me regardait pas. (*VS*, 202)

Outre «l'œuf» et «le nid» qui évoquent la maternité, la force de Mary tient aussi à ce qu'elle s'appartient pleinement et n'a que faire, contrairement à Juba ou à la Petite Tare, des offres de protection de Vonvon son demi-frère, ni de celles de Rémi, à qui Hubert refuse ce genre de complicité : «—Tu sais, si jamais il arrive un coup dur, je serai là... j'en prendrai soin... Ils sont tous arrivés les coups durs, et elle s'est très bien défendue toute seule. Elle va continuer, j'ai bien peur. C'est une fière boxeuse.» (*VS*, 261) On notera, de «la Jeune Géante» à «la boxeuse», la connotation physique de la force : «Mary si robuste, et plantée si droit sur ses pieds légers.» (*VS*, 79) La réussite de *Va savoir* tient en partie à la présence du personnage lumineux de Mary, figure de la bonne mère, simultanément généreuse et légère, qui (re)donne la vie — «c'est à toi, prends-en soin» — sans rien exiger en retour. Mary, mère sans être ni vierge ni putain, que Rémi associe à la chanteuse Ginger Rogers, donne une âme à la Petite Pologne livrée à tous les déchets.

Nettoyer, mourir

Non, mon amour, mon goût ne me lâche pas de faire un vrai ménage et nettoyer par le vide une place que je prends aux arbres, aux mauvaises herbes, aux tamias, pique-bois, grillons, merles à plastron.

Va savoir

Face à la salissure, plus insidieuse à mesure que le monde ducharmien n'est plus strictement régi par l'opposition adultes/enfants, les personnages continuent pourtant d'éprouver sporadiquement d'intenses désirs de pureté, de purification. L'extrême propreté à laquelle ils s'efforcent tient toujours un peu de la brûlure, de la causticité inscrite dans le nom du personnage, propre par excellence, de Constance Chlore. Ainsi en va-t-il d'André et de Nicole Ferron dans *L'hiver de force* :

Déshabillons-nous et lavons-nous ; avec le New Ajax, avec la brosse à plancher, oui, oui ! Nettoyons-nous, genre *extirper* la saleté de tous les *interstices*, oui, oui ! On sent qu'on va se sentir mieux quand on sentira bon. Frotte-moi fort, que ça parte en lambeaux, comme une mue. (*HF*, 153-154)

Les nombreux nettoyages auxquels se livre Rémi dans *Va savoir* participent également de la même jubilation destructrice : « Ça fait partie du ménage, un grand finale où j'ai tout nettoyé à neuf [...] rasant jusqu'aux cailloux du bord de l'eau, il n'y en a plus un damné qui dépasse. » (*VS*, 170-171) Dans les romans de Ducharme, la propreté, pourtant si violemment désirée, voisine souvent avec la mort et tous les personnages purs, Constance Chlore, Chateaugué, Fériée, Mamie sont sacrifiés. La Petite Tare, qui a compris que la vie salit, essaie de se préserver en se tenant dans une sorte d'entre-deux aussi éthéré que possible :

Pour ne pas avoir à se salir puis lessiver, elle s'habille peu ou pas, rien que des choses très chères, qu'on envoie chez le teinturier. Pour ne pas cuisiner puis récurer, l'horreur totale, elle se nourrit de tofu et de fruits, se plaisant tout au plus à mêler les goûts des figues sèches et des noix, quitte à croquer à tout moment [...] des bébés carottes et du céleri en feuilles... Tout ça, qui est le moins qu'elle peut, pour ne pas se gâter, pas s'abîmer. (*GM*, 16-17)

Fanie, dont la tendresse donne à Rémi le sentiment d'être « visité comme Saint-François » (*VS*, 113), qui le purifie de sa seule présence — « Elle ouvrira la porte et mon gouvernement corrompu sera renversé, je tomberai sous son règne » (*VS*, 138) —, n'est pure qu'en ce qu'elle échappe à la vie dans une légèreté, une évanescence que, précisément, grandir lui fera perdre :

Une bonne fois, je lui dirai comme c'est bien qu'elle n'existe pas, qu'elle n'ait pas de forme et pas de poids, qu'elle se rêve et s'efface à mesure, que la soie de ses cheveux et l'émail de ses yeux n'en auront rien gardé quand elle se réveillera dans la peau d'une autre Raïa. (*VS*, 83)

« S'effacer » c'est justement ce que fait Mamie qui, contrairement à ce que sa famille espère, s'est en effet « évaporée » (*VS*, 245) dans Jérusalem. Désespérée après une fausse couche, éprouvant sa féminité comme une pourriture, Mamie, demi-mère, avait sans doute déjà trop bien compris ce que, plus tard, Rémi lui écrira :

