Document generated on 10/11/2024 10:48 p.m.

Études françaises

La place du marché romanesque : le ducharmien

Lise Gauvin

Volume 28, Number 2-3, Fall–Winter 1992

L'Amérique entre les langues

URI: https://id.erudit.org/iderudit/035885ar
DOI: https://doi.org/10.7202/035885ar

See table of contents

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)
1492-1405 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Gauvin, L. (1992). La place du marché romanesque : le ducharmien. *Études françaises*, *28*(2-3), 105–120. https://doi.org/10.7202/035885ar

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1993

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/

La place du marché romanesque: le ducharmien

LISE GAUVIN

> Parce qu'on ne peut pas appeler un chat un chat,
> ils l'ont appelé Hautbois, d'après le son de sa
> voix.
> "Tu te fatigues jamais de m'entendre geindre?
> — C'est de la musique."
> Je le dis comme je le pense. Je savoure sa voix
> d'enfant, ses retours d'accent, ses intonations de
> petite séfarade aux allumettes.
>
> Réjean Ducharme, *Dévadé.*

Depuis ses origines, la littérature québécoise est traversée et hantée par une problématique de la langue qui dépasse les seuls enjeux lexicaux et met en cause son propre statut ainsi que la nature de son fonctionnement. En effet, depuis que celle-ci existe ou s'interroge sur son existence même, critiques aussi bien qu'écrivains entretiennent un métadiscours sur la langue. Des oscillations de ce discours dépend en grande partie l'évolution de cette littérature. La question n'a cessé d'apparaître, au cours des époques, comme le lieu de convergence de plusieurs thématiques, comme un catalyseur de discours littéraires et comme la mise en scène et en mots de positions idéologiques spécifiques. L'interrogation sur la langue d'écriture, notamment, toujours doublée d'un commentaire plus global sur le statut de la langue ou d'un diagnostic sur l'état de la langue parlée, est l'histoire d'une suite de déplacements qui conditionnent ou modifient les grandes options de cette

littérature[1]. Il s'agit là d'une scène particulière, révélatrice d'un procès littéraire — et d'un processus d'autonomisation — plus important que les procédés qu'elle met en jeu. Une scène propre à l'exhibition du littéraire mais aussi à la constitution de poétiques particulières. C'est ce que j'appelle la *surconscience* linguistique de l'écrivain québécois, *surconscience* partagée jusqu'à un certain point mais de manière différente par des écrivains de la francophonie, ainsi que par d'autres écrivains en situation de littérature mineure, pour reprendre l'expression célèbre de Kafka, c'est-à-dire dont la langue est affectée d'un fort coefficient de déterritorialité. Mais on sait aussi que « mineur » signifie « les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande ou établie[2] ».

UNE SURCONSCIENCE OPÉRANTE

À quoi renvoie cette *surconscience*? C'est ce que je me propose de repérer dans le cadre d'un projet plus vaste, et ce aussi bien au niveau des poétiques que des stratégies textuelles. Car aux *positions* explicites exprimées par les écrivains s'ajoutent les *propositions* véhiculées par les textes eux-mêmes[3]. Dans les œuvres choisies, il s'agit de percevoir comment le texte *parle la langue*, soit à la façon d'une isotopie distincte, soit par une série de procédés qui vont d'un système de représentation plus ou moins mimétique, stylisée ou fantasmée de l'oralité des langages sociaux à l'intégration festive des langages. Je tente ainsi de dévoiler la « nature ontologiquement langagière des textes », ou ce qu'on a baptisé du nom savant de glottocritique[4].

1. Pour l'histoire de ces déplacements, je me permets de renvoyer à des travaux antérieurs, en particulier « De Crémazie à Victor-Lévy Beaulieu : langue, littérature, idéologie », dans *Langages et collectivités. Le cas du Québec*, Montréal, Leméac, 1981, pp. 106 à 176.

2. Deleuze et Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 33. Les autres caractéristiques de la littérature mineure sont le branchement de l'individuel sur l'immédiat politique et l'agencement collectif d'énonciation.

3. Un examen attentif des revues littéraires des trente dernières années, de ce point de vue, a donné lieu à une première synthèse : Lise Gauvin, « La surconscience linguistique de l'écrivain francophone : positions des revues francophones », Colloque de Bruxelles, « Les irréguliers du langage », mai 1991 (voir dossier joint). Voir également : « Poétiques de la langue et stratégies textuelles », Colloque franco-québécois, Paris, octobre 1991 (à paraître). Cette recherche, à laquelle collaborent Rainier Grutman, Alexandra Jarque et Suzanne Martin, est subventionnée par le CRSH.

4. Jean Bernabé, « Contribution à une approche glottocritique de l'espace antillais », *La linguistique*, 18:1, 1982, pp. 85-109.

De *Parti Pris* à Tremblay, de Ducharme aux romanciers des années quatre-vingt et aux écrivains dont le parcours passe par l'expérience d'autres langues, les manifestations du jeu des langues sont extrêmement variées. Si les années soixante ont été marquées par la provocation du joual, on remarque une intégration de plus en plus large, dans les textes des années quatre-vingt, aussi bien du québécois que de langues autres que le français. Cette intégration ou cohabitation des langues, visible tout autant chez les écrivains dont la langue maternelle est le français que chez d'autres dont l'expérience est plus complexe, renvoie-t-elle à un véritable plurilinguisme textuel, au sens où l'entendait Bakhtine comme phénomène inséparable de l'art du roman, ou à une nouvelle manière de représenter, sur la scène romanesque, les tensions diglossiques toujours à l'œuvre dans le corps social?

