

Ducharme et des ficelles

Bernard Dupriez

Volume 5, Number 1, 1972

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/600250ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/600250ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-921X (print)

1918-5499 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dupriez, B. (1972). Ducharme et des ficelles. *Voix et images du pays*, 5(1), 165–185. <https://doi.org/10.7202/600250ar>

Ducharme et des ficelles

Le second roman de Réjean Ducharme, *le Nez qui voque* *, est en réalité le premier qu'il ait écrit. Il reste, à mes yeux du moins, le plus intéressant, le plus révélateur.

Bien que la couverture porte, en souscription, le mot *roman*, je doute qu'il s'agisse tout à fait d'un roman. En tout cas, la forme littéraire est celle du journal intime. Récits, poèmes, réflexions alternent. « J'ai seize ans » (p. 9), écrit le héros de l'histoire, qui ne nous livre pas son nom véritable mais seulement le surnom qu'il s'est donné : Mille Milles. Voici comment débute son récit.

Il est sept heures du soir. C'est le neuf septembre mil neuf cent soixante-cinq. [...] Hier j'ai quitté mes parents et l'île qu'ils habitent au milieu du fleuve Saint-Laurent. [...] J'ai marché jusqu'à Berthier ; j'ai franchi à pied les trois ponts blancs aux jambes noires. A Berthier, j'ai pris l'autobus. J'ai débarqué au terminus de l'Est, au milieu de la nuit. J'ai erré jusqu'à l'aube parmi les endormis. Les rues étaient noires et luisantes à cause de la pluie qui tombait de temps en temps à travers le froid. [...] Ensuite, je suis allé à la chasse aux chambres. (P. 10-11.)

Il découvre Montréal dans ses aspects à la fois civilisés et barbares, les automobiles, brutales, les kiosques et leur littérature, la misère, un peu d'histoire dans les bibliothèques, les conflits politiques locaux. Il résiste de toutes ses forces aux préjugés des adultes, à leur manière de vivre, mais, peu à peu, finit par abandonner cette lutte alors que sa petite amie d'origine esquimaude, qui l'a rejoint

* Réjean Ducharme, *le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967, 280 pages.

dans sa solitude et qui partageait son idéal, reste une enfant. Désespérée de le voir devenir ce qu'il appelle « un homme », elle se suicidera. Et ce sera la fin du roman insolite d'un adolescent attiré par la grande ville.

L'intérêt de ces pages réside d'abord, me semble-t-il, dans l'authenticité et la sincérité des aveux qu'elles contiennent et dont je vais m'attacher maintenant à examiner les formes spécifiquement littéraires. Ducharme affecte d'être sans prétention aucune à ce sujet.

Mes paroles mal tournées et outrageantes éloigneront... les amateurs et les amatrices de fleurs de rhétorique. (P. 10.)

Et certes son langage est loin d'être châtié. Mais pouvait-il exprimer dans une langue pure des pensées tour à tour naïves, hardies, vulgaires, délicates, vives, biscornues, cyniques ou vengeresses ? À marchandise bariolée, emballage anti-conventionnel.

Une courte introduction (p. 7-8) semble destinée à ôter d'emblée toute illusion au lecteur. Il s'agit simplement d'un chapelet désordonné de simili-citations. À Colette, on attribue une interjection : « Ah ! » Au triste Kierkegaard : « Oh ! » À Platon, l'optimiste : « Ah ! » encore. À Gide : « Il fait... » La phrase est interrompue. Etc. Ces extraits viennent-ils réellement des œuvres de ces auteurs ? Qu'importe ! Ce sont des mots qu'ils ont pu employer bien des fois, durant leur vie, même s'ils ne les ont pas écrits. La langue appartient à tous. Les grands auteurs sont donc des hommes comme les autres... Démystification des Nobels et des classiques. Plus simplement encore, mise en évidence du fait que toute littérature est faite de mots, appartient au langage.

Mais débiter ainsi, mettre en exergue des *Oh* et des *Ah*, c'est aussi de l'effronterie, c'est afficher une désinvolture presque absolue vis-à-vis de la convention littéraire. Et pourtant... D'un autre point de vue, n'est-ce pas inventer une forme littéraire originale ? Je ne sache pas qu'on se soit encore avisé (et pour cause, me direz-vous) d'introduire dans un roman des citations aussi banales. Et dans ce cas, le roman se présente aussi, dès l'abord, comme extrêmement moderne, soucieux de rénover les formes, d'inventer.

Pour inventer, Ducharme ne recule devant rien, pas même devant la faute d'orthographe. Il écrit *patriollotisme*, ce qui fait tout de même très peu sérieux. Il cite une extraordinaire faute d'orthographe et de syntaxe de d'Iberville (dont il a lu les mémoires à la Bibliothèque nationale) : « Les Messieurs de vos a

semblez... » (p. 7) comme si *assemblées* pouvait passer pour un verbe. Et il revendique sa liberté d'écrivain dans ces termes :

C'est mon cahier, et j'écrirai ce que je voudrai dedans. Voulez-vous des fautes d'orthographe ? Faites-en ! Faites-les vous-mêmes ! *Drive yourself !* (P. 133 ; nous soulignons.)

Toutefois, à la différence de quelques-uns d'entre nous, lui ne fera d'erreur que volontairement, soigneusement, pour mieux se faire comprendre. *Le Nez qui voque*, par exemple, n'est-il pas plus évocateur qu'*Une équivoque* ?

La déclaration de guerre à l'écriture réglée et raisonnable ne s'arrête pas là. Et voici, d'un « auteur imaginaire » que vous identifierez sans peine, un curieux petit art poétique :

Le beau n'est pas nécessairement difficile à faire. Le beau n'est pas nécessaire. Le beau n'est pas. Le beau nez ! (P. 7.)

Le beau *nez* est peut-être une simple graphie qui rappelle le titre, et l'on pourrait comprendre : le beau *naît*, il est naturel et spontané, il n'est pas tout fait, il n'est pas dans une essence préalable à manifester de façon sensible, et donc on peut dire qu'il *n'est* pas ; il est gratuit et donc il n'est « pas nécessaire » ni « nécessairement difficile à faire ». Ça a beaucoup de sens, jusqu'au moment où l'on s'aperçoit que Ducharme s'est peut-être simplement amusé à répéter sa phrase en l'amputant chaque fois de quelques syllabes, ce qui est aussi une figure nouvelle puisque, avant lui, personne (Éluard excepté) n'y avait songé. Qu'est-ce qui représente « le beau » ? La répétition en peau de chagrin terminée en pied de nez ou la négation des catégories esthétiques et le triomphe du naturel ?

