

Plaisir et subversion chez Réjean Ducharme

Christiane Kègle

Volume 28, Number 1, Summer 1995

Les paradigmes du plaisir et ses avatars

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501109ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501109ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kègle, C. (1995). Plaisir et subversion chez Réjean Ducharme. *Études littéraires*, 28(1), 49–60. <https://doi.org/10.7202/501109ar>

Article abstract

For Réjean Ducharme, the practice of toying with language contributes to the underlying structure of his work. Within novels such as *l'Avalée des avalés* (translated as *The Swallower Swallowed*) and *l'Océantume*, the recurrent play upon words allows the novelist to deconstruct references to societal and cultural paradigms. The dismissal of the "Name-of-the-Father" in his novels largely determines the pattern of the narrative sequence followed by his protagonists. At a figurative level, the breakdown or failure of this paternal metaphor implies a kind of psychotic structure at work, which Ducharme treats derisively. This attitude is supported by a type of writing which could be deemed seditious, or provocative at the very least. The novelist depicts situations in which "Jouissance" remains out of reach for the fictional characters: it is either forbidden or impossible.



PLAISIR ET SUBVERSION

CHEZ RÉJEAN DUCHARME

Christiane Kègle

■ J'aborderai le présent sujet par une question préliminaire : en quoi consiste le plaisir du jeu de mots ? On connaît la liberté prise à l'égard de la langue au Québec, notre humour, notre façon particulière de retourner le sens des mots. Le mot d'esprit crée inmanquablement un impact sur l'autre. Il le désarçonne, le déstabilise, l'oblige à quitter sa position pour se mettre au diapason de l'autre, suspendre, le temps de la surprise, le fil de son raisonnement, prendre le temps de rire de cette intrusion produite par l'autre dans la logique de son discours.

On l'aura compris, le mot d'esprit, l'équivoque, l'homonymie, l'homophonie, le calembour, la baliverne, la calembredaine, la coquetterie, la contrepèterie, le lapsus produisent une interaction. Phénomènes non verbaux où passe un certain fluide, une énergie venant libérer une tension présente mais impalpable dans la situation d'énonciation, ils mettent les partenaires de la langue en état de communication, de communion, d'échange. Le jeu de mots rompt le discours sérieux, renverse la logique du locuteur, interfère dans le

discours de l'autre pour en subvertir le sens. Toute cela s'inscrit dans le contexte de l'oralité. Qu'en est-il de la liberté prise à l'égard de la langue dans les textes littéraires ? Quelle est sa fonction, son incidence sur l'ensemble de la structure sémio-narrative ?

Dans les romans de Réjean Ducharme, les paradigmes du plaisir ne laissent pas d'inférer une taxonomie. D'une part, plaisir du lecteur et plaisir implicite au travail d'écriture, lorsqu'ils font appel aux néologismes, aux mots bizarres et inédits, à la destruction du signe linguistique, voire même à celle du signifiant-maître, le nom propre. D'autre part, plaisir relié à la décharge d'une agressivité diffuse, qui ne saurait être prise en charge par le narrateur implicite, mais se trouve relayée aux personnages, lesquels se délectent d'injures adressées à l'autre de la relation objectale. Une telle habileté à produire avec une grande désinvolture des jeux de mots amusants, plaisants, spirituels se résume-t-elle à une activité langagière sans autre conséquence que le ludisme ?

Certains procédés d'écriture méritent d'être analysés plus à fond, afin de mieux saisir

comment l'énonciation s'insère de façon inextricable dans l'économie romanesque ducharmienne. La problématique sera abordée de la façon suivante : 1) L'objet « chat », la figure maternelle et l'héritage littéraire ; 2) La figure de l'Autre : plaisir et pulsion ; 3) Registre du langage et érudition ; 4) Noms propres et surnoms ; 5) Le Nom-du-Père ; 6) Interdit et impossible.

Cela devrait permettre de dégager une articulation signifiante autour des concepts de pulsion, de désir et de castration (ce dernier terme étant pris dans le sens d'une jouissance impossible du sujet désirant). Le concept de « plaisir », on l'aura compris, fera place à celui de jouissance, jouissance impossible en raison du manque radical de la Chose.

L'objet « chat », la figure maternelle et l'héritage littéraire

Bérénice, la narratrice de *l'Avalée des avalés*, représente une enfant de dix ans qui tient sur son roman familial des propos aigres-doux, parfois drôles, parfois acrimonieux. Elle assume la position de discours, de la première à la dernière ligne, et entraîne pour ainsi dire son lecteur dans les méandres d'une vie pulsionnelle des plus tumultueuses.