L'éventail des propositions textuelles est extrêmement large et va des ruptures tétraglossiques visibles dans un livre comme *la Mauvaise Foi* de Tougas[5] à un bilinguisme ou colinguisme plus ou moins tranquille, comme c'est le cas chez Poulin dans *Volkswagen Blues* [6], ou encore à différents procès de traduction visant à expliquer à des destinataires étrangers le contexte référentiel des expressions choisies (à cause de répertoires linguistiques différents). Quant à Tremblay, il n'a cessé d'inventer, en passant du théâtre au roman, de nouvelles tactiques et en est venu à une légitimisation/normalisation de l'usage québécois, tout en mettant en place une architexture langagière et en pratiquant une hybridation proche de la polyphonie bakhtinienne[7].

Dans le paysage des deux dernières décennies, le «cas» Ducharme est exemplaire. Plus qu'un simple matériau de fiction, la langue devient à la limite le sujet même de son œuvre. Titres, noms de personnages, figures et références intertextuelles témoignent d'une impertinence qui n'a d'égale que la liberté avec laquelle le romancier traite la ou les langues dont il use. On a dit de ses livres qu'«ils poussent la langue québécoise au-delà d'elle-même[8]». Mais de quelle langue s'agit-il? N'y a-t-il pas lieu de poser, du moins comme hypothèse, qu'il y aurait création d'une langue romanesque particulière, le ducharmien? En quoi celle-ci se rapprocherait-elle de la polyphonie nécessaire à

5. Gérald Tougas, *la Mauvaise Foi*, Montréal, Québec-Amérique, 1990, 266 p.

6. Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, Montréal, Québec-Amérique, 1984, 290 p.

7. Lise Gauvin, «Tremblay et le théâtre de la langue», à paraître dans un ouvrage collectif sur Tremblay, VIb éditeur.

8. Pierre Lepape, «Les mots et la boue», *le Monde*, 10 novembre 1990.

l'art même du roman? Quel est son mode de fonctionnement? Deux textes serviront ici de références privilégiées et de points de comparaison: *l'Hiver de force* et *Dévadé*. Mais auparavant, il est utile de revenir à la notion même de plurilinguisme et à ce qu'elle recouvre.

À PROPOS DU PLURILINGUISME

La fortune qu'a connue la notion bakhtinienne de plurilinguisme n'a pas été sans créer quelque malentendu. Contentons-nous ici de quelques mises au point. Comme il est impensable de confondre dialogue et dialogisme, il serait aussi peu adéquat de confondre le plurilinguisme dont il est question dans *Esthétique et théorie du roman*[9] avec une simple juxtaposition de langues diverses dans un même texte. Le plurilinguisme bakhtinien est complexe et concerne aussi bien l'hétéroglossie ou diversité des langues, l'hétérophonie ou diversité des voix, et l'hétérologie ou diversité des registres sociaux, des niveaux de langue. «Le roman pris comme un tout, écrit-il, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, prurivocal[10]». Et encore: «Le style du roman, c'est un assemblage de styles; le langage du roman, c'est un système de langues[11].» Concrètement, le plurilinguisme fait son entrée dans le roman à travers des unités compositionnelles de base que sont, notamment, les discours des narrateurs fictifs, les paroles des personnages et les genres intercalaires. «Chacune [de ces unités] admet les multiples résonances des voix sociales et leurs diverses liaisons et corrélations, toujours plus ou moins dialogisées[12].» On notera toutefois que dans la plupart des cas, il s'agit plutôt de voix particulières que de langues étrangères au sens courant du terme. Aussi Bakhtine pense-t-il que «dans le roman, l'homme est essentiellement un homme qui parle» et sa *parole* fait «l'objet d'une représentation verbale et littéraire[13]». Ce locuteur est un individu social, historiquement concret et défini, son discours est un langage social, non un «dialecte individuel[14].» Ce locuteur renvoie à rien de moins qu'à «une image du langage[15]».

9. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.
10. *Ibid.*, p. 87.
11. *Ibid.*, p. 88.
12. *Ibid.*, p. 89.
13. *Ibid.*, p. 152.
14. *Ibid.*, p. 153.
15. *Ibid.*, p. 172.

Cette conception du roman a été reprise, de façon métaphorique, par le critique Morson qui considère que le roman réalise les innombrables possibilités de «la place du marché linguistique[16]». Et André Belleau d'ajouter qu'il y aurait effectivement dans le roman, comme dans le langage carnavalesque, «une joyeuse relativisation des langages jointe à la topique du changement, du renouveau, du Devenir[17]». Cependant, la richesse de l'hétérogène n'est pas toujours vécue sur le mode de la multiplicité heureuse. À preuve Kafka, «cette figure emblématique de l'altérité», qui connaît la détresse à cause de cette hybridité même[18]. À preuve aussi le conflit des codes à l'œuvre dans les textes qui, produits dans un contexte diglossique ou tétraglossique, n'aboutissent pas nécessairement au dialogisme romanesque ni aux figures du retournement carnavalesque. Dans la littérature québécoise, Belleau a bien montré les possibles non actualisés d'un livre comme *la Bagarre* de Bessette, roman dans lequel la diversité des langages ne dépasse pas la juxtaposition non fonctionnelle d'idiolectes particuliers[19]. Par un effet de balancier imprévu, des textes visant à dénoncer l'aliénation linguistique des années soixante, tels *Speak White* de Michèle Lalonde, *Notes sur le poème et le non-poème* de Miron, ou encore *le Cassé* de Jacques Renaud, deviennent de véritables propositions formelles et langagières.