Les graphies ne sont pas seulement des occasions de péché : elles se parent, au contraire, pour Ducharme, de dénotations insoupçonnées. Quand il entend « que nous nous appelions » ou « que nous additionnions » dans la bouche de son amie, Mille Mille lui répond : « Est-ce que tu as vu les oignons dans *additionnions* ? As-tu vu les lions dans *appelions* ? As-tu vu la pomme dans *appelions* ? » La pomme ? Dans *appelions*, il y a *appel*. En anglais, pomme. Mais son amie lui réplique vertement : « Tu regardes ce que je dis. Tu n'écoutes même pas ce que je dis. » (P. 85.)

Et de fait, la plaisanterie est plutôt recherchée, puisque le mot *pomme* qui s'écrit bien *apple* en anglais, se prononce tout autrement que *appel* dans le verbe *appeler*.

Ailleurs, c'est sur les sonorités que s'appuie le même genre de découpage. « Voyez-vous l'âne dans *Jeanne* ? » (p. 132) et « Il y a quatre jours, je découvrais la joie. Depuis cat (avez-vous vu le chat ?) jours... » (p. 215). *Cat* est simplement la prononciation courante de quatre.

Le procédé permet de créer de nouveaux mots. « Orolo ! », « Onoto ! » (p. 129), ce n'est pas de l'indien d'Amazonie mais un découpage de « Mété orolo gique » et de « M onoto ne ». Le procédé permet aussi des associations d'idées bizarres, de véritables coq-à-l'âne. « *Idée* me fait penser à César. César fut assassiné aux ides de mars et il y a *ides* dans *idée*. » (P. 133.) « Oremus. Cela veut dire : prions. Voyez-vous le *rions* dans *prions* ? » (P. 136.) Aussi trouve-t-on, quelques lignes plus loin, « Oremus ! », « Rions ! », traduction nouvelle qu'autorise le découpage, tout artificiel auquel Ducharme se livre, à travers lettres et sons.

Artificiel ? Pas toujours. Prenons par exemple le prénom *René*. Étymologiquement, il signifie « celui qui est né une seconde fois [par le baptême] ». Le préfixe *re-* y avait son sens habituel d'itération, mais à force d'être employé comme prénom, le mot est devenu un tout, que personne ne décompose plus. Sauf Ducharme. « Tout à coup, j'étais un autre, *rené*. » (P. 193.) *René* est ici sans majuscule, il n'est plus prénom mais adjectif. J'étais né à nouveau.

Toutes ses étymologies ne sont pas aussi fondées dans l'histoire de la langue. « Causerie ! Creuserie ! Causerie vient de *caux* et creuserie vient de *creux*. » (P. 80.) L'analogie vient du suffixe *-erie*. Suffit-elle à prouver que toute causerie est superficielle et creuse ? Qu'importe ! Ducharme ne cherche pas à prouver mais seulement à exprimer. Et l'analogie, qui permet d'insister sur le *creux*, l'inutile des mots (de ceux-là mêmes qu'il aligne sous nos yeux, en quelque sorte) suffit. Il pose le problème de la vérité « en profondeur », celle des êtres, qu'il oppose à la légèreté des paroles.

Le découpage permet aussi de créer des noms propres, comme Inès Pérée et Inat Tendu, ou des noms géographiques comme le pays de Bîme.

... je vis en Bîme depuis... depuis... longtemps. [...] Ce soir, je veux sortir de la Bîme. (P. 147.)

Sortir de l'abîme... On voit de quel cliché est tirée cette dénomination et comme adroitement Ducharme l'introduit, n'en livrant la clé qu'après coup, parce qu'elle est facile, alors que pour *Oremus*, *rions*, par exemple, il avait préparé le terrain.

Ses procédés sont comme un jeu de cache-cache. Il pique la curiosité du lecteur sans chercher l'hermétisme. Le découpage de *la Bîme* est du reste assez banal : tous les enfants ont connu ces hésitations sur le début des mots à cause de la liaison avec l'article. Qu'est-ce que « le noiseau » sinon une erreur de découpage ? Le titre même du roman n'est pas constitué autrement.

Ducharme prend la peine de nous l'expliquer au début du second chapitre : il s'agit de jouer sur l'adjectif *équivoque*. Le *n* final de l'article indéfini permet d'obtenir *nez*, mais *nez* est masculin. La transformation se fera en plusieurs paliers :

C'est une équivoque. C'est un nez qui voque. Mon nez voque. Je suis un nez qui voque. (P. 10.)

Au départ, Ducharme se montre au courant du vocabulaire de la rhétorique car l'équivoque dont il parle est un procédé défini par Littré, et qui consiste à créer des doubles sens, soit à cause de la polysémie du vocabulaire, soit par calembour. Ducharme était parti d'une faute d'orthographe, sans plus. « Ils ont des tâches historiques. » était devenu, sans accent circonflexe : « ils ont des taches historiques » (p. 10). Belle équivoque, en effet.

La mise au masculin permet de faire apparaître le nez, et de passer du substantif au syntagme. Jusque-là, rien de plus qu'un calembour ridicule. Qu'est-ce qu'un nez qui voque ? Mais Ducharme persiste et précise : « Mon nez voque. » Il s'engage dans la plaisanterie, lui conférant peu à peu, d'abord du poids, plus tard, on le verra, du sens. Il s'y engage jusqu'à s'identifier avec le syntagme absurde. « Je suis un nez qui voque. » Le *je* est ici le *je* de Mille Milles, du héros principal, qui est aussi narrateur. Aux yeux de son lecteur, dès le début de l'œuvre, Ducharme ne revendique pas d'autre place que celle de bouffon. Il est celui qui, par le truchement de Mille Milles, va faire des jeux de mots, va faire grimacer les apparences toutes faites de la langue et leur faire dire des choses insoupçonnées. Le procédé du jeu de mots, par découpage ou par faute d'orthographe, ou d'autres façons, est essentiel à l'œuvre puisqu'il définit le rapport qui s'établit, par elle, entre Ducharme et nous.

Mais, à prendre la formule au pied de la lettre, Ducharme semble avoir voulu créer un verbe nouveau : *voquer* ; verbe qui le concerne de près, lui et son écriture, mais dont la signification reste imprécise pour le lecteur.

S'agit-il simplement d'un à-peu-près, d'un calembour qui ne s'ajuste pas à tous les points de vue ?

Dans ce cas, il aurait suffi de s'en tenir aux parties vraisemblables de la ressemblance, comme dans les paronomases.

« Nous nous glissons sous le portail verrouillé et rouillé. » Non seulement *rouillé* est dans *verrouillé* mais rouillé n'a rien de néologique et, de plus, un portail peut, en effet, être à la fois verrouillé et rouillé. Cette heureuse coïncidence ramène les phénomènes que nous venons d'étudier à une figure tout à fait classique : la paronomase, pratiquée depuis la plus haute antiquité, spécialement par Augustin, et fort à l'honneur dans le roman de Ducharme.