Assujettie et rebelle tout à la fois à la loi du père et au judaïsme¹, Bérénice se plaît à exterminer de la plus désinvolte façon Mauriac I et Mauriac II. Quant à Mauriac III, dit d'Abyssinie, il fera long feu ! Ces noms

correspondent aux félins de la fable, auxquels la figure de la mère jette son dévolu. Jalouse, « le cerveau ébloui de haine » (p. 74), animée par un sentiment de rage, Bérénice déverse le contenu d'une fiole de teinture d'iode dans le lait de Mauriac I. — « Minet minet minet minet ! Viens mon beau petit minou ! » (p. 75) appelle-t-elle, douceuse. Et Mauriac I de s'approcher en hésitant :

Il sort la langue, rentre la langue, sort la langue, rentre la langue. Il a tout léché. Il s'éloigne en louvoyant. Il donne de la bande comme un possédé. Vlan ! Il est tombé. Il se raidit, palpite, vomit, dresse les pattes, expire. Victoire facile ! Vacherie de vacherie ! (p. 75)

Plus loin, dans le passage où Mauriac II subit un sort analogue, le scripteur s'attarde davantage au plaisir du jeu de mots, ce virement de la signification que permet la connotation du langage. Bérénice frappe le second chat avec un « bon gourdin » « jusqu'à ce qu'il soit raide mort » (p. 147). Elle dépose ensuite le cadavre dans une fosse

[...] et, machiavéliquement, l'enterre de façon que la queue dépasse. La queue dépasse, droite comme une queue d'oignon, dépasse, bien en vue, comme un périscope à la surface de la mer, comme la croix du Christ à la surface du Calvaire (p. 147).

Dans le récit de l'empoisonnement du premier chat, ponctué par l'expression « Vacherie de vacherie » (cf. ci-dessus), il faut remarquer l'indubitable logique du réseau isotopique. Véritable système philosophique inspiré des philosophes « secs » (comme dans l'expression

1 J'ai abordé cet aspect dans un article intitulé « Transmissibilité, discours axiologique et relation d'objet chez Réjean Ducharme » dans *Protée, théories, pratiques et sémiotiques*, vol. 20, 1 (hiver 1992), p. 57-65.

« avoir le gosier sec »), la « vacherie » ne rompt pas la contiguïté syntagmatique qui va de la langue du chat au lait (de vache) empoisonné par la teinture d'iode. L'énonciation reflète, au-delà du comique, les déformations que le style acidulé du texte ducharmien fait subir à la langue maternelle.

Remarquons que l'agonie de Mauriac I et la crise de *delirium tremens* de Mauritius Einberg (la figure du père juif) sont décrites en des termes analogues. La soulerie passagère de ce dernier rejoint comme objet-cause de l'assassinat des chats l'ivrognerie endémique du personnage de Chamomor (la figure maternelle). Or, cette queue raidie et bien érigée du chat mort infère d'une manière plaisante, ludique, voire humoristique le fantasme de castration présent dans la quête d'identité de Bérénice ².

Ainsi, le premier sobriquet dont est affublée la figure maternelle, « Chat Mort », n'est pas dépourvu de signification. Il fonctionne comme le signifiant du nom propre, avec ses deux lexèmes marqués des majuscules, métonymie du désir de Bérénice. Voilà pourquoi « Chamomor », le second sobriquet affecté à la figure maternelle, se voit pris en charge de façon récurrente jusqu'à la finale du roman. Il se constitue à partir d'une déformation phonématique du premier surnom : « Chat Mort », « Chameau », « Chamomor ».

Aussi, l'extermination de Mauriac I, puis celle de Mauriac II viennent-elles inscrire dans le discours un processus de déplacement du désir. Désir de mort, s'il en est, qui a partie liée à la jouissance de l'Autre : la pulsion fait retour dans la contrainte de répétition, ainsi que l'a indiqué Sigmund Freud dans « Au-delà du principe du plaisir » (Freud, p. 29 sq). Par ailleurs, privilégier le jeu sur le signifiant c'est aussi réaliser le meurtre symbolique de la mère (« Chamomor » en lieu et place du nom propre). Le mot renvoie au meurtre de la Chose innommable, irréprésentable, d'où l'économie du refoulement, mais également l'émergence d'une fiction, ce roman familial que le sujet s'invente à lui-même.

L'itération des noms de chat, l'événement diégétique de leur mise à mort relèvent de l'aspect ludique du langage. Ils n'en constituent pas moins une mise en abyme du code de représentation car, à bien y réfléchir, Mauriac I, ou si l'on veut Mauriac père (François) et Mauriac fils (Claude) s'inscrivent dans l'histoire des lettres comme les représentants de deux courants littéraires (le roman traditionnel et le Nouveau Roman) auxquels Ducharme n'adhère surtout pas. L'activité scripturale de ce dernier n'est-elle pas une contestation, voire une subversion des présupposés esthético-idéologiques de

2 Voir l'article cité ci-dessus. Par ailleurs, le fantasme de castration ne saurait être confondu avec la castration. À ce propos, Alain Juranville écrit : « C'est la castration qui permet l'établissement du désir. La castration n'est pas l'accomplissement, réel ou imaginaire, d'un acte de violence qui ôterait son sexe à un être humain essentiellement masculin. La castration caractérise proprement le phallus comme signifiant. C'est la vérité partielle, la plénitude, qui aussi défaille ». (*Lacan et la philosophie*, p. 194).