On peut supposer que le texte, même et surtout s'il travaille l'espace des tensions linguistiques, n'est littéraire que dans la mesure où il met à distance un certain rapport de forces entre les langues, dans la mesure où il échappe aux contraintes de la diglossie et ne se contente pas de reproduire le discours autoritaire, monologique, à l'origine du clivage social entre les langues et de leur distribution hiérarchique. Ce qui incite à penser que la notion de *diglossie textuelle*, à la limite et appliquée au roman, serait une contradiction dans les termes, puisqu'elle renverrait à un conflit qui n'aurait pas encore trouvé sa résolution littéraire ou à un texte dépourvu

16. Gay Saul Morson, cité par André Belleau dans «Carnavalisation et roman québécois», *Études françaises*, «Sociologies des littératures», 19 : 3, hiver 1983-84, p. 58.

17. *Ibid.*

18. Régine Robin, *le Roman mémoriel*, Longueuil, Le Préambule, 1989, p. 47.

19. *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986, p. 190.

des formes d'hybridation nécessaires à la prose romanesque[20]. Mais cela reste à voir.

Qu'en est-il du plurilinguisme dans le texte ducharmien? Quelle(s) image(s) du langage sont projetées dans ses romans? Dans chacun de ceux-ci, on remarque un rapport au langage qui est aussi une thématisation de la langue.

DU BÉRÉNICIEN...

D'entrée de jeu, Ducharme choisit la langue comme sujet de réflexion, de fantasme, voire de fiction. Dans *l'Avalée des avalés,* Bérénice Einberg, frappée de la faiblesse des langues courantes, propose d'inventer une nouvelle langue, le bérénicien, et elle précise: «En bérénicien, le verbe être ne se conjugue pas sans le verbe avoir[21]». On peut lire l'ensemble de l'œuvre de Ducharme comme une recherche pour faire éclater le sens des mots, les pousser hors de leurs limites convenues et arriver à leur redonner un pouvoir d'expression sensible, pareil à cet appel que se lancent deux amis éloignés l'un de l'autre en forêt et qui prend une couleur vocalique: «Nahanni[22]». Cette représentation de la langue s'accompagne également de jeux de mots et de figures dont l'extension semble infinie, tant la capacité d'invention de Ducharme ne cesse d'étonner. Les commentaires métalinguistiques, plus ou moins importants selon les textes, vont jusqu'à mettre en

20. Ce qui n'empêche pas les uns et les autres, tel Tougas, de proposer une mise en abîme fictionnelle de l'espace diglossique. La notion de diglossie textuelle est plus précise que celle de diglossie littéraire, qui peut recouvrir des significations diverses.

Par diglossie littéraire, W. Mackey entend la répartition fonctionnelle des langues dans l'écrit. «En somme, précise-t-il, on peut avoir diglossie formelle, la langue parlée étant une langue et la langue écrite en étant une autre; ou diglossie fonctionnelle, chaque langue possédant son ensemble de fonctions. Lorsque cette répartition fonctionnelle s'appplique à la langue écrite, il peut y avoir de la diglossie littéraire.» («Langue, dialecte et diglossie littéraire», dans *Diglossie et Littérature,* Bordeaux-Talence, Maison des Sciences de l'Homme, 1976, p. 30 et p. 42). Cf. à ce sujet, les analyses magistrales de Laroche et Bernabé portant sur *Gouverneurs de la rosée* de Roumain: «La diglossie dans *Gouverneurs de la rosée*: termes de couleur et conflit de langues», dans *la littérature haïtienne. Identité, langue, réalité,* Montréal, Leméac, 1981, pp. 57-104; J. Bernabé, «Contribution à l'étude de la diglossie littéraire créole-français: le cas de *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain», dans *Textes, Études et Documents,* nº 1, 1978, Fort-de-France, Groupe d'Études et de Recherches en espace créolophone, pp. 1-16. Mais le terme de diglossie littéraire peut aussi s'appliquer à la répartition des langues d'écriture chez un même auteur ou dans une société donnée, en fonction d'une distribution hiérarchique.

21. Paris, Gallimard, 1966, p. 337.

22. *Ibid.*

cause, dans *le Nez qui voque*, les membres de l'Académie française, parce qu'ils «évitent les plongeurs et les serveuses, les dédaignent, ne s'associent pas avec ces sociétaires vulgaires et sans diplômes de la société[23]». Ajoutons que cette thématisation de la langue se double souvent d'une mise en scène de l'écriture qui peut devenir création d'un personnage d'écrivain, tel Gaston Gratton-Chauvignet de l'Estampe, «ce troubadour modique des flaques», dans *les Enfantômes*[24], dont la figure et l'œuvre, *Miroirs de boue*, ne sont pas sans quelque ressemblance avec le poète Adé du dernier roman.