En voici quelques exemples :

« Des blattes, des grappes de blattes... » (p. 127) ; « Vous riez, roués ! » (p. 134) ; « ... la vie, la vache,... » (p. 147) ; « Voici les flacons pleins de flocons d'or ! » (p. 156) ; « J'étais à la fois la victime de l'ire et du rire. » (p. 114) ; « ... tu m'énerves, tu me navres. » (p. 165) ; « J'aime mieux l'inconséquence et l'inconsistance... » (p. 169) ; « On est comme en Cilicie ici. » (p. 156).

La ville de Montréal est désignée, puisqu'elle est bâtie sur une île, par les mots : « l'île-ville » (p. 38). Et quand on demande à Mille Milles où il est né, il répond : « À Bagot. Bagot, le mot Bagot, ressemble à Bigot, au mot Bigot. Le lieutenant Bigot, ah ! l'intendant Bigot, oh ! » (P. 38.) La paronomase est ici un moyen de créer des associations bizarres, apparemment vaines. Mais le lapsus, dit Freud, est révélateur. Pourquoi Ducharme pense-t-il à Bigot ? Pourquoi lui donne-t-il d'abord le titre de lieutenant ? Est-ce simplement parce que la mémoire hésite, papillonne autour des vocables, comme lorsque Chateaugué (c'est le surnom de la jeune amie de Mille Milles) déclare : « les érables ont l'air pleins de papillons de Malaria » et que le narrateur commente gentiment : « Malaria, dans son langage, signifie Malaisie. » (P. 23.) Le procédé reste proche de l'erreur, c'est entendu, mais ces erreurs paraissent parfois si justes, si fraîches. Elles glissent si légèrement sur la surface des choses que l'on sent et qu'on ne dit pas... « Ouach ! » s'écrie Mille Milles, dégoûté de soi (p. 133) ; mais d'où lui viennent les consonances de cette onomatopée ? Il semble en avoir quelque soupçon puisqu'il enchaîne « Ouachington ! Jefferson ! Lincoln ! Buick ! De Soto ! Chevrolet ! », passant de l'histoire aux grandes marques d'automobiles.

D'autres paronomases créent des images, par exemple : « Ses cheveux glissaient sur mon visage, ces chevaux (cheveux me fait irrésistiblement penser à chevaux) parcouraient mon visage. » (P. 187.) D'autres soutiennent son interrogation esthétique : « Quelle sorte de littérature fais-je, Elphège ? Est-ce de la

littérature surréaliste, surrectionnelle ou surréale ? » (P. 133.) Et plus loin : « Je ne ferais pas un bon écrivain, mais je ferais une bonne écrevisse. » (P. 146.)

Pourquoi Ducharme rejette-t-il la qualité d'écrivain ? Au nom de l'*homme*, comme Vercors. Nous en sommes avertis dès la préface : « Je ne suis pas un homme de lettres. Je suis un homme. » Il est peut-être un homme mais il est surtout un jeune homme, un adolescent, comme son héros, qui jette sa gourme dans une apothéose de paronomases dont les séries s'accumulent quelquefois au point que l'on goûte seulement les sonorités, sans plus prendre garde au sens. Ainsi, à propos de mauvais souvenirs, qu'il veut enterrer, il déclare que c'est : « du passé, du dépassé, du trépassé, du déclassé, du crétaqué » (p. 79). Quant à la déchéance :

Ce n'est qu'une question de mots après tout. Déchéance, indépendance, souffrance, intolérance, apparence, désinence, bombance, insignifiance. Qui a peur des mots en *ance* et en *ence* ? (P. 178.)

À l'instar de Rabelais, Ducharme ne recule devant aucune accumulation de vocables. Ces accumulations peuvent être basées sur une communauté de préfixes, comme dans : « À contre-vent, à contre-pente et à contre-pluie (à contre-courant devrais-je dire)... » (p. 21) ou encore : « Tu ne serais pas si brutale et si gauche si tu savais avoir des arrière-pensées, des arrière-saisons, des arrière-scènes, des arrière-grand-mères et des arrière-goûts. » (P. 117.) Mais les séries ne sont pas toujours basées sur des ressemblances sonores. Elles sont quelquefois sémantiques et ressemblent alors à ce que Charles Bally appelle des séries synonymiques. Par exemple : « Ce n'est pas économique, financier, pécuniaire, ça, ne rien savoir faire. » (P. 15-16.) Et encore : « Nous voulons mourir comme il faut, préparés, prêts, d'attaque, parés. » (P. 64.)

Certaines séries sont des répétitions partielles (épiphores) comme ces excentriques chanteurs « qui ont une automobile rose, des cheveux roses, des habits roses et n'ont pas d'yeux roses » (p. 13). D'autres débordent le contenu sémantique du premier terme pour faire l'énumération, par exemple, d'une série de qualités complémentaires (ce que le théoricien du XVII^e siècle René Bary appelait un dénombrement). Ainsi des freins de bicyclettes sont « prompts, vifs, efficaces, superbes, prêts à agir tout le temps, en éveil nuit et jour, bons sous toutes les conditions atmosphériques imaginables » (p. 71). Certaines séries, ou plutôt certains dénombrements, grammaticalement incohérents, forment un tout sémantique. Ainsi le monde de l'adulte est décrit dans une phrase sans virgule et,

d'ailleurs, sans syntaxe, par une accumulation d'éléments morphologiques divers que voici :

Désordre mensonge feindre faire semblant prétendre malentendu trouve-moi meilleur que les autres. (P. 65.)

Et voici la plus longue série du volume, il s'agit de décrire l'intrusion de la police et des médecins dans l'appartement de Mille Milles, à la suite de l'accident de son amie.

Le nom des parents le numéro de téléphone combien de frères et de sœurs depuis quand es-tu en ville quel est le numéro de sa porte rue Saint-Hubert ta date de naissance es-tu catholique ou protestant es-tu nègre ou blanc es-tu né au Canada où as-tu été baptisé le nom de jeune fille de ta grand-mère tu es sûr que c'est ta sœur et que tes parents savent que vous vivez en chambre en ville as-tu des cicatrices où sont tes cahiers d'étudiant les étudiants vont à l'école sans livres et sans crayons maintenant tout change la science les assurances le progrès le communisme... (P. 76.)

Ce mélange est facile à démêler : quelques points d'interrogations et quelques virgules y suffiraient. Mais leur suppression est utile pour reléguer chaque assertion dans un même brouillard d'antipathie bien intentionnée, pour brasser le tout dans un composé assez vraisemblable. Voilà comment notre société réagit, habituellement. C'est ainsi que la voit Mille Milles. Toutes ces phrases lui ont fait le même effet.