ces deux genres romanesques ³ ? Les nombreuses références intertextuelles qui parsèment d'ailleurs ses œuvres seraient à mettre au compte d'une pratique ludique point tout à fait innocente. Les allusions explicites au « Mademoiselle Bovary, c'est moi », aux héroïnes de Balzac ou de Zola, aux « Bérénice » de la littérature française relèvent d'une pratique déconstructionniste de la culture d'origine, celle de la « Mère patrie ». Pour comble d'ironie, Ducharme publie chez Gallimard.

La figure de l'Autre : plaisir et pulsion

Si le mot d'esprit propre à l'univers ducharmien constitue une décharge énergétique vivifiante ⁴, le lecteur pour sa part se trouve littéralement englouti sous l'avalanche d'une écriture pléthorique où règne une énergie folle d'investissement, de signifiant en signifiant. Pour peu que la fonction ludique infléchisse sa portée curative, le texte de plaisir, « celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie » (Barthes, p. 25), pourrait bien se transformer en texte de jouissance ⁵. Car les romans de Ducharme apparaissent comme des œuvres tragiques qui mettent en scène des personnages aux prises avec la pulsion de mort : alcoolisme, défaitisme, nihilisme ⁶. Seules l'invention verbale, les fantaisies

ludiques prises à l'égard de la langue assurent une balise contre la noire « qu'hébétude » (*L'Hiver de force*, p. 68) — agglutination de Québec, hébété et solitude — et l'anarchique contre-culture.

Dans *l'Avalée des avalés*, Nelligan apparaît comme le double spéculaire de la fiction. L'insertion constante d'emprunts, de bribes de poèmes, de pastiches du « poète fou » infèrent incessamment la réalité asilaire. Il n'est pas indifférent, dès lors, de voir apparaître dans la structure narrative de *l'Océantume* une figure de la schizophrénie : Ino, fils de Ina Ssouvie, la mère « ivrognesse », et de Van der Laine, le père « bossu ». Mon frère « est étendu au fond de la cale, dans la chaufferie », dit Iode Ssouvie. « Le chat plumé dans les bras, il ne bouge pas, il passe son temps à faire semblant de ne pas pouvoir bouger. Il est faussement inerte » (p. 33). Ce fameux chat plumé (qui rejoint les autres objets « chat », objet privilégié qui articule le sujet à la pulsion), la narratrice de *l'Océantume* avait pris un malin plaisir à l'exterminer de la façon la plus saugrenue qui soit :

Je l'ai épilé comme une arcade sourcilière et l'ai pendu comme s'il s'était agi de Joseph Goebbels. Je l'ai enterré dans l'île, sous les regards des gours de York. Je l'ai exhumé quelques mois plus tard ; et, après avoir arraché l'espèce de cuir raide qui l'enveloppait, j'ai porté le squelette à Ino. Ino l'aime, joue avec lui, c'est notre chat plumé (p. 23-24).

3 Dans le cadre de la présente analyse, je ne peux aborder à fond le plaisir typiquement ducharmien rattaché à la déconstruction du personnage romanesque. Remarquons cependant, dans le portrait suivant, comment la vraisemblance est occultée au profit d'un pur plaisir ludique : « En Finlande, ils [les frères d'Asie Azothé] étaient buveurs de lacs. Ils s'assoiaient autour d'un lac, tetaient toute l'eau avec des pailles, emplissaient mille tombereaux avec les poissons gigotant au fond, et ils partaient joyeusement pour la foire de Helsinski » (p. 32-33).

4 Voir Freud, *le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard (Connaissance de l'inconscient), 1988.

5 Roland Barthes établit une distinction entre texte de plaisir et texte de jouissance ; pour ce dernier concept, voir infra.

6 Sur le nihilisme, voir Renée Leduc-Park, *Réjean Ducharme : Nietzsche et Dionysos*, 1982.

Il faut remarquer qu'une rupture sémantique se produit dans les expressions « épilé comme une arcade sourcilière » et « chat plumé ». Dans la première expression, qui fait appel à la comparaison, l'écart entre l'objet et la chose, entre les poils du chat et l'activité d'épilation marque le lieu d'un non-dit, d'un non-représentable, soit la pulsion sadique de la protagoniste. Or, le geste barbare, cruel et méchant se trouve masqué par les allures de boutade de l'énonciation. Dans la deuxième expression, la disjonction se produit entre le verbe et le complément d'objet direct attendu, soit un terme relevant de l'aviculture, puisque c'est une poule, un canard, une oie ou un dindon que l'on plume habituellement... de leurs plumes !