L'idée de comparer *l'Hiver de force* et *Dévadé*, du point de vue de la langue, vient de leur apparente parenté. Il s'agit en effet de deux romans urbains et montréalais: l'un situe son action en 1971 et l'autre au cours des années soixante-dix, en 1972 plus précisément. On dirait même que les saisons se jouxtent puisque la dernière phrase de *l'Hiver de force* annonce un début d'hiver: «Puis demain, 21 juin 1971, l'hiver va commencer, une dernière fois, une fois pour toutes, l'hiver de force (comme la camisole), la saison où on reste enfermé dans sa chambre parce qu'on est vieux et qu'on a peur d'attraper du mal dehors...[25]» La saison de *Dévadé* est l'hiver, plus exactement les quelques jours qui précèdent et suivent la fête de Noël: « Et l'hiver ne fait que commencer[26].» Cependant, aucun des personnages, et même pas la patronne malgré sa chaise roulante, ne reste enfermé dans sa maison. L'un et l'autre livres, enfin, présentent des événements relatés par un narrateur-personnage qui avoue une affection particulière pour la bière. Mais là s'arrêtent les similitudes. Le premier narrateur, André Ferron, est un correcteur d'épreuves devenu scripteur, sinon écrivain, appliqué à écrire l'histoire de sa vie avec l'inséparable Nicole: «On va se regarder faire puis je vais tout noter avec ma belle écriture» (*HF*,15). Le narrateur de *Dévadé*, P. Lafond, surnommé Bottom, se présente lui-même comme un rada, mot qui viendrait de «radis» et de «rat d'haie» et signifierait un «petit cultivateur», un «bas-du-cul terreux» (*D*,17) ou plus précisément encore: «Minable, miteux, Riquiqui comme moi quoi[27]» (*D*,217). Ce narrateur n'écrit

23. Paris, Gallimard, 1967, p. 185.

24. Paris, Gallimard, 1976, p. 193.

25. Paris, Gallimard, 1973, p. 282. Afin d'alléger les notes, les références concernant ce livre seront dorénavant directement indiquées dans le texte, par le sigle *HF*, suivi du numéro de la page.

26. Paris, Gallimard, 1990, p. 88. Même chose pour *Dévadé*, qui sera identifié par le sigle *D*.

27. Il y aurait aussi, dans le vaudou haïtien, un rite «rara». D'après un biographe de Verlaine, celui-ci aurait été traité par Rimbaud, dans une lettre de «potarada» (P. Petitfils, Paris, Tulliard, 1981, p. 219, note 141).

pas, sinon des lettres d'amour faussement poétiques dans «le style pompier» (*D*,49). Aux statuts différents des narrateurs correspondent des images du langage fort diverses.

Dans *l'Hiver de force*, on assiste à une représentation du joual en même temps qu'à sa mise à distance ironique. La «belle écriture» revendiquée par le narrateur est une manière de ramener le travail de l'écrivain aux dimensions de la graphie, soit une façon d'afficher un degré zéro du style, conçu comme un artisanat et une transcription/imitation. Mais cette transcription, qu'elle soit phonétique («Faut kon slave pour pas kon puse! ki disent», (*HF*,145), ou fantaisiste («vive la twistesse» (*HF*,145), dans la mesure même où elle est efficace, reste toujours le résultat d'une transformation[28]. Le narrateur s'efforce tout spécialement d'épingler le «joual d'élite[29]» des usagers de la C.C.C. (la Contre-Culture de Consommation), langage farci d'expressions anglaises mis à la mode par une certaine bourgeoisie d'artistes et d'intellectuels. Ce qui donne: «hier elle *flippait* à cause qu'elle était *high*; ce soir elle était *down* à cause qu'elle faisait un *bad trip*» (*HF*,24). Quand au joual comme tel, il est défini en note comme un «jargon montréalais raffiné par le théâtre puis exploité par la chanson et le cinéma québécois» (*HF*,19). Au cours du récit, on se moque de la théorie qui veut que le joual soit une «langue sauvage, donc indienne» (*HF*,192). D'autre part, on raille les films américains postsynchronisés en argot de Paris et, à l'occasion, on ne se prive pas de qualifier d'«euphémisme» la parole d'un personnage, Pascale Lafond (P. Lafond?) qu'on dit être une «passionaria québécoise» (*HF*,186). Mais «c'est le langage des fleurs qu'on cherche», avoue le narrateur (*HF*,67). Langage mythique par excellence, celui-ci a pour effet de ramener les autres langages à leur fonction d'usage, de consommation plus que de communication.

Toutefois, l'originalité du livre, par rapport aux romans antérieurs, tient en grande partie dans le système insolite créé

28. À propos de ce roman, G.-André Vachon écrit: «Tout est noté sur le même ton, sans la moindre variation d'intensité ou de rythme, comme sans effort, le futile déteignant sur le tragique, les larmes sur le sourire. André n'a certainement pas l'habitude d'écrire, et ce journal ne ressemble pas tout à fait à un écrit. [...] Il tente d'écrire comme l'on parle, comme l'on parlerait si l'on parlait vraiment» («Le colonisé parle», *Études françaises*, 10 : 1, février 1974, p. 69).

