

Études françaises

Du cryptogramme au nom réfléchi. L'onomastique ducharmienne

Diane Pavlovic

« À la jeunesse d'André Belleau »
Volume 23, numéro 3, hiver 1987

URI : id.erudit.org/iderudit/035729ar
<https://doi.org/10.7202/035729ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN 0014-2085 (imprimé)
1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pavlovic, D. (1987). Du cryptogramme au nom réfléchi. L'onomastique ducharmienne. *Études françaises*, 23(3), 89–98.
<https://doi.org/10.7202/035729ar>

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1988

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Du cryptogramme au nom réfléchi. L'onomastique ducharmienne

DIANE PAVLOVIC

Je sais. Je sais. Ce n'est pas du Voltaire. Mais
il ne manquait que trois choses à Volta pour
être Voltaire : un *i*, un *r* et un *e*.

RÉJEAN DUCHARME, *le Nez qui voque*¹

Le personnage romanesque n'étant lisible, au premier abord, que par son nom (ou par une quelconque appellation en tenant lieu), ce nom joue dans le texte un rôle de premier plan et demande à son tour à être *lu*. À la fois signalétique et signifiant, il s'inscrit parmi les autres signes textuels selon un fonctionnement particulier qui varie d'un auteur à l'autre, et que l'onomastique littéraire² s'applique à cerner. Le nom propre en soi appartenant au noyau le plus fondamental de la vie sociale (scène originare que les héros ducharmiens entendent précisément effacer), une étude des noms dans une œuvre littéraire dépasse forcément les limites de la linguistique ou de la rhétorique ; conciliant des

1. Éditions utilisées : *l'Avalée des avalés (Aa)*, Paris, Gallimard, 1966 ; *le Nez qui voque (Nv)*, Paris, Gallimard, 1967 ; *l'Océantume (O)*, Paris, Gallimard, 1968 ; *la Fille de Christophe Colomb (FC)*, Paris, Gallimard, 1969 ; *l'Hiver de force (Hf)*, Paris, Gallimard, 1973 ; *les Enfantômes (E)*, Paris, Gallimard, 1976. Ne paraîtront désormais entre parenthèses que les sigles des romans suivis des numéros des pages citées. Ce qui est souligné l'est par moi, sauf dans le cas de cet exerger : les itali-ques se trouvaient tels quels dans le texte.

2. Ainsi nommée provisoirement par Eugène Nicole, cette discipline encore indécise hésite entre plusieurs «méthodes» et ses réalisations sont fort diverses. Si les chercheurs européens — surtout français — s'y sont appliqués d'une façon de

démarches qui n'ont pas, de toute manière, à être séparées artificiellement pour les besoins de l'analyse, elle s'alimente aux sphères aussi bien anthropologique que philosophique, psychanalytique ou symbolique.

Dans l'œuvre de Réjean Ducharme, le statut des noms des personnages semble privilégié, autant par le discours manifeste sur le nom que tiennent les narrateurs que par la prolifération de ces noms (près de deux cents dans chacun des romans³), ainsi que par leur matérialité et, souvent, leur irréalisme affichés. Les résonances qu'ils provoquent convergent en de multiples lieux, créant des constellations qui se répondent et s'entrecroisent ; leurs rapports à eux seuls constituent un texte. L'analyse qui suit est restreinte au corpus romanesque, qui a sa cohésion propre et dont le champ onomastique, très riche, éclaire à plusieurs égards l'économie générale du récit ducharmien. Confrontés au traitement global que Ducharme inflige au langage (écrire, on le sait, c'est d'abord nommer), les noms propres se révèlent tributaires eux aussi du mythe, du politique et de l'entreprise d'individuation qui en émane. L'insurrection des protagonistes ducharmiens contre les instances du social et du quotidien se fait par l'invention : se créant les uns les autres, déformés, fluctuants, empreints d'une identité et d'une sexualité problématiques et souvent paradoxales (équivoques), ils composent un univers bigarré, mouvant, kaléidoscopique, un univers d'illusion parfaite, d'étonnement perpétuel et de fugacité absolue. Leur entreprise est essentiellement épique et s'amorce donc, comme toute création, par le geste fondateur de la nomination.