Sais-tu que ta franchise et ta simplicité, ta probité, la fameuse propreté de ton cœur et de tes sens, ça se laisse mal caresser, que ça n'a pas besoin de guérison, que l'amour entre par les plaies et que ça n'en a pas, que ce qui est sain est plein, que ça se suffit, que ça se sent et que ça me tue?... (*VS*, 121)

Est-ce à dire que les purs, les entiers ne peuvent pas se laisser aimer ? L'amour « qui entre par les plaies » rappelle en effet la conception que se faisait Bérénice de tout rapport aux autres : « Un contact est une lézarde, une disponibilité offerte au mensonge, à la déception et à l'amertume. » (*AA*, 188) À moins que l'impatience de Rémi, comme d'ailleurs ce qui l'a poussé vers Raïa, ne soit aussi ce qui rendait Mille Mille incapable de

vivre près de Chateaugué : « Avec les affreux, point n'est besoin de se gêner pour être laid. Avec les beaux, il est affreux d'être laid. » (NV, 177) De nouveau, la propreté, la pureté, par leur exigence absolue, brûlent, tuent.

Dans une disparition plus radicale encore qu'une mort, Mamie choisit de s'anéantir et de « se rayer » : « J'ai trouvé ça tout sec dedans, ce passeport, où tu as rayé ton visage. Tu l'as gratté, avec une aiguille, ou avec tes ongles. Il n'en reste plus rien, même pas le trait de ton menton. Tu as tout détruit. Patiemment. Jusqu'au blanc. » (VS, 264) Comment ne pas penser ici que l'écrivain a, lui aussi, « rayé son visage » ? Le geste de Mamie le redit, le blanc, le pur, c'est la mort. La vie, elle, ne tolère pas le blanc, comme le constate Rémi, en peignant les murs de sa maison :

Que c'est beau du blanc quand ça frémit encore humide. Ça ne nous ressemble en rien, ça nous nie. Le moindre signe de notre vie, notre ombre même, fait tache sur lui. À la pure lumière, il jaunit infecté. Il ne pourrait supporter sans s'altérer qu'une nuit sans souffle et sans fin. Nos dents sont blanches quand elles n'ont pas servi et nos os sont blancs quand on est assez morts. Notre semence est blanche, notre lait aussi, mais ils se décomposent et convertissent en nous pénétrant pour nous reproduire et nous nourrir. (VS, 155)

Cet impossible blanc, qui obsédait Malévitch et Kandinsky, Bérénice le voit dans un rêve qu'elle désigne comme un cauchemar mais dont elle conclut le récit par des exclamations enthousiastes : « Comme on est bien ici. Comme c'est blanc ! On se croirait à l'intérieur du soleil. » (AA, 105)

Or, si l'hiver « de force comme la camisole » (HF, 283) semble ouvrir, par l'intermédiaire de Nicole, sur la salissure extrême de l'asile où Adé est enfermé, la neige reste, de *L'océantume* à *Gros mots*, le refuge ultime et fragile de la propreté, la pureté de l'origine retrouvée dans la blancheur :

Qu'il a neigé ! Le sentiment d'être des conquistadores s'empare de nous, en dépit de nous, comme par effraction. Derrière nous s'étend ce dont nous venons d'entrer en possession, ce qui a été découvert. Ivres de puissance [...] nous nous arrêtons de temps en temps [...] Devant, tout reste à découvrir : à voir, entendre, toucher. [...] Où personne n'est encore passé, ne se peut-il pas qu'on trouve des ailes d'anges, des auréoles, des branches d'étoiles, ou quelques-uns de ces œufs donnant naissance aux fleuves et aux lacs ? (O, 55)

La même image est reprise dans *L'avalée des avalés* :

Le Canada, quand ils l'ont vu pur la première fois, ils l'ont appelé Nouveau Monde. Le parc frais rempli de neige, c'est le Nouvel Océan. Nous y courons en tous sens, Constance Chlore et moi ; et courir devient découvrir [...] Tout ce que nous faisons dans cette neige devient premier comme la neige, nouveau comme la neige, neuf. (AA, 208-209)

Dans les romans ultérieurs, *Débadé* et *Gros mots* surtout¹⁴, l'hiver, la neige ou le froid continuent de définir un espace autre, marqué par l'imaginaire

14. Ces deux textes sont en quelque sorte des « romans d'hiver » qui se passent l'un et l'autre pendant « le temps des fêtes » comme l'a noté, pour *Débadé*, Pierre Pôpovic, « Le

de l'exploration du continent, comme en témoigne la traversée épique du pont Jacques-Cartier dont Bottom aime à se souvenir :