29. L'expression est de Gilles Marcotte, qui voit dans «l'excès même de réalisme» de *l'Hiver de force* plutôt un récit qu'un roman, c'est-à-dire «la fragilité et l'humilité d'une écriture qui se donne tout entière au présent, et qui accepte de mourir avec lui, s'il le faut» (*le Roman à l'imparfait*, Montréal, La Presse, 1976, p. 91).

par la présence des notes en bas de page. Apparemment produit pour expliquer et traduire certains mots, surtout des expressions anglaises, cet appareil prend très vite une connotation ludique. Comment en effet prendre au sérieux un système de «références» comme celui-ci: sur une même page, trois appels de notes renvoient aux mots «grilled-cheese», «dill pickles», «smoked-meat» et un quatrième, placé après les mots «monde ordinaire», donne en bas de page, non plus la traduction française, mais les mots «*cheap people*» (*HF*,128). Pareilles impertinences sont fréquentes. Pour «I want to get off», on donnera en note: «Arrêtez la terre, je veux descendre» (*HF*,166). Pour «anyway», la «traduction» sera: «ennéoué» (*HF*,173). Tout en mettant en place la fiction d'un double destinataire ou d'un double public, ces signaux textuels installent une douce connivence avec le lecteur québécois, qui apprend ainsi que «*L'ensangloté*» est le titre d'un roman joual paru chez Gallimard (*HF*,109) et que le «*Manifeste global des Automartyrs*» est en fait celui des «Automatistes» (*HF*,187). Ce lecteur est le seul à pouvoir décoder tous les effets de langage dans *l'Hiver de force* et constater à quel point le mimétisme affiché et l'apparente neutralité du discours du narrateur sont soutenus par de multiples tensions, renvoyant à une série d'écarts ironiques.

...AU DUCHARMIEN

La représentation des langages, dans *Dévadé*, est davantage complexe. Une lecture rapide du roman pourrait faire croire à une distribution fonctionnelle qui reprendrait le modèle tétraglossique de Gobard[30]. On y retrouve en effet la présence en texte de langues ou de fonctions de langage qui reproduisent ou tout au moins évoquent la hiérarchie linguistique. La langue vernaculaire, que l'on définit comme «maternelle, territoriale et rurale» est parlée par les deux radas, Bottom et Bruno, originaires du même village, appelé Belle-Terre et qui se traitent eux-mêmes de sauvages et de paysans. Cette langue est aussi partagée jusqu'à un certain point par Nicole et Juba: cette dernière, malgré son origine maghrébine, ne se prive pas pour dire «Je l'haillis» et pour reprendre les effets d'oralité de Bottom («Yatu keukun qui ta fait keukjose?») (*D*,67). À cette langue s'oppose la langue référentiaire que représente, dans le livre, le bon français recherché de la patronne. Celle-ci a

30. Henri Gobard, *l'Aliénation linguistique. Analyse tétraglossique*, Paris, Flammarion, 1976, 293 p. Les définitions qui suivent sont empruntées à la «Préface» de Gilles Deleuze.

fait ses études au pensionnat Marie Regina, puis à l'Université McGill et enfin à Paris. Ce qui en fait une spécialiste de l'hypercorrection qui a développé, au dire de Bottom, «l'horreur du jargon national» (*D*,163), c'est-à-dire le joual. Elle se pique de culture, a lu Constant, Nietzche, Saint-John Perse, Baudelaire, Shakespeare et plusieurs autres, s'intéresse de près au bouddhisme et à un certain bikkhu Andrew. Elle aurait même attrapé, à Paris, «son petit accent, qui n'en est pas un là-bas et cette brochette d'expressions dégueulasses dont elle tient à se repaître» (*D*,57).

Dans ce roman, le français est présenté comme langue véhiculaire, c'est-à-dire comme «langue d'échange, de commerce et de communication», mais il est court-circuité par l'anglais chaque fois qu'il s'agit d'un achat lié au travail (la casquette achetée au St. Henri Uniforms), au luxe (les cadeaux chez Maggie Books and Things), ou encore s'il s'agit de se rendre à l'hôpital ou d'obtenir un emploi au centre-ville. Quant à la langue mythique, «qui renvoie à une terre spirituelle, religieuse ou magique», cette fonction jadis attribuée au latin[31] est remplie par l'italien, qui est présentée dans le roman comme une langue douée de mystère. Les leçons d'italien jouent un rôle analogue à celui du viatique que constituait la lecture de la *Flore laurentienne* dans *l'Hiver de force*. D'autres éléments de spiritualité sont amenés par quelques mots de yiddish ou des définitions bouddhiques.

Cette répartition, si elle est juste, ne rend compte que de très loin de l'extrême complexité de *Dévadé* et du travail sur la langue qui s'opère à travers le texte. À tel point qu'on pourrait dire que le sujet de ce roman, c'est la langue, et que la «conscience» (*D*, 189) à laquelle le narrateur se réfère est une conscience d'abord linguistique. Une conscience qui lui fait parfois qualifier de barbarisme («J'ai quelque chose à vous parler») (*D*,137)) ou de pléonasme («Ce soir dans la soirée») (*D*,232) les paroles d'autrui, mais qui surtout lui fait pratiquer lui-même tous les styles et tous les niveaux de langue jusqu'à l'hétéroglossie comme telle.