À mesure que progresse le roman, que Mille Milles s'avance dans la vie et se détache de l'innocence enfantine, le mouvement s'intensifie, les séries s'organisent. C'est la vie à l'américaine (p. 122), le colonialisme (p. 124), les problèmes sexuels d'un adolescent (p. 126-127).

Quand le mouvement tourne à vide, qu'importe, on continue. On se met à compter, par exemple. Nos héros comptent des bas : un bas, deux bas, etc., jusqu'à onze (on se bat) ; des nez, jusqu'à dix (dîner). Qui n'a pris plaisir à ces jeux de mots dans son enfance ? Des nuages... Mais cette fois il n'y a plus de calembour en perspective. Ils continuent jusqu'à trente-trois nuages (p. 274). « Il va pleuvoir. » limite la série. Mille Milles a abandonné son amie d'enfance au profit d'une femme mûre, dévergondée, folâtre. Plus rien ne signifie rien. Le récit s'arrête.

Mais avant d'en arriver là, il y a des étapes. Et le procédé qui favorise le mouvement de la phrase sans qu'elle tourne à vide comme dans le comptage,

c'est la simple répétition. La répétition en toutes lettres n'apparaît qu'exceptionnellement, pour traduire, par exemple, l'intensité dramatique : « je criais, je criais » ; l'attente de la visite d'un *esprit* : « visiteur... visiteur... visiteur... » ; la durée : « On peut souffrir doucement, doucement, doucement. »

Quelquefois la répétition est présentée comme dépourvue de toute signification, elle commence au milieu d'un mot et se présente donc comme purement automatique. On se trouve devant le disque dont l'aiguille déraile et revient sans cesse sur le même sillon : « Nous n'aimons pas à aller à la bibliothèque comme avant. Thèque comme avant. Thèque comme avant. Thèque comme avant. » (P. 60.) Cet automatisme indique une sorte d'abdication de la volonté. Dans l'ennui métaphysique, l'ennui de vivre, les mots perdent leur force signifiante. Leur forme même s'amenuise de plus en plus et la répétition devient de plus en plus réductrice : « Nous nous détériorons. Térions. Riorons. » (P. 60.)

Ailleurs, la répétition pure et simple prend une valeur obsessive. Mille Milles pense à son amie Chateaugué. Il se sent indigne d'elle et voudrait détruire en lui cette image de pureté qui le gêne.

... j'ai souvent l'impression de laisser la vraie Chateaugué là, de m'accrocher intentionnellement à une autre Chateaugué, une Chateaugué que la vraie Chateaugué fait éclater de toutes parts. Qui veut d'une Chateaugué passionnante, peut-être même passionnée ?... Chateaugué dans la chambre n'arrive pas à la cheville de Chateaugué dans mon cœur, dans ma tête et dans mon passé. Le Mille Milles immaculé de la Chateaugué immaculée est de plus en plus mort,... (P. 177.)

La répétition du surnom jusqu'au ressassement est la marque d'une sorte d'obsession chez le héros.

Obsession réciproque puisque Chateaugué, après l'accident qui a failli leur coûter la vie, délire de joie d'avoir retrouvé son ami et répète son nom avec tendresse :

Mille Milles. Mille Milles. Mille Milles Mille Milles Mille Milles Mille Milles. (P. 77.)

Pour accentuer l'impression de confusion que produit cette répétition, Ducharme a de nouveau supprimé une partie de la ponctuation.

Un autre type de répétition crée une impression de profondeur qui peut donner le vertige : c'est lorsque les éléments répétés sont subordonnés les uns

aux autres. « Il y a le motif,... il y a le motif du motif,... il y a le motif du motif du motif. » (P. 223.) Ducharme crée ainsi une illusion de profondeur qui convient à l'idée, exactement comme lorsque Valéry parle de la connaissance de la connaissance et de la forme de sa forme. La répétition peut également donner l'illusion, non plus de la profondeur mais de l'étendue, comme lorsque Mille Milles explique que sa maison est située « entre un parc de stationnement et un parc de stationnement » (p. 11). Ceci fait songer au poète surréaliste qui, au lieu de parler de sa main ou de ses cinq doigts, écrivait : « J'ai doigt, doigt, doigt, doigt, doigt à chaque main, main. » Sans doute nos ancêtres de l'époque préhistorique, avant l'invention des adjectifs numéraux, s'exprimaient-ils de la sorte.

Si Ducharme hésite à répéter mot pour mot, parce qu'une simple répétition ne signifie pas grand-chose, il n'hésite guère, en revanche, à revenir plusieurs fois sur la même idée, en des termes plus ou moins différents. C'était du reste une figure que les anciens appelaient *commoration* et que les rhéteurs français appellent *demeure*. Il s'agit, en somme, de demeurer longtemps sur le même sujet, d'y revenir, d'allonger la sauce. « C'est difficile à comprendre. Ce n'est pas facile à comprendre. » (P. 9.) Mais voici plus complexe :

Il va de soi que je ne suis heureux que si *heureux* veut dire ce que je pense que *heureux* veut dire. Si *heureux* veut dire autre chose que ce que je pense que *heureux* veut dire, je ne suis pas heureux, évidemment. (P. 120.)

Charabia apparent seulement car, sous des dehors volontairement maladroits (on est philosophe mais on ne veut pas en avoir l'air) se pose ici tout le problème de la signification, qui est aussi phénomène psychique individuel, et pure contingence, par conséquent.

Le recours traditionnel des auteurs obligés à se répéter mais soucieux des apparences est la synonymie. Ducharme s'y exerce :

Le rire m'empêchait de me mettre en colère et je ne pouvais pas m'empêcher de rire. J'étais déridé à souhait ! J'étais hilare comme elle. J'avais, comme elle, la gueule fendue jusqu'aux oreilles. Elle pouvait être fière de son coup. Je riaï : hi-han, hi-han, hi-han. (P. 114-115.)

Mais il défonce le procédé, il exagère, surtout quand il remplace hi hi hi hi hi par un cri d'âne. Il y a dans la synonymie quelque chose d'hypocrite qui lui déplaît. Et de se moquer de ce procédé facile :

... hier, avant de m'endormir, j'ai eu de graves pensées sur les idées, ou (au choix) de graves idées sur les pensées. (P. 19-20.)

À la synonymie, Ducharme préfère une variation plus poussée, l'emploi d'un mot tout autre, dans un cadre syntaxique inchangé. Mais quand le cadre suffit à la compréhension, la série devient quelconque, et le procédé peut à nouveau exploser.

— Tu ne sais pas tes quatre causes de la chute de l'Empire romain ? [...] Je bégayais. Murs, encriers, crucifix, cheveux ; tout riait de moi. (P. 223) [...]

D'après moi, les abeilles, les lions et les mouches ont eu affaire à la chute de l'Empire romain. (P. 224.)