UN ACTE DE LANGAGE

Si l'écriture «baroque», «proliférante», de Ducharme, a été abondamment commentée, aucun texte par contre — malgré des allusions éparses ici et là — n'aborde de façon un peu systématique le statut du nom propre dans son œuvre. Or, la valeur primordiale de la nomination hante incontestablement cette œuvre. Y tenant un rôle central entre tous, en relation interne avec le contenu textuel, elle semble presque simultanée liée à la conception originelle des romans. Chez un auteur aussi attentif au choix des signifiants, le nom apparaît comme la chance inespérée de forger, en les individualisant, des mots qui deviennent ainsi d'autant plus expressifs (Ina Ssouvie, Chamomor, Blasey Blasey, Etin Celant,

plus en plus pressante au cours des dernières années, elle semble jusqu'ici avoir été assez peu développée au Québec. Voir Eugène Nicole, «L'onomastique littéraire», dans *Poétique*, n° 54, avril 1983, pp. 233-253.

3. Voir à ce sujet, à titre indicatif, la recension qui proposait le numéro spécial d'*Études françaises* consacré à Réjean Ducharme il y a une douzaine d'années («Avez-vous relu Ducharme ?», *Études françaises*, 11 : 3-4, octobre 1975).

Asie Azothe, Paul Blablaba, Rasoir Électrique, Urseule Aperçue...). C'est pourquoi le parti pris ducharmien des mots doit être interrogé avant tout. Même et surtout lorsqu'il est parodique, le nom semble tenir en entier dans sa prononciation, qui elle-même crée le personnage. Par cette inclusion du signifié dans la sonorité, les noms participent la plupart du temps des jeux phonétiques criblant les textes. Remis en question, démantelés comme les mots, ils subissent le même procès, et leur valeur de représentation est systématiquement mise en doute. Leurs significations se stratifient, la communication qu'ils devraient permettre se brouille ; l'adéquation entre le monde et le langage, but ultime de cette quête, débouchera bien sûr sur le mythe : Babel, la parole transparente des origines. Inventive, la langue ducharmienne devient progressivement *inventée*. Pour les noms, de la même façon, l'écriture semblera prendre le pas sur toute préoccupation psychologique. Dans ce projet qui vise à l'autonomie des signifiants, le processus de nomination, tel qu'il se présente, concerne de très près la création littéraire. Tout personnage romanesque, théoriquement, est un produit de langage, mais ce statut atteint ici une essentialité et une pureté absolues. Les romans de Ducharme pourraient à la limite être lus dans cette seule voie : comme une dramatisation du procédé créateur dans laquelle les actants seraient les signes linguistiques. Les personnages n'auraient d'autre fonction que celle d'interroger la langue (d'ailleurs, dans le tissu narratif, ils n'ont qu'une façon de survivre : (s')écrire) ; leur validité ne serait sanctionnée que par les possibilités de transformations que leur désignation mettrait en jeu⁴. Eux-mêmes plus ou moins fantomatiques, ils seraient avant tout des mots rendus vivants.

LECTURE D'UN NOM : L'EXEMPLE DE CHATEAUGUÉ

Inhérent à sa forme, le nom contient toujours une ébauche de description ; même lorsqu'elle s'éprouve sur un mode ironique, cette matérialité a ici son importance (lire l'exergue en tête de cet article). La façon dont Mille Milles se présente dans *le Nez qui voque*⁵ est significative : évocateur, ambigu, ancré dans la réalité américaine et inséparable des lettres qui le composent, son nom comporte en outre la notion de distance qui le condamne à une

4. Même pour ceux qui, comme Christian dans *l'Avalée des avalés*, ont un nom apparemment exclu de toute fabulation. *Christian name* signifiait «nom de baptême» (je me nomme Prénom), le choix de cette appellation n'est pas innocent — sans compter la problématique du roman, qui tourne avec insistance autour des oppositions entre deux traditions religieuses précises, la catholique et la juive. Le sacrement du baptême et le motif chrétien (*christian*) y sont par conséquent de première importance.

5. «Mon nez voque. Je suis un nez qui voque. Mon cher nom est Mille Milles. Je trouve que c'est mieux que Mille Kilomètres. Je ne me suis jamais plaint de nom nom. D'ailleurs, j'en ai toujours arraché avec mes *k* majustules» (*Nv*, 10).

errance perpétuelle («J'ai tellement de milles dans les jambes», *Nv*, 35).