Il faudrait citer chacune des phrases du roman pour donner une idée adéquate de la gamme des styles adoptée par le narrateur, dont l'extension va du poétique au vulgaire, de l'usage du néologisme («femmille», «camionne», «amourgandise») au cliché renouvelé («la chair de frousse», «se faire hourra-qu'on-rie»), sans compter les multiples figures constituées par les paronomases («qui passe ou qui casse, que ça geigne ou

31. Le latin est présent dans le roman par les mots «*libido dominandi*».

que ça saigne, qu'elles pleurent ou qu'elles meurent») (*D*,9), les allitérations («le taré tordu par la trotte»), (*D*,12), les rimes et assonances diverses. Ce narrateur peut aussi bien adopter un ton élevé pour affirmer avec quelque emphase: «La rigueur de mon discours emporte sa conviction» (*D*,75) ou parler de «la plongée horizontale de l'Oldsmobile qui défonçait le luxe de la neige transfigurée par la lumière orangée des lampadaires»(*D*,10). Mais par-dessus tout, il pratique cette forme d'hybridation qui consiste en la stylisation parodique et qui lui fait transformer aussi bien les références culturelles (Lady Chatterley's Laveur, *D*,14) que le sens des mots («Juba l'a charriée ce qui s'appelle charrier. Comme la charrue qu'elle est», *D*,23). Ou plus subtilement encore, tel passage qui risque de devenir trop poétique est-il ramené à un discours moins exaltant: «Et rien ne disperse non plus l'inquiétant grondement du souffle de forge ou d'orgue qui enveloppe et charrie les voix qui sifflent, couinent, grincent, puis qui explosent en galaxies crépitantes... Mais il n'y a pas de salut en enfer. Plus qu'on gigote, plus qu'on s'enfonce» (*D*,54).

Les niveaux de langue utilisés sont ainsi extrêmement variés. Souvent on assiste à une transcription phonétique du vernaculaire, comme Ducharme a commencé à le faire dans ses romans antérieurs. Des phrases telles que: «C'est bon pour sketa» (*D*,16) ou «on a plus les radas qu'on ava» (*D*,79) apparaissent alors comme des refrains qui viennent ponctuer le récit. À deux reprises, par contre, des procédés de traduction accompagnent les expressions. La première occurrence de «C'est bon pour sketa» est aussitôt suivie de «Je crains qu'elle ne prenne froid quoi» (*D*,16). Et plus loin, l'exclamation «coudon» est doublée d'une parenthèse: «(écoute donc, c'est-à-dire eh bien dis donc)» (*D*,44). Ces exemples étonnent dans un livre qui est, plus que d'autres, un acquiescement à la polyvocalité et la manifestation d'une tolérance — ludique et «consciente» — aux niveaux de langue. À preuve cette réplique qui montre la capacité d'adaptation du narrateur et sa sensibilité au lexique de ses interlocuteurs: «Qu'est-ce que tu sais faire, Tarzan? – Je drive des trucks, par exemple.» Ce qui amène aussitôt en commentaire: «Je mets le paquet, bien encodé, pour que le hint ne soit pas dur à catcher» (*D*,191). On pourrait citer également les nombreux «quand qu'on» de Bottom comme éléments d'une prose apte à jouer de tous les registres de parole. Ces variations sont visibles aussi bien dans le langage du narrateur que dans le langage rapporté des personnages qui, sporadiquement, retournent au vernaculaire — même la patronne et même Juba —, utilisent des expressions anglaises ou ont des «flashes poétiques» (*D*,68).

Plus que leur relevé méthodique, ce qu'il y a d'intéressant dans de tels phénomènes de pluristylisque ou de plurivocalité, c'est la manière dont ils sont présentés et le souci constant dont témoigne le texte de brouiller les pistes et de mélanger les codes. Deux ou trois scènes sont particulièrement significatives à ce sujet. Intéressé par la précision des termes, Bottom cherche à comprendre le mot «vicieux», dont l'a affublé la patronne, et trouve dans *Dictionary de l'Indian Mythology* la définition du singe rakshasa: «Vice, couardise, violence, arrogance.» Ce qu'il traduit lui-même par «Un crosseur (*caresse* dégénérée en grossièreté) comme disent les défonceurs. Un téteux comme disent les baveux...» Mais il ajoute aussitôt: «Tu badinais, j'ai badiné» [...] «Il n'est pas question que nous rebadinions» (*D*,100). Celui qui se dit un «tronc» et un «ignare» aurait donc lu Musset[32]? L'inverse se produit un peu plus loin. La patronne vient de faire une glose savante sur Nietzsche et Bottom en conclut: «On ne peut pas faire mieux, ni plus chochotte» (*D*,102). Ces exemples suffisent pour faire comprendre le désir de renversement, de détrônement, de mixage des codes sur lequel le texte s'articule et qui fait de ce narrateur sans qualité, ou tout au moins sans statut particulier, un maître d'œuvre attentif à l'orchestration des mots, à leur interaction dialogique et à la valeur relative de chacun d'eux.

Les commentaires métalinguistiques prennent un relief nouveau lorsqu'intervient une langue étrangère: l'italien. Désireux de l'apprendre, Bottom a concocté avec la patronne «un plan d'apprentissage aux pommes» qui consiste à traduire chaque jour en français une version italienne de *Love's Story*. Chaque étape de la retraduction donne lieu à des réflexions sur le sens d'expressions courantes en français, en anglais ou en italien. Ainsi «C'est idiot, mais ça m'agace», se dit-il en italien *Sarà idiota ma mi secca*. Ce qui donne en traduction littérale: «C'est idiot, mais ça me sèche» (*D*,112). Et Bottom d'ajouter dans une sorte d'étonnement ravi: «C'est fou l'effet "aliénant" que ça me fait de le savoir. Comme on se plaît, comme on a du sens, dans ce qui ne donne et ne prend aucune espèce d'importance» (*ibid.*). Mais les phrases en italien deviennent, plus qu'un loisir culturel ou une occupation de l'esprit, une véritable ponctuation du récit. Les premières paroles traduites forment une sorte de chœur résumant la position existentielle de Bottom: «C'est stupide de se quereller», «c'est idiot mais ça m'agace», «même si je perdais tout»,

32. Ce narrateur qui dit ne pas connaître Saint-John Perse cite pourtant Achille, Penthésilée (p. 189), Orphée, Eurydice (p. 216), la «Jeune Géante» de Baudelaire (p. 192) et «... je ne sais quelle religieuse portugaise» (p. 168).