La plus longue et la plus complexe de ces variations est sans nul doute cet hymne à la joie presque mystique, qui s'exhale à travers les péripéties les plus triviales, durant plusieurs chapitres, et qui inquiétera plus son amie que les semaines d'ennui qui avaient précédé. La joie est intérieure, elle ne dépend d'aucune circonstance, elle se nourrit même des souffrances et des humiliations, elle remplit l'âme de celui qui l'a découverte et qui ne pense plus, dès lors, qu'à la communiquer autour de lui (p. 211 à 218).

Un autre genre de commoration est le refrain, ou retour d'un thème à intervalle régulier. Mille Milles assiste aux querelles d'un couple de Noirs et s'étonne de la brutalité des propos de l'homme. Chaque épisode est commenté de la même façon : « Il ne sait pas [...] Il est ignorant. Qu'il est ignorant ! [...] Il ne sait rien. Vraiment, il n'a rien appris à l'école. Vraiment, il n'a rien lu. » (P. 269-271.) Le ton est plutôt ironique mais quelques règles d'orthographe viennent concrétiser l'assertion. Le même procédé s'étend d'un bout à l'autre du roman de façon plus typique encore : c'est le mot *hostie* comme façon de souligner. Cela donne une sorte de leitmotiv qu'on retrouve toutes les vingt pages : « hostie de comique » et qui clôt dignement le chapelet de fariboles que semble être le « roman ».

J'ai comme envie de rire. Je suis fatigué comme une hostie de comique. (P. 275.)

* * *

Découpages des mots, équivoques adroites, paronomases, énumérations, comptages, ressassements, demeures, synonymies, refrains... ces procédés, s'ils dépaysent, respectent encore le système linguistique, la langue comme code. Est-il possible d'aller plus loin ? Peut-on écrire non seulement en utilisant le code (à

tort et à travers, en découpant autrement) mais en le transposant, en opérant des substitutions ? « Y a-t-il des pyjamas ? Je veux me mettre à l'aisema. » (p. 156) est encore dans le code : il y a seulement superposition des exigences linguistiques et des exigences poétiques. On a ajouté *ma* pour faire la rime. Ducharme va beaucoup plus loin.

Mille Milles et son amie se sentent si camarades, vers le milieu du récit, qu'ils décident de se donner un seul nom pour eux deux. Ce sera *Tate*, contraction du possessif *ta* et du personnel *te*. Ou faut-il croire que *Tate* est réellement un mot de la langue esquimaude, le seul dont se souvienne Chateaugué ?

L'invention des noms communs est plus périlleuse, mais avec des suffixes on peut déjà fabriquer beaucoup de mots nouveaux et intelligibles. La « porchérité » (p. 170) n'est-elle pas évidemment la qualité d'être porc ? La « bavardise » (p. 199), ce que l'on se dit en bavardant ? Faut-il expliquer la « virginitude » de Chateaugué et l'« impuritude » de Mille Milles ? D'ailleurs :

Le *ude* devient vite une habitude. Je ne suis pas avare de mes *ude*. (P. 39.)

Cette préférence pour *-ude* a peut-être une explication politique. En 1965, le président Senghor du Sénégal prononça à Montréal un discours sur « la négritude ». Peu après, on commença à voir dans les journaux « québécoitude ». Ducharme a dû le lire, mais il ne le reprend pas à son compte. Toutefois « négritude » n'est-il pas à l'horizon de ces créations, puisqu'il offre « blanchitude » ?

Non moins facile, mais pratique, le préfixe *dé-* qui lui permet de conférer un sens péjoratif à n'importe quel terme, n'en déplaît à l'usage. Les problèmes intellectuels deviennent les problèmes « désintellectuels » (p. 47), et les universités des « désuniversités » (p. 28). Quant aux États-Unis ce sont, très souvent, des « États-Désunis » (p. 121, sqq.). Un bon nombre de néologismes parlent d'eux-mêmes et ne sont que des entorses à l'usage. C'est le cas de « inassouvissable » (p. 216), « encercueillés » (p. 70), « se courager » (p. 95), « dévotiez » (p. 259) (le contraire de voter), « archadémicien » (p. 261). Ils sont même parfois dans la langue argotique, comme le mot « aplaventrisme » (p. 270). Quant au néologisme « hommiliste », il a une origine plus curieuse et une signification imprévisible.

Il faut savoir tout d'abord que Mille Milles, qui roule à bicyclette, déteste les automobiles et, comme il déteste les adultes en général, il déteste doublement les automobilistes.

Au lieu de dire automobiliste, on devrait dire automobile et au lieu de dire automobile on devrait dire hommiliste. (P. 12.)

s'exclame-t-il. Dans la suite, il emploie régulièrement automobile dans le sens d'automobiliste. Ridicule ? Pas tellement. Il souligne ainsi la déshumanisation des conducteurs (phénomène bien connu en psychologie). D'ailleurs l'origine de cette métasémie (changement de sens) est enfantine :

A l'école, la plupart de mes camarades avaient hâte de devenir automobile. Serrant dans leurs poings un volant imaginaire,... ils faisaient du cent milles à l'heure,... (P. 263.)

Mille Milles, qui affronte la société, l'américanisation, l'histoire, la pensée et les lettres, a plus d'ambition. C'est peut-être ce que son sobriquet, supersonique, nous indique.

Mais pourquoi *hommiliste* désigne-t-il alors l'automobile proprement dite ? Mystère. Par réciprocité, par symétrie, probablement.

Plus loin, la substitution lexicale s'organise, et savamment.

J'en ai assez du mot suicide et de ses dérivés. Désormais, j'emploierai un autre mot. Je donne le dictionnaire à Chateaugué. Je lui dis d'ouvrir le dictionnaire au hasard et de me lire le premier mot de la colonne de gauche de la page de gauche. [...] — Branle-bas.

Donc, nous ne nous suiciderons pas, nous nous branlebasserons. (P. 67-68.) Et, de fait, c'est le mot qui sera utilisé dans la suite, jusqu'au moment où le projet de suicide sera définitivement mis au rancart. Hélas, le petit tour n'est pas neuf. Le collègue de pataphysique, dans sa section Ou. li. po. (Ouvroir de littérature potentielle) l'avait découvert sous la formule S+7. On substitue aux substantifs le septième substantif venant à sa suite dans un dictionnaire bilingue. Pourquoi bilingue ? Sans doute pour éviter que le mot nouveau ressemble encore trop à l'ancien. Mais Queneau et ses amis pratiquaient ce jeu pour obtenir des effets de surprise. Une maxime de La Rochefoucauld devient : « La miroiterie de l'amphithéâtre, c'est de guérir ! » Ducharme, lui, redécouvre le truc avec des motivations plus sérieuses : pudeur ou secret, connivence entre ses personnages (Tate) et, finalement, entre son lecteur et lui.