De telles ruptures sémantiques fortifient le plaisir du lecteur, toujours sollicité à découvrir au détour d'une expression, d'une phrase ou d'un paragraphe un contresens imprévu, déconcertant, voire abracadabrante. Le bonheur de la plume (!) ducharmienne tient à de telles libertés prises à l'égard de la langue, et l'humour qui s'en dégage enclenche un phénomène que Monique Plaza a nommé ailleurs la co-jouissance (Plaza, p. 9-12, 44). Co-jouissance de l'auteur et du lecteur dans la libération de l'énergie liée à la pulsion inconsciente. Pulsion sadique déterminante dans l'économie des relations d'objet inhérentes aux personnages ducharmiens.

Subjuguée à son corps défendant par la figure de Asie Azothé, nouvelle venue dans l'environnement immédiat du « *steamer* Mange-de-la-Merde ⁷ », Iode Ssouvie s'abandonne aux plus noirs desseins, aux intentions destructrices les plus machiavéliques :

La petite fille qui m'a lancé le caillou s'appelle Asie Azothé (p. 11) [...] Elle n'est qu'une petite vache. Je la déteste ; je la tuerais. Je l'ai battue, l'ai rebattue et la battrai encore. Je lui inspire une grande terreur (p. 13). [...] Il faut l'anéantir, la faire disparaître de ma vie en surface et en profondeur. Un grand cri elle a poussé. Elle court de toute sa force. Follement inquiète, comme embarrassée par télépathie de la force de ma colère, elle titube zigzague. [...] J'enfonce mes doigts dans sa peau, mes ongles dans ses os (p. 15). [...] Comptant sur l'occurrence d'un flagrant délit, j'ai élaboré pendant la nuit le plan de l'offensive fatale, finale, létale. Ses blonds cheveux, je les couperai : j'ai des ciseaux. Sa petite bouche, je l'élargirai assez pour qu'un train y circule : j'ai la lame de rasoir qu'il faut (p. 16).

Remarquons l'effet poétique suggéré par l'inversion : « Un grand cri elle a poussé », « Ses blonds cheveux, je les couperai ». Mais il se trouve aussitôt neutralisé par le caractère inattendu et saugrenu de la finale : « élargir la bouche pour qu'un train y circule ». Les syntagmes « blonds cheveux », « ciseaux », « lame de rasoir », « train » sont agencés de telle sorte qu'il se produit un véritable télescopage énonciatif. Mais il y a plus, puisque le quatrième terme marque une rupture isotopique où le sens se produit dans le non-sens ⁸. Il inscrit le lieu où la pulsion fait retour : le plaisir de la langue n'est autre que le retour de la pulsion de mort envers l'objet,

7 « Mange-de-la-Merde » : le nom de l'habitation des Ssouvie traduit fort bien le marasme de l'univers psychologique représenté dans la fiction.

8 Selon Willy Appolon, Danielle Bergeron et Lucie Cantin, on pourrait tout aussi bien considérer ces termes comme les signifiants de la demande de l'Autre, le quatrième signifiant de la série se référant, comme dans l'ombilic du rêve, à une jouissance impossible : [S S S ... -φ].

pulsion sadique en l'occurrence de détruire l'autre, de l'anéantir à tout jamais. Tel se donne à lire l'état initial du roman, dans la longue tirade de la jalouse Iode Ssouvie, sale, méchante et purulente, envers Asie Azothe, « petite princesse » adulée par ses six frères finlandais.

Registre du langage et érudition

Iode Ssouvie ne renonce guère par ailleurs au plaisir de recourir au registre soutenu, ponctuant son discours de termes savants : « Je sais tout lire et tout écrire maintenant [dit-elle], mais je continue de me conduire en classe comme un glyptodon dans une glyptothèque » (p. 23). Par un détour narquois de la plume ducharmienne, un tel procédé met le lecteur dans la position même de Ino l'Innocent, qui se livre toute la journée durant... à chercher dans son dictionnaire des mots difficiles !

Les mots qu'il assimile avec le plus de voracité, qu'il caresse avec le plus de plaisir, sont les moins utiles, les plus inopinés. « Hallstattien », « lactodensimètre », « dromathérium », « physostigma » et « chondrostome » sont les plus populaires de son répertoire, pour le moment (p. 40).

Autre exemple : Iode Ssouvie voulant se marier à Iode Ssouvie (narcissisme primaire oblige), elle décide de publier les bancs. « Que ceux qui connaissent des empêchements à cette « union » viennent me voir [annonce-t-elle sur un ton péremptoire]. Tout le monde sait que dix pour cent de la dispense tombe dans la poche du sycophante ». Si l'homophonie dispense/sycophante s'avère agréable, allez donc deviner le sens du deuxième terme, emprunté au registre vieilli de la langue...