«même sans but». Quand il rencontre les mots «*lurido*» et «*fotut*» (sale et foutu), l'élève précise qu'il n'aura aucun mal à les retenir. Peu à peu l'italien n'a plus une simple fonction d'accompagnement, mais prend une valeur diégétique. Entendant la chanson *Stelle nelle tasche piu non ho,* «Moi non plus, je n'ai plus d'étoiles dans mes poches», le narrateur avoue: «c'est fou mais ça me prend à la gorge» (*D*,131). Plus éloquemment encore, le mot aimer est défini en italien: «Voler bene!... Aimer, en italien, c'est se vouloir du bien» (*D*,167). La tendresse même se dit dans cette langue: «On a jasé jusqu'au *tocco* (l'heure préférée de sa jeunesse, l'une-heure-du matin des Italiens)» (*D*,169).

On peut ainsi lire *Dévadé* comme une tentative d'appropriation non seulement des styles et des langages, mais aussi des langues. Comme une traversée des discours et un effort pour échapper à l'altérité dans la langue. Comme un passage et un retournement de l'effet «aliénant» à l'effet «dialogisant», puisqu'il s'agit, dans les derniers exemples cités, d'une réelle interaction entre les langues.

Est-ce à dire que, dans ce roman, toute tension linguistique serait abolie? Dans une scène qui se passe à Westmount, Bottom est agressé en anglais par une vendeuse, qu'il accuse de le «nanifier» (*D*,114). Mais cette agression était une réponse à l'attention soutenue que le jeune homme lui portait, perçue comme une «*unsollicited sexual attention*» (*ibid.*). En fait, l'anglais a dans tout le livre un statut ambigu, ambivalent plutôt. Il est la langue que Bruno et Bottom «ont appris ensemble à baragouiner» (*D*,43) et dont ils ne se privent pas de trouer leur discours, la langue de plusieurs références filmiques et de titres de chansons, mais aussi la langue du travail et de l'assimilation. À la différence de Jorge, le travailleur immigré qui souhaite que l'on prononce son nom à l'anglaise, Bottom, engagé sous la rubrique *dishwahers,* se rebaptise aussitôt «capitaine des éviers». Ainsi souligne-t-on la capacité infinie de transformation qu'apporte la traduction, qu'il s'agisse de la version retraduite de *Love's Story* de l'italien au français ou de la désignation même du héros, dont le double nom est un oxymore (P, Laffont=plafond, surnommé par Bruno: Bottom) (voir *infra,* note 33).

Échapper à l'altérité, à l'étrangeté dans la langue, telle est l'une des propositions majeures de Ducharme dans *Dévadé.* Le modèle de *l'Étranger* de Camus, que Nicole persiste à voir comme l'un des doubles du narrateur et qui fait figure de leitmotiv dans le livre, prend dès lors toute son importance. «Tu ressembles à *l'Étranger* de Camus en livre de poche» (*D*,41), déclare-t-elle en précisant plus loin qu'Albert Camus est «un auteur engagé qui écrivait des romans où tout le

monde se foutait de tout» (*D*,119). Mais ce modèle, Bottom le retourne contre sa propre énonciatrice. En parlant de Nicole, il constate que, «trop ballotée par son vécu, elle a pris le pli de minimiser au maximum, comme *l'Étranger* de Camus» (*D*,180). N'est-ce pas là aussi l'attitude d'André et de Nicole Ferron dans *l'Hiver de force*? La distance est encore accentuée par un commentaire formel et métalinguistique du narrateur. À un moment donné, en effet, Bottom parle de lui-même à la troisième personne: «Il se secoue, toutoune; il lève, il arrache tout!...» Et il ajoute aussitôt: «C'est mécanique, c'est l'embrayage qui se renclenche tout seul à la troisième personne. Je comprends Camus, sa manie de se mettre à cette vitesse. On finit par se retourner pour voir si on se suit. On s'est *dépassé!*... On est passé à l'étranger, avec les autres!... On est tous frères enfin: tous personne! C'est sensationnel!» (*D*,151).

Cette tentation de l'étrangeté, aussi sensationnelle qu'elle soit, est rejetée par le narrateur qui préfère à la neutralité du *il* l'insécurité et la recherche cahotique d'un *je*. Il en va de même d'un rapport au langage qui n'a rien de linéaire ni d'abstrait, mais est la prise en charge par une conscience individuelle de la multiplicité des discours. Aussi est-ce bien Nicole qui se retrouve à la fin «les bras en croix et les jambes écartées comme *l'Étranger* de Leonardo da Vinci» (*sic*) (*D*,225). Le narrateur, pour sa part, a réussi à échapper à ses «attaques d'absence» (*D*,16).