Le plus curieux de ces mots forgés semble être celui-ci : « on se hortenses-turbe » (p. 28). « Je suis un monstre, un hortenses-turbateur invétéré, un obsédé sexuel bigot. » (P. 94.) Etc. Non qu'il soit difficile à déchiffrer. Les habitudes solitaires que le héros avoue sans fausse fierté portent un nom assez semblable. Mais d'où vient *hortense*, dans cette affaire ?

Je me le suis longtemps demandé, jusqu'au jour où le hasard d'une lecture (un article sur Rimbaud dans la *Revue des sciences humaines*, janvier 1969, p. 78) m'a appris que, sous ce nom d'Hortense, dans les *Illuminations*, « Rimbaud ne célèbre pas quelque mystérieux personnage féminin du nom d'Hortense, mais bien plutôt sa propre force ». Ducharme aurait donc lu et surtout décodé Rimbaud. C'est qu'il est plus cultivé qu'il n'en a l'air. Il a dû lire Lautréamont, Prévert, Ionesco, Colette et bien d'autres, qu'on ne lui enseignait pas à l'école. Il parodie Corneille, il converse avec Barrès, il reprend Gide à sa façon : « Soulier, je t'enseignerai le soupçon. » (P. 48.) Son originalité, c'est de n'imiter jamais servilement, de refuser de « faire » de la littérature. Il use de ficelles mais pour prendre avec la culture autant de distance qu'il lui en faut pour arriver à sa vérité, à la vérité vécue quelle qu'elle soit.

Je n'ajouterai pas sans une certaine ironie et sans un certain dégoût que c'est souvent l'idée d'une Chateaugué en tenue légère qui me donne envie de me hortensesturber. J'ai horreur de me hortensesturber et d'en parler. J'écris ces lignes comme on monte à l'échafaud. (P. 237.)

Roman d'adolescent, avec sa problématique. Et combien paradoxale ! Car Mille Milles est attaché à sa petite amie. S'il l'abandonne, finalement, et vagabonde avec Questa, qui représente pourtant l'adulte méprisée, ce n'est pas seulement parce qu'il peut tout se permettre avec elle, c'est aussi parce qu'il respecte Chateaugué, qui représente la pureté. Supporter beaucoup de laisser-aller en s'imaginant préserver ainsi, quelque part, un idéal absolu, voilà qui est typique chez l'adolescent. Il hésite, et perd précisément ce qu'il voudrait gagner. Mais il ne peut se l'avouer, et cherche dans le cynisme une sorte de refuge.

N'allez pas, cependant, jusqu'à prendre tout mot inusité pour une transformation ou une création. Ducharme est aussi grand lecteur du dictionnaire, où il pêche adroitement. « Anne, mes chéries, allez quérir les adaubages ! » (p. 180), s'écrie Questa. C'est quoi, ces adaubages ? Des viandes en conserve dans des barils, nous signale J. Gerols dans sa thèse sur *l'Invention verbale chez Réjean Ducharme*, (p. 27). Les mots rares, techniques ou archaïques se feront plus nombreux dans les autres romans.

Autre transformation intéressante : les présences Esso. De quoi s'agit-il ? D'autre chose que des mots, de quelque chose de toujours réel.

Il y a une sorte de vraie profondeur : il y a des présences qui atteignent un homme en profondeur. Les présences dont le coup pénètre, nous les

appellerons présences Esso. Les présences Esso sont comme le savon Esso, le détergent qui agit en profondeur. (P. 80.)

Slogan publicitaire qui, certainement, ne concerne pas une marque d'essence mais qui n'en est pas moins familier aux auditeurs de la télévision. Ducharme se moque, mais de quoi ? Des « présences », comme celle de Chateaugué dans sa vie, ou du bavardage obsédant de la publicité ? De toute façon, il a développé son thème. Il a su tirer parti du slogan, comme il sait exploiter les clichés. « L'éclat de ses yeux, leur modeste éclat, n'éclaire pas : il aveugle. » (P. 81.) Effet de surprise. L'éclat n'est nullement modeste, sinon par allusion à une écriture classique.

Slogans et clichés, tout crus ou assaisonnés, parsèment le *Nez qui voque*. « Consultez les pages jaunes », « N'ajustez pas votre appareil », « Aimez-vous Brahms ? », « Ô vie, présent si doux ! ». C'est le procédé inverse des substitutions : employer non seulement les mots du code, mais des phrases toutes faites. Ducharme exprime alors agressivement son dégoût.

Il n'y a pas un seul Canadien au Canada [parce que tout le monde est] de la race des hot-dogs, des hamburgers, du bar-b-q, des chips, des toasts, des buildings, des stops, du *Reader's Digest*, de *Life*,... (P. 122.)

C'est le côté révolté de son écriture. Mais il s'aperçoit bientôt de la puissance que pourrait conférer à son texte l'utilisation de formules bien connues qu'il transformerait, au lieu de les répéter, même ironiquement.

Comment opère-t-il ces transformations ? Il prend lui-même la peine de l'expliquer. « Minute papillon, margarinefly (butterfly) ! » (P. 12.) On a le point de départ, un cliché, « Minute papillon » ; le point d'arrivée de la substitution, « margarinefly » ; puis l'explication entre parenthèse : « butterfly ». L'exclamation courante aurait pu devenir sans transition : *Minute, margarinefly*, mais combien de lecteurs auraient pu suivre ? En indiquant les étapes, Ducharme exerce son lecteur à chercher, lui tend la main, pour une première fois. *Butterfly* est la traduction anglaise de papillon, et *margarine* se substitue à *butter* par économie. Y a-t-il des allusions dans ces substitutions ? Lesquelles ? « Un premier ministre de Lettonie », c'est un rat, il s'empresse de nous en avertir (mais il faut le retenir pour la suite du récit).

Mille Milles apprend l'espagnol et s'apprête à mourir « en pleine possession de l'espagnol et de ses facultés » (p. 64). Le cliché fait attendre autre chose et constitue donc aussi une allusion.

« C'est sa guitare d'Ingres. » (p. 111), dans le sens habituel du cliché : son passe-temps favori. Pourquoi pas *violon* ? Trop bourgeois, peut-être, ou c'est un clin d'œil au lecteur (qui est de la jeune génération, indéniablement).

Les clichés de la pensée ne sont pas mieux traités que ceux de la langue. « Qui n'a pas entendu parler de Pasteur, le malfaiteur de l'humanité ? » (P. 99.) Une fois obtenue une pensée nouvelle grâce au procédé, il reste à la justifier, à la développer, comme faisaient les surréalistes. Aussi Ducharme poursuit-il :

Grâce à Pasteur, il y a plus de petits vieux malheureux et de petites vieilles malheureuses sur la terre qu'il n'y en aurait. (P. 99.)