Il fait une nuit blanche tout à fait, une nuit de brouillard épais comme celle où nous repartions à pied aux États, Bruno et moi [...] Dans nos armures de conquistadores moulées sur le corps, on a failli y rester : le pont Jacques-Cartier était en pente et complètement glacé ; l'atmosphère en purée se solidifiait au contact, en couches qui se superposaient sur nos personnes comme les arches de la structure, qui se payait avec ce marbre clair des luxes de cathédrale engloutie. On avait du verglas partout, jusqu'en espèces de breloques plein les cheveux [...] On est restés assis sur un tas de neige. Jusqu'à ce que la terre resurgisse du chaos. Que le continent se découvre et se re-peuple [...] C'est la dernière fois que nous avons voyagé, ce qui s'appelle voyager. (*D*, 71)

Les voyages avec Bruno, ces périple qui reprennent, sur les pas de Kerouac, le parcours des explorateurs, constituent, dans ce roman particulièrement sombre où la salissure triomphe plus qu'ailleurs, les très rares épisodes purs, les seuls dans lesquels les personnages, fidèles à leurs rêves, ne sont souillés par aucune compromission, ne commettent aucune bassesse. Dans *Gros mots*, le froid a de nouveau cette fonction purificatrice :

J'ai marché sur la glace. Il faut patauger un peu [...] en franchissant les rouleaux, mais le vent les a formés en déblayant d'impeccables parquets. Il vous les a balayés et vous les a polis, vous pourriez vous y mirer. Loin des maisons, c'est beau comme un ailleurs, on est seul au monde et ravis, avivés, passionnés de respirer. (*GM*, 247)

La glace vive, qui redonne aux choses leur perfection absolue («impeccables parquets»), métaphore de la table rase, coexiste avec l'image moins dure de la neige qui transforme en «ailleurs» le paysage familier. S'il n'est plus question d'exploration, l'insistance sur la vie («avivés», «passionnés de respirer») connote encore la naissance.

Les mots sales

[...] j'ai trouvé, tout ouvert, tout de travers, comme jeté par-dessus bord, un plein cahier de vrais mots. De paroles. Les travaux et les jours, on dirait, d'un impossible auteur, un complexé des grandeurs, un épris dont on n'a pas cru les cris trop forts en métaphores.

Gros mots

Plutôt que de tirer de cet affrontement du propre et du sale des conclusions que l'œuvre en train de s'écrire réfuterait, reste à mettre en

festivalesque. La ville dans le roman de Réjean Ducharme, *Tangence*, n° 47, octobre 1995, p. 116-127. *Va savoir* est, au contraire, un «roman d'été» que vient clore un automne de force et de boue.

résonance deux épisodes qui semblent se répondre de *L'océantume* à *Gros mots*. Johnny, le narrateur de *Gros mots*, trouve au bord de l'eau un manuscrit apparemment jeté. Il le désigne d'emblée comme «son autre voix» et le recueille pour que cette voix ne soit pas «jetée», pour «qu'il n'en [soit pas fait] un déchet». Dans la description qu'il en donne, l'accent est mis surtout sur la saleté: cette «voix» est «bâillonnée à grands coups de x, étranglée par les ratures irritées et les surcharges à moitié biffées, dénaturée par les caviars, pâtés et autres dégâts causés par un évident dégoût» (*GM*, 18). Le cahier sale, souillé, maltraité rappelle les livres de classe mal tenus de Iode Ssouvie: «Mes livres ont la reliure arrachée, les coins bouclés comme les cheveux du petit Jésus, les pages sales comme un mécanicien [...] L'âme de mes livres m'est repoussante comme ma présence.» (*O*, 17) Qui est le sujet de cette dernière phrase? Qui est l'auteur de ces ratures inspirées par «le dégoût» qui maculent le manuscrit trouvé? Est-ce bien au seul Adé que s'applique cette remarque, évoquant le déjà-lu des panoramas de la littérature: «Il éprouvait son talent comme une infection dégradante pour l'homme qui le nourrit (Lautréamont, Baudelaire, Verlaine)» (*D*, 42)? Il est bien difficile de ne pas penser que l'auteur, Réjean Ducharme, qui, au gré de sa poétique, couronne ou détrône les mots, élevant les uns au statut de noms propres, retournant les autres au commun d'où ils viennent, ne parle pas ici de lui-même, de ce qui s'écrit «de force et mauvais gré» (*GM*, 19), et des mots qui salissent, ces «gros mots» qui sont précisément les mots sales et salissants d'une langue. Selon Ducharme, en effet, le matériau, forcément déjà sali, de l'écrivain c'est ce qui «traîne», ce que les autres «jettent» comme le dit Vincent Falardeau dans *Les enfantômes*: «L'avenir aux audacieux, et à moi, leurs restes, à moi les rêves baroques qui les endorment, les sentiments touffus qu'ils jettent, les rires hilares qu'ils laissent traîner par terre!» (*E*, 13)