Et Iode Ssouvie d'en rajouter :

Je suis en première année depuis trois ans et quelques mois, et dans trois ans et quelques mois je serai en première année. J'aurais horreur de sentir que la maîtresse pense qu'elle m'a appris quelque chose. [...] Pour ne pas l'entendre donner son précieux enseignement, j'emplis mes oreilles d'amanites, de coulemelles, de lactaires, de bolets, de russules, de morilles et de clavaires, ce qui est assez extraordinaire, avouons-le (p. 23).

Clin d'œil au lecteur, mais aussi malice d'auteur qui emprunte à la botanique du frère Marie Victorin la nomenclature des agaricacées, des basidiomycètes ou des familles vénéneuses de champignons : procédé d'écriture utilisé de façon systématique dans *l'Hiver de force*.

Notons également au passage l'exploitation de la citation tronquée, du pastiche et de la parodie. Ce sont là des procédés récurrents qu'il m'est impossible d'aborder de façon détaillée dans le cadre ici imparti. Il importe toutefois de se demander quel rôle peut bien jouer dans la structure sémio-narrative les « Roland à Roncevaux » (p. 45), « un dieu aztèque » (p. 47), « la fille de Loth changée en statue de sucre » (p. 64), « Hâthor vache » (p. 70), « Isabelle Rimbaud de Lourdes » (p. 67), « les écuries d'Augias » (p. 74), « l'Iroquois sanguinaire » (p. 81), « Charles de Gaulle » (p. 66), « Rimbaud le révolté », « Aristote qui s'est masturbé sur la place publique » (p. 22). Tout cela forme une sorte de kitsch romanesque, mais est-ce pour le simple plaisir d'engendrer des résultats baroques, extravagants, fantaisistes ?

Prenons le premier exemple qui se présente au début de *l'Océantume* : l'héroïne ne sait ni lire, ni écrire, mais peut très bien citer Frontenac :

Allez dire à votre maître que je lui répondrai par la bouche de mes canons ! Va dire à ton frère aîné qu'il se tienne tranquille s'il ne veut pas que je troue le milieu de son front avec un vilebrequin à mèche chauffée à blanc (p. 14).

La juxtaposition des deux énoncés engendre un comique indubitable. Le premier reprend textuellement une formule célèbre du gouverneur de la Nouvelle-France ; le second en constitue un pastiche plutôt drôle si l'on considère la position de Iode Ssouvie, une gamine de dix ans, pauvre, sale et agressive, face aux huit frères très costauds, riches et bien nantis de Asie Azote. Mais la connotation burlesque provient aussi du fait que le pastiche de la phrase célèbre reprend un signifiant du nom propre — « front »/Frontenac — pour l'intégrer à un contexte énonciatif où l'agressivité verbale s'investit dans le choix même des lexèmes (« un vilebrequin à mèche chauffée à blanc »). L'accumulation des termes vient court-circuiter l'affect même qui était pris en charge par l'énoncé. Deux attitudes sont possibles pour le lecteur : ou bien il croit à la colère démesurée d'un personnage qui relève presque de la bande dessinée ; ou bien il se situe du côté du narrateur implicite qui discrédite une figure passionnelle tout en détruisant les référents socio-historiques sous-jacents.

Un autre type d'inversion pratiqué par Ducharme permet de dissimuler le pastiche d'un grand classique. Comment reconnaître un extrait de la célèbre réplique de Hamlet

(« [...] mourir, dormir — Dormir, rêver peut-être ») (Shakespeare, *acte III, scène I*) dans la déformation suivante : « Rêvé-je ? Rêvé-je ? Dors-je ? » (p. 83) où la dissonance du troisième élément crée une impression quelque peu insolite ? Un tragique shakespearien savamment mélangé à des propos ubuesques, voilà un style d'écriture qui rend possible l'enchâssement de la phrase suivante : « Le crâne de Yorick n'était pas moins poilu quand le fossoyeur l'a passé à Hamlet » (p. 43). Il s'agit, en l'occurrence, du discours de la narratrice, Iode Ssouvie, à propos de la tête chauve de Lange. Si le nom de Yorick sous-tend l'embrayage d'une longue séquence narrative (l'épisode des gours de York), le patronyme « Lange » relève pour sa part d'une pratique ludique et subversive du langage.

Noms propres et surnoms

Lange, c'est le psychiatre de Ino. Le signifiant de son nom se trouve hautement investi de signification, puisque Ino, l'Innocent, la figure du frère schizophrène, ne parle ni ne marche, et se trouve condamné à ramper tous les matins jusqu'à la chaufferie du *steamer* où il passe, immobile, ses journées entières. « Lange », pour les langes de Ino, ou, symboliquement, le « besoin » à partir duquel s'articule la demande à l'Autre. Mais cet effet du signifiant, l'activité corrosive de l'écriture s'empresse de le supprimer par un calembour

9 L'inversion produit le même effet comique dans : « Nous arrêtons-nous : ils s'arrêtent. Zigzaguons-nous ; ils zigzaguent » (p. 72).

des plus plats : Michel Lange, telle est la signature qui apparaît au bas d'une carte postale.