Voici même une double substitution : « Il y a un moteur dans l'orme. » Qu'est-ce que cela peut vouloir dire ? La phrase suivante nous fournit un indice. « Il y a un cœur dans les automobiles. » Vous rappelez-vous qu'*automobile* remplace automobiliste ? Le parallélisme des deux phrases suggère une analogie possible de sens initial : le moteur qui se trouve dans l'orme pourrait être le cœur de l'automobile-iste, l'orme n'étant autre que l'homme, transformé par épenthèse d'un *r*. Les raisons de cette transformation sont évidemment plus profondes que le simple jeu sonore que constitue celle-ci :

Pauvre Mille Milles ! tout dépayagé, tout désorientalisé, tout désillusionnismisé ! (P. 12.)

Ce mécanisme de substitution permet encore de déchiffrer une sorte de parabole qui se trouve en préface et où il est question de ciel et de ciel de lit. Remplacez *ciel* par *homme* et *ciel de lit* par *homme de lettres*, comme l'indique la dernière phrase. Cela fait, il vous restera encore à tirer vos propres conclusions sur la crédibilité des déclarations liminaires. C'est là que vous attend Ducharme, à mon avis, et non dans la noble déclaration, si facile, digne de Vercors, où il dit : « Je ne suis pas un homme de lettres. Je suis un homme. »

Voici une substitution plus anodine : « J'aime cela quand cela rime. » Les deux *cela* ont quelque chose d'artificiel et l'on suppose qu'à l'origine il devait y avoir : « J'aime ça quand ça rime », d'autant plus que la locution *j'aime ça* est des plus courantes dans notre langage familier. Pourquoi substituer *cela* à *ça* ? « Il est préférable d'employer *cela* dans le langage châtié. » (A. Thomas, *Dictionnaire des difficultés de la langue française*.) Mais Ducharme se laissera-t-il impressionner par les puristes ? Que démontre-t-il, en les écoutant ? Que le conseil n'est pas toujours bon à suivre puisque le résultat laisse à désirer !

L'alternative entre ça et cela semble le fasciner. Il en parle dès sa préface. Quel est celui des deux pronoms démonstratifs qui est le meilleur : cela, ça ? Si c'est *ça* ce n'est pas *cela* et si c'est *cela* ce n'est pas *ça*. (P. 8.)

Souvenir de Joyce, qui, dans *Ulysse*, s'amuse déjà à écrire : « Des paroles : comme si cela pouvait empêcher ça ? » Déductions éminemment logiques, en tout cas ; dont il ressort non seulement que Ducharme aime les rimes, mais encore une excellente équivoque. « Ce n'est pas cela » peut désigner le démonstratif souligné, mais, en supprimant le soulignement (l'italique) on pourrait prendre l'expression dans son sens naturel (« Ce n'est pas cela... qui est le meilleur). Et alors, de toute façon, « ce n'est pas ce qu'il faut ». L'alternative tourne au dilemme.

Une autre façon de miner le code, c'est de le mettre en contradiction avec lui-même. Ducharme y arrive de plusieurs façons. D'abord, en utilisant plusieurs fois le même mot, dans des sens incompatibles, mais qu'il arrive à rendre plus ou moins compatibles, en ayant recours à la figuration.

Mettons Commode, l'empereur empoisonné et étranglé, dans un tiroir de la commode. Accommodons-nous de l'incommode. (P. 26.)

À propos de quoi affirme-t-il cela ? À propos des rimes... qui le font penser à *crime*. Souvenir d'enfance : ça rime en crime, il fait des vers en calvaire...

Il mine aussi le code en « réveillant » des clichés figurés, c'est-à-dire en rendant leurs sens propres à des métaphores entrées dans l'usage.

« Les heures passaient au galop de leurs chevaux » (p. 116) ; « ... si l'hôtel n'avait qu'un œil, s'il était borgne... » (p. 250) ; « ... l'humoriste, avait usé son frein à force de le ronger... » (p. 226) ; « ... pour assassiner les heures. » (p. 272) ; « Je me suis senti des ailes, et c'est avec ces ailes... que j'ai descendu l'escalier. » (p. 157).

Il attaque enfin la langue en proposant, pour une même construction, deux façons de déchiffrer.

Elle vient juste de se réveiller. Venir de se réveiller. Quelle drôle d'expression. [...] D'où viens-tu,... ? Je viens de me réveiller. (P. 21-22.)

À un tavernier, il demande : « À quoi sers-tu ? »

Tu sers à boire, dis-tu ? Quelle dérision ! A quoi servent les verres ? A quoi servent les tasses ? (P. 273.)

A-t-on le droit de changer ainsi le sens des mots, de mettre le code en contradiction avec lui-même ? Sans doute, puisque cela ne change rien aux choses ni au monde (pense Ducharme). « Les verbes ne font pas l'action. », écrit-il. Bel exemple de phrase à double sens. Les verbes, c'est ce qui fait l'action, d'après toutes les grammaires. Ducharme reprend la phrase en sens inverse pour lui faire dire tout autre chose : les mots ne changent rien aux réalités.

* * *

Il entrechoque aussi les idées. Il se lance dans la contradiction pure et simple (la vie est toujours plus riche que le discours) et déclare :

« Les souvenirs les plus doux sont les plus amers. » (p. 79) ; « Mes réflexions sont des irréflexions... » (p. 229) ; « ... il n'y a qu'une bonne façon de pleurer ; c'est de pleurer avec joie, pleurer en riant. » (p. 218) ; « Tout à coup, vivre, c'est si doux. Tout à coup, vivre, c'est si aigre. » (p. 99).

Et quand ce ne sont pas des contradictions, ce sont des absurdités pures et simples. « Voulez-vous de l'eau salée ? Salez l'eau du robinet... » (p. 133) ; « Quand on meurt, c'est pour longtemps. » ; « Il y a des exceptions, c'est la règle. »

Ou des paralogismes :

« Ce qu'on a déjà fait est fait. On ne devrait pas se laver deux fois les mains ; c'est de la répétition. » (P. 268.)

Voire du non-sens, à l'américaine.

C'est comme Noé dans sa barque avec ses grenouilles. Le mont Ararat lui est tombé sur la tête. Sur le mât du petit navire il y avait une mouche qui n'avait jamais navigué. C'est pourquoi les mouches peuvent marcher au plafond sans tomber à terre. (P. 65.)