R.D., comme son personnage de RaDa, a choisi de tabler sur toute l'étendue de la langue, des langues, pour en faire éclater le sens et faire advenir un nouveau langage fondé sur l'esthétique du Divers et la polyphonie musicale. «Parce qu'on ne peut appeler un chat un chat, ils l'ont appelé Hautbois, d'après le son de sa voix» (*D*,59). C'est cette tonalité des êtres et des choses qu'il cherche à rendre sensible par l'écrit en lui redonnant la force communicatrice de l'oral. N'a-t-il pas une «théorie sur l'effet des sons sur le sens des choses» (*D*,145)? D'où l'importance des communications téléphoniques, qui ont l'immédiateté de la voix et l'économie des télégrammes amoureux, le nombre des figures fondées sur les sonorités, telles les paronomases et les allitérations, l'orthographe phonétique («ta gueule dévadée») (*D*,203), le rythme même d'une prose qui parfois rappelle celui des chansons. Mais, là encore, une autre tentation est écartée, celle d'une certaine poésie, associée au personnage du poète Adé, deuxième modèle ou double du narrateur, ce «Rimbaud des neiges», dont il s'évade (Dév-Adé) par la dérision:

«en sautant des minettes en levrette dans les toilettes des discothèques[33]» (*D*,50).

Si l'on cherche à retrouver une forme apparentée à ce récit, c'est davantage au conte que l'on pourrait songer. Le conte avec sa mise en scène de l'oralité, ses formules intercalaires («Que le crique me croque», répété avec variantes), sa vraie et sa fausse princesse, sa fin heureuse (les sept pas de la patronne). Un conte initiatique dont la fin est aussi un commencement. Soit la fin du personnage typifié — le rada devenu un rat mort — et la naissance du personnage romanesque doté d'une identité singulière: «Ça ressemble à moi, tiens. Il n'y a pas de quoi fouetter un rat mort, quoi. Tout est bien qui ne finit pas, va» (*D*,257).

L'identité de Bottom, dans *Dévadé*, est presque entièrement envahie par l'excroissance de sa fonction de narrateur[34]. Mais un narrateur dont l'essentiel du travail consiste en des pratiques de détrônement et de décentrement de son propre statut afin de libérer la plurivocalité. En surimpression de l'histoire, il a créé les mots-personnages dont chacun a une voix et un son reconnaissables. Ce qui lui permet d'énoncer allègrement: «J'ai raté l'intrigue» (*D*,39), tout en répétant comme un leitmotiv: «Je le dis comme je le pense.» Une variante de la formule donne lieu même à un *satisfecit*: «Je le dis comme je le pense, ravi de ma performance» (*D*,110).

On ne saurait mieux qualifier la réussite du livre, aventure d'un langage qui est une re (ré-)création et une performance: celui-ci doit aussi bien à la parole spontanée, à la matérialité des signifiants qu'aux diverses ressources des langages

33. L'expression «Rimbaud des neiges» est de Jean-François Josselin à l'émission «Caractères» du 7 juillet 1991. «Le caractère enfantin de la rime ici, écrit Jean-François Chassay, utilisée à foison, ne parvient pas à masquer le désert de la vie de Bottom. Pur artifice semble-t-il, et on pourrait lire dans la rime l'obsolescence d'une poésie qui, justement, ne rime plus à rien.» («Les illuminations», *Spirale*, février 1991, p. 3). Bottom est le nom d'un personnage dans *les Illuminations* de Rimbaud: «La réalité étant trop épineuse pour mon grand caractère, je me retrouvai néanmoins chez *Madame*, en gros oiseau gris bleu s'essorant vers les moulures du *plafond* et traînant l'aîle dans les ombres de la soirée» (c'est moi qui souligne). Le poème se termine ainsi: «je courus aux champs, âne, claironnant et brandissant mon grief jusqu'à ce que les Sabines de la banlieue vinrent se jeter à mon poitrail» (*Œuvres*, III, Garnier-Flammarion, 1989, p. 102). Bottom est aussi le nom d'un cordonnier transformé en âne dans le *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. On peut y voir également une allusion aux *Métamorphoses* d'Apulée. Sur les rapports entre Ducharme et la poésie, on lira Gilles Marcotte, «Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont», *Études françaises*, 24 : 1, 1990, pp. 87-127.

34. Quand, à l'hôpital, on appelle P. Lafond, celui-ci commente: «Mais il n'y a pas de chair dans le nom. Il n'y a plus que du semblant, un imitateur qui personnifie un fornicateur, *un acteur tripoteur de texte*, tordeur de kleenex» (*Dévadé*, p. 183. C'est moi qui souligne).

sociaux. «Choisis», intimait la patronne à Bottom. Le narrateur avait déjà mis en pratique cet impératif en modulant ce «feuilleté de langages», le ducharmien, qui est la plus belle de ses fictions. Un langage total, non pas fait d'une *lingua franca* nivelante et «étrangère», mais des particularismes poussés à leurs limites et sans prétention hiérarchique: cette joyeuse relativisation et cette mobilité de la prose, en plus d'être signes de la maturité de l'œuvre, illustrent éloquemment la métaphore bakhtinienne de la place du marché linguistique. Un langage dont la gamme est plus étendue que dans *l'Hiver de force*, davantage marqué par le souci de mimer le registre populaire. Un langage qui, après tout, n'est pas si éloigné que cela du bérénicien, avec sa façon de conjuguer ensemble être et avoir («Me casse pas, je suis tout ce que j'ai», dit Bottom, *D*,26), mais surtout de traiter les mots à la manière des instruments d'orchestre. On ne peut s'empêcher de songer également à la bouleversante utilisation que Ducharme (*alias* Roch Plante) fait des objets d'usage quotidien, voire des rebuts, dans ses sculptures et peintures qui sont comme un éloge de la mixité.