Esprit de bottine, dira-t-on ? Il faudrait prendre garde qu'au-delà de la destruction du signifiant-maître, c'est tout le contexte référentiel qui subit les affres d'une pratique séditieuse de l'écriture. Le personnage du psychiatre passe la moitié de son temps en croisière sur des paquebots luxueux, « dilapid[ant] en voyage tout l'argent qu'il gagne à soigner Inachos » (p. 60). Et son homologue féminin, le personnage de Faire-Faire Desmains, une psychiatre affectée à l'asile de Mansieulles où Iode Ssouvie est enfermée, n'échappe pas non plus à une telle corrosion. Faire-Faire Desmains dépasse en inconduite Michel Lange. Homosexuelle avouée et thérapeute dévouée, elle entreprend dès la première séance de séduire Iode Ssouvie, pour finalement l'enlever. Elle l'entraîne alors dans des pérégrinations aventureuses à travers la France, ce qui donne lieu à une longue séquence narrative enchâssée au récit premier.

Par ailleurs, comme pour se libérer de l'affect prédominant qui vient obscurcir ses relations objectales — colère, haine, rage ou dépit amoureux —, Iode Ssouvie s'en remet à une série de surnoms. Vocables empruntés au registre recherché de la langue française, ils tiennent lieu de propos injurieux, adressés presque inmanquablement aux figures féminines : la rivale Asie Azote, l'ivrognesse de mère Ina Ssouvie, la maîtresse d'école autoritaire, ou la désinvolte psychiatre Faire-Faire Desmains. « Grosse valétudinaire », « grosse hédoniste », « grosse studieuse », « grosse intempérante » (p. 27), « grosse hypocondriaque célibataire » (p. 22), « grosse

atrabilaire » (p. 53). Par opposition, Asie Azothe est la seule à être traitée de « petite vache » (p. 12). Le comique de telles injures provient de l'adjectif axiologique « grosse » qui, répété maintes fois, connote de trivialité le substantif savant, le transformant ainsi en « gros mot ». De tels syntagmes, parfois agglutinés dans un même paragraphe, servent ailleurs à ponctuer à la manière d'une pirouette la fin d'un chapitre. Mais le plaisir de l'outrage relève aussi, parfois, du narrateur implicite, qui ne manque pas d'invectiver son héroïne : « Si tu trouves ton nom laid, grosse valétudinaire, [indique-t-il à Iode Ssouvie], tu n'as qu'à aller te faire renommer » (p. 18).

Le Nom-du-Père

Il y a là un procédé d'écriture sur lequel il convient de s'interroger plus à fond. Car, à y regarder de près, c'est toute la structure romanesque qui repose sur une telle subversion du nom propre, ou, si l'on préfère, de la métaphore paternelle qui, incidemment, ne fonctionne pas dans l'économie des romans ducharmiens.

Les noms des personnages dégagent quelque chose d'un peu incongru. Remarquons d'ailleurs que le titre même du roman consiste en une agglutination de plusieurs signifiants : /l'eau/ /l'océan/ /la mer/ /l'amer/ /mère/ /l'amertume/ /tu me...(tue)/, disséminés dans l'articulation signifiante de l'œuvre.

Dans *l'Avalée des avalés*, la teinture d'iode, on s'en souvient, avait servi à empoisonner le chat Mauriac I. Or, dans *l'Océantume* le signifiant « iode » se voit promu au rang de signifiant-maître. Le nom propre (Iode Ssouvie) est pris au sens littéral : le personnage mène

une « sous vie », ce qui ne laisse pas de connoter la soulerie endémique de la figure maternelle, Ina Ssouvie (inassouvie), laquelle incarne le prototype de la déchéance la plus totale ¹⁰. « Iode » est aussi le signifiant qui sert à évoquer les remarques fielleuses que la protagoniste déverse avec la plus noire amertume sur Asie Azote.

La distance, la séparation entre le mot et la chose que l'on retrouve dans le symbolique, l'ordre tiers du langage, ne saurait opérer en raison du défaut de la métaphore paternelle. Le signifiant du nom propre, plutôt que d'instaurer une coupure, demeure tributaire de la relation médiate à l'Autre. Sa fonction dans la structure romanesque consiste à mettre en place une articulation signifiante entre la relation duelle, l'agressivité et la pulsion de mort. C'est ainsi que le personnage de Iode Ssouvie sert de support actoriel au déploiement narratif d'une structure psychotique : passages à l'acte (l'épisode sadique envers Asie Azothé au début du roman), absence de lien social (à l'école), insensibilité au froid (plaisir de se laisser geler les oreilles), colères démesurées, gestes intempestifs, délire verbal (tout comme Bérénice qui invente son propre langage, le bérénicien). Dans le registre de la représentation, ce sont là autant de façons de répondre à la demande de l'Autre, autant de tentatives de combler la figure de la mère, Ina Ssouvie (inassouvie). La forclusion du Nom-du-Père instaure le sujet dans

la relation médiate à l'Autre, l'assujettit à l'emprise du Moi idéal.