Si les truismes, les évidences, les coq-à-l'âne, les inconséquences n'ont rien qui rebute Ducharme, ce n'est pas qu'il cherche seulement à nous étonner ou à nous divertir, ce n'est pas non plus qu'il veuille faire étalage de son esprit ou imiter Joyce, mais c'est plutôt parce qu'il retrouve, indépendamment d'une tradition française de révolte contre le langage, des procédés qui, spontanément, manifestent un état d'esprit analogue. Son héros est un révolté. Il déteste le monde et les adultes en même temps qu'il est fasciné par eux (il finira par les imiter jusque dans leurs défauts les plus grossiers). Il n'accepte rien des états de fait : ni la situation politique, ni la domination économique, ni la présence des immigrés,

ni la nécessité de travailler pour vivre, ni la circulation automobile. Sa révolte s'adresse à la culture sous toutes ses formes, ainsi qu'à la religion, dont il ne connaît que l'appareil administratif, les interdits, le « ciel » et l' « enfer ».

Du dégoût et du désespoir qu'il affiche un peu partout témoignent ses onomatopées favorites : grrrrrrr, eeeeeeeeeee, mououououririr, Hmmm !, Shhhhttt !, Ouach ! Ouach !

Enfin, il se moque de la littérature, notamment des images, qu'il amplifie jusqu'au ridicule. Et il se moque de lui-même.

J'ai les cheveux pleins de pellicules : quand je me peigne, il neige. [...]
 Tout ce qui m'arrive est laid, affreux, hideux, pustuleux comme moi. [...]
 Un anthropophage affamé vomirait en me voyant dans son assiette. (P. 247.)

Plusieurs chapitres se terminent par un commentaire personnel sur ce qu'il vient d'écrire (épiphonème), pour le détruire et se traiter de fou, de stupide, pour affirmer qu'il ne croit pas un mot de tout ce qu'il vient d'affirmer, qu'il n'en sait rien, qu'il répète ce qu'il a lu ou entendu dire. La phrase qui termine le roman est de la même veine : « Je suis fatigué comme une hostie de comique. » (P. 275.)

Et pourtant, c'est par ces procédés, excessifs ou bizarres, que Ducharme s'adresse à son lecteur, qui n'est pas un littéraire. Le roman, en ce sens, n'est plus un roman (n'en déplaise à l'éditeur). Les intentions de l'auteur sont manifestes dès le début du premier chapitre :

Le soir de la reddition de Bréda, Roger de la Tour de Babel, avocat au Châtelet, prit sa canne et s'en alla. (P. 9.)

On commence comme une histoire romanesque mais tout de suite, cela tourne court. Le « genre » romanesque, lui aussi, a pris sa canne et s'en est allé. Il cède d'abord la place à l'actualité :

En 1954 , à Tracy, Maurice Duplessis, avocat au Châtelet, mourut d'hémorragie cérébrale... (P. 9.)

Cette date de 1954 est en réalité 1959, mais le typographe a pu se tromper et Ducharme écrire un 9. Ce livre s'inscrit immédiatement dans la ligne de l'explosion de renouveau qui accompagna le passage d'un régime d'extrême droite à un régime libéral. Mais cela, c'est pour le ton ou les thèmes. L'actualité compte parce que Ducharme s'adresse à ceux qui s'en nourrissent (et non de livres). Au-delà des thèmes résonne un appel plus profond.

J'ai besoin des hommes. Je rédige cette chronique pour les hommes comme ils écrivent des lettres à leur fiancée. Je leur écris parce que je ne peux pas leur parler, parce que j'ai peur de m'approcher d'eux pour leur parler. (P. 10.)

Certes, Ducharme ne se fait pas d'illusion sur les possibilités de la communication entre les individus. « Je parle en faisant semblant d'être entendu et faire semblant d'être entendu me suffit. » (P. 248.) Mais il écrit en s'imaginant à la place de son lecteur. Il prépare et dose savamment tous ses effets, il dit toujours vrai pour faire honneur à celui qui prendra la peine de le lire, il glisse des calembours pour amuser et récompenser son public : son livre n'a rien d'hypocrite, ne sert à rien d'autre que ce qu'il est, un livre, destiné à être lu. Ducharme va jusqu'à s'imaginer qu'il entend l'esprit du lecteur résonner sous sa parole.

Car je t'entends m'entendre. [...] Chaque mot que je te dis se répercute en toi comme dans une grotte d'or. [...] Je t'entends dire que j'exagère... pourtant, je n'entends rien, pourtant, il n'y a personne dans cette chambre. (P. 254.)

Le Nez qui voque est rempli de chausse-trapes évitables, de clins d'œil, d'innocentes roueries, d'authentiques aveux, comme une conversation amicale peut l'être. Par la distance que crée l'écriture, Ducharme arrive à être soi plus librement. Telle est son attitude, et non seulement quand il écrit, mais dans la vie, puisqu'il se cache, change d'adresse, refuse les interviews et s'obstine, d'autant plus énergiquement que la fausse gloire le poursuit, à conserver la distanciation qui lui permet de dire vrai. Substitutions, inversions, hyperboles, apologues, calembours, boutades, bavardage, réflexions et coq-à-l'âne, tout cela est en réalité un effort de dialogue, un message intime, hésitant ou pathétique.

« Est-ce clair ? Est-ce assez clair ? » Voilà un leitmotiv de Ducharme. Ne deviendra vrai que ce que le lecteur voudra reprendre à son compte. Le dénouement déçoit ? Mais justement, le dénouement n'en est pas un, il nous provoque, il nous force à revenir au réel, à l'œuvre comme texte.

Ce n'est pas le journal intime de Réjean Ducharme, bien qu'il présente avec ce dernier des analogies frappantes. Le vrai drame est celui qui se joue entre Ducharme et nous, par l'intermédiaire de sa plume. Il ne faut pas lire en prenant les aventures, pas toujours recommandables, des héros, au pied de la lettre : il faut déchiffrer un mythe. Il faut dénouer les ficelles, placées là pour être dénouées.

Les procédés redonnent de la vie au langage commun, insignifiant, impersonnel. Ducharme est conscient des difficultés de la communication, des malentendus continuels que crée un langage conventionnel. Il souligne, se répète, reprend, opère des métaboles de toutes sortes à partir des structures connues, archiconnues de son public. Il affecte par moments de ne parler que pour soi. Subterfuge. Il nous entraîne à sa suite, marquant son passage dans le langage. Sa pensée, très adroitement, torture l'idiome : français classique ou contemporain, franco-canadien, argot, anglais, espagnol même. Il fait flèche de tout bois. Il hume à tous vents. Son nez voque. Voque ? Ne serait-ce pas du latin ? *Vocare*, appeler ? Il nomme. Ainsi faisait Adam au paradis primitif, librement, donnant à chaque chose « son » nom. (Le nom de ce qu'elle pourra signifier pour lui ET pour l'auditeur.)

Les ficelles obligent le langage à se dépasser, à signifier plus clairement. *Le Nez qui voque* a dépassé les équivoques...

BERNARD DUPRIEZ
Université de Montréal