Ainsi en est-il de Ino Ssouvie, frère de Iode Ssouvie, qui porte tout comme elle le nom des Ssouvie, ainsi que le veut la filiation matrilinéaire. Ino « à cause de la ressemblance » avec le nom d'Ina, et « à cause de sa consonance mythologique » (p. 33). Mais Ino est aussi dénommé Ino l'Innocent : la libre association sur le signifiant-maître vient subvertir ce dernier, selon le même procédé d'écriture qui a cours, de façon spéculaire, dans le pastiche ou la parodie des référents culturels. Aussi peut-on avancer que l'Idéal du Moi, cette instance qui permet d'articuler le sujet aux idéaux de la Culture, ne saurait être pris en charge par la structure narrative du roman. Schizophrène, le personnage de Ino est celui qui illustre de la façon la plus explicite qui soit cet assujettissement au Moi idéal, à la jouissance de l'Autre, conséquence du défaut de la métaphore paternelle. D'ailleurs, son sort n'est-il pas entièrement soumis à Ina Ssouvie, celle-là même qui peut décider arbitrairement du changement de nom de Ino en Inachos, parce que cela « marque mieux ce double caractère maternel et légendaire [...] dans le nom de son fils » (p. 33) ? C'est alors que Ino se remet (comme par enchantement) de sa schizophrénie, ce qui permet de mesurer toute la liberté qu'entend prendre l'auteur envers les attributs canoniques du personnage romanesque.

10 La figure de la mère, Ina Ssouvie, que le laitier a l'habitude de trouver « ivre-morte dans le fossé » (p. 10) non loin du *steamer*, apparaît le plus souvent dans la trame romanesque « soûle », « malade », la « chemise de nuit [...] gluante de glaire » (p. 21-22). Il lui arrive dans « un puissant haut-le-cœur » de rendre « tout ce qui restait d'immondices et d'entrailles entre la peau de son recto et la peau de son verso » (p. 22). (Notons le ton de désinvolture inséré au tragique des événements).

En outre la figure du père ne saurait assurer l'insertion des figures du fils et de la fille dans l'ordre symbolique et les valeurs sociales de l'Idéal du Moi. Dans la structure sémi-narrative, une axiologie négative parcourt le signifiant du nom du père, Van der Laine, qui condense à lui seul les sèmes d'apathie, d'inertie, de passivité, d'inutilité ¹¹. Si le père apparaît comme une piètre figure, une même négativité enveloppe l'objet de son seul et unique intérêt : les livres ! La pratique subversive de l'écriture envers les référents socio-culturels rejoint l'investissement sémantique du signifiant paternel :

Van der Laine passe son temps dans sa chambre à lire et à faire brûler des cigarettes (p. 48). [...] depuis que je le connais, il lit pendant que les autres dorment et dort pendant que les autres vivent. Il se lève, aspire deux gorgées de thé qui a passé la journée à pourrir sous son lit et va, traînant les pieds, chercher à la bibliothèque une brassée de romans tapissés de chiures de mouches (p. 53-54). Vert, cheveux dressés, narines dilatées, une œuvre littéraire sous le bras, Van der Laine nous apparaît [...] (p. 82).

D'ailleurs, comme pour mieux indiquer la place du père déchu, la logique ducharmienne est sans faille : « Ino et moi sommes crétois, comme notre mère. Quant à Van der Laine, il vient des Pays-Bas » (p. 11). « Mon frère et moi nous appelons Ino Ssouvie et Iode Ssouvie, non Ino der Laine et Iode der Laine. C'est ainsi. Si on n'est pas content on n'a qu'à skier » (p. 18). Les boutades valent plus que de simples propos facétieux. Elles

sont à considérer comme une destitution littérale du signifiant-maître, ce qui ne saurait être dépourvu de signification si l'on considère la forclusion du Nom-du-Père, dont l'indice apparaît en représentation de surface dans la littéralité du signifiant (le nom de la mère Ina Ssouvie), comme en structure profonde (l'assujettissement de Iode et de Ino à la jouissance de l'Autre).

Si la représentation du père accuse une piètre performance dans ce roman, la filiation matrilinéaire, comme on peut le constater, ne relève de rien de moins que d'une descendance royale. Ina Ssouvie 38 (la figure de la mère) ne s'est jamais remise de la mort de sa fille préférée, Ina Ssouvie 39, laquelle devait assurer la descendance des Ssouvie. D'où la justification de la toxicomanie, de l'alcoolisme, de la dépression et du despotisme de Ina Ssouvie, qui n'a de cesse d'invectiver Iode Ssouvie et Ino Ssouvie, tenus pour responsables de la mort de Ina Ssouvie 39. Abandonnant ses enfants à la décrépitude du *steamer* Mange-de-la-Merde, Ina Ssouvie ne saurait mieux illustrer dans l'articulation signifiante du roman le lieu de l'Autre, dont Jacques Lacan mentionne qu'il est le Maître absolu ou la Mort, dans la batterie des signifiants (*Écrits II*, p. 171). Voilà pourquoi le plaisir du texte ducharmien se transforme en texte de jouissance, selon l'acception de Roland Barthes :

11 À titre d'exemple, je cite les passages suivants : « Ina est le chef de la famille. C'est son nom que nous portons. Van der Laine n'est que son ex-fécondateur, son sperme passé ; et, bien qu'il ne manifeste pas beaucoup son contentement, il est toujours content, il ne contredit personne, il se la tient toujours fermée bien juste » (p. 33). « À cette époque, ma mère était une amazone rieuse et insurmontable. Mon père était déjà le reflet de ce qu'il n'avait pu être, un songe-creux, une chose aussi inutile pour elle-même que pour le reste du monde » (p. 34).

[...] celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage (p. 25-26).

Interdit et impossible

Un relais de narration implicite transforme d'emblée les personnages de Bérénice Einberg et Iode Ssouvie en narratrices homodiégétiques. Sujet d'un discours immédiat, chacune assume la position de sujet de la parole, de sujet de l'énonciation, où vient s'inscrire le désir dans l'ordre du signifiant. Dans l'analyse des quelques procédés d'écriture que je viens d'esquisser, il s'agissait de mettre en place une articulation signifiante autour de la question du Nom-du-Père, ce signifiant-maître, métaphore par excellence du Phallus, qui articule le sujet à la Loi.

Or, les romans de Ducharme situent d'emblée les protagonistes dans une structure ternaire œdipienne, où la volonté de transgresser l'interdit fonctionne comme écran à la structure quaternaire de l'inconscient¹². Au-delà de l'interdit de l'inceste, le quaternaire ouvre sur une jouissance impossible, celle de la plénitude mythique du corps maternel, d'où la pulsion de mort fait retour dans la contrainte de répétition¹³. L'articulation du sujet à l'objet dans l'écriture

fantasmatique ducharmienne met à l'œuvre une telle pulsion, qui apparaît dans la structure sémio-narrative par le biais des éléments suivants : destruction redondante de l'objet « chat » (métonymie de la mère) ; structure psychotique indexée par les personnages de Bérénice Einberg et Iode Ssouvie ; schizophrénie prise en charge par le personnage de Ino Ssouvie ; alcoolisme, toxicomanie, despotisme ou indifférence assumés par les figures maternelles Chamomor et Ina Ssouvie ; axiologie négative autour de la figure du père, qui apparaît soit comme la représentation d'un Surmoi écrasant (Mauritius Einberg), soit comme une négativité de l'Idéal du Moi (Van der Laine).

Par ailleurs, l'activité scripturale témoigne d'une prégnance de la jouissance impossible, ou tout au moins de la recherche de celle-ci, dans la libre association sur le signifiant, la déconstruction des référents socio-culturels, le pastiche, la parodie, le jeu de mots, la destruction du signifiant-maître et la subversion des formes canoniques du personnage romanesque.

Telle apparaît l'originalité du texte ducharmien où, paradoxalement, le défaut de la métaphore paternelle, en structure profonde, infère, au niveau superficiel, une subversion du code de représentation.

12 « La Fonction paternelle est de représenter l'interdit. L'interdit garantit que pour l'Autre la jouissance est impossible. [...] La jouissance impossible qui résulte de la structure est la cause du sujet du désir et de la parole ». Thème développé par Willy Apollon lors d'un Séminaire de formation clinique en psychanalyse, Gifric, Québec, 25 et 26 octobre 1991.

13 À propos du ternaire oedipien et du quaternaire de la structure signifiante fondamentale de l'inconscient, voir Alain Juranville, op. cit., p. 160-168.

Références

- APPOLON, Willy, « Séminaire de formation clinique en psychanalyse », Gifric, Québec, 25 et 26 octobre 1991.
- BARTHES, Roland, *le Plaisir du texte*, Paris, Seuil (Points), 1971.
- DUCHARME, Réjean, *l'Avalée des avalées*, Montréal, Éd. du Bélier (Ariès), 1967.
- — —, *l'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973.
- — —, *l'Océantume*, Paris, Gallimard, 1968.
- FREUD, Sigmund, *le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard (Connaissance de l'inconscient), 1988.
- JURANVILLE, Alain, *Lacan et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- KÈGLE, Christiane, « Transmissibilité, discours axiologique et relation d'objet chez Réjean Ducharme », dans *Protée, théories, pratiques et sémiotiques*, vol. 20, 1 (hiver 1992), p. 57-65.
- LEDUC-PARK, Renée, *Réjean Ducharme : Nietzsche et Dionysos*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1982.
- PLAZA, Monique, *Écriture et folie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.