Chateaugué, pour sa part, a un nom historique et vraisemblable, celui de l'un des frères d'Iberville, celui d'une rivière, également, qui fut le lieu d'une victoire patriotique au siècle dernier — la patrie occupe dans ce récit la place que l'on sait. Incarnation parfaite, voire emblématique, de la sœur (Mille Milles la surnomme Isabelle Rimbaud), elle s'est appelée Ivugivic avant de s'appeler Chateaugué comme Mille Milles, avant de s'appeler Mille Milles, s'était appelé Dix Mille Milles. Connotant le romantisme qui lui est contemporain, le nom de Chateaugué se décompose en se précisant: beauté et noblesse (château), gaieté. Si le château, dans les contes, incarne la conjonction des désirs, s'il est traditionnellement perçu comme une demeure fortifiée, défendue, il prend ici le sens de château de cartes: le monde de Chateaugué est «si fragile qu'un souffle peut le dissiper» (*Nv*, 202), ses parents adoptifs, avec à-propos, se nomment «Brasseur», et se suicider, dans son langage, c'est se «branle-basser». Elle est par conséquent le lieu d'un péril, à l'image aussi du «gué» de son nom, qui évoque le danger du passage difficile d'un monde à un autre — ici, du monde de l'enfance à celui des adultes. Le gué réunit la métaphore de l'eau (eau contenue dans Chateaugué), lieu des renaissances (Chateaugué est «blonde comme une aube, comme celle qui se lève», *Nv*, 70), et celle des rivages opposés (Chateaugué et Mille Milles vivent «côte à côte sur les rives d'un fleuve», *Nv*, 18). Son homonyme («gai») désignait autrefois ce qui jouait librement, d'où le mot «guai» pour signifier un hareng vide d'œufs: Chateaugué, encore enfant, adopte les attitudes, le ludisme et les impulsions du «chat» qu'elle contient aussi, ronronnant, entre autres, pour Mille Milles (*Nv*, 219).

Cette authentique rêverie ambulante sera momifiée, avant même de mourir; or, les temples funéraires qui dominent les tombes des pharaons s'appellent «châteaux de millions d'années». Ces maisons de la mort, éternelles, unissent Chateau-gué et Mille Milles (mille fois mille font un million) au même titre que les époux Brasseur (mélangeurs), parents de Mille Milles et parents adoptifs de Chateaugué et qui, par leur nom évoquant le branle-bas, sont en partie responsables du projet de suicide des deux héros. À cet égard, Chateaugué conservera l'intransigeante pureté de ses premières intentions. Pouvant être lue symboliquement comme une représentation de l'enfance de Mille Milles, elle est la seule qui meurt à la fin du roman. Désormais adulte, Mille Milles a effectué le parcours initiatique qu'il s'était lui-même imposé et il déplore, ne le comprenant plus, le désordre qui règne autour du cadavre. Vivant désormais dans un monde rangé, il a franchi le passage, exploré le «château», traversé le «gué».

RECOMMENCER LE MONDE

Le fait de donner un nom n'en donne pas moins une existence, fût-elle de papier. En cela, l'acte de langage confine au mythe. Non seulement le nom est-il répété inlassablement, sous forme d'invocation, chez Ducharme, mais la *connaissance* de ce nom donne prise sur la personne nommée exactement comme dans les plus vieux rites d'envoûtement ou d'anéantissement. Les noms ducharmiens jouent avec la légende, l'héroïsme, la lignée surnaturelle (Ina Ssouvie 38) et le merveilleux; les créatures qu'ils désignent en sont par le fait même divinisées (songeons à Ino, de *l'Océantume*, rebaptisé Inachos; l'Ino mythique a aussi été rebaptisée, et précisément à partir du moment de sa divinisation). Le voyage initiatique est le mode presque exclusif de leur cheminement, et ce cheminement (donc) s'effectue toujours en direction d'une mise à mort symbolique qui coïncide souvent avec une mise à mort «réelle». Il y a là la trace d'un mythe littéraire tenace, celui de l'écriture tuant la matière dont elle s'alimente mais, en même temps, par le tracé de son nom, en assurant la survie — c'est, entre autres, l'histoire du *Nez qui voque*. Le nom acquiert le rang d'instrument de divinisation destiné à abolir le temps, à réinventer le monde. En se *renommant*, le personnage, calquant ses modèles mythiques, se choisit une genèse, s'assure une antériorité qu'il recompose à sa guise et qui le préserve du silence, de la disparition, des limites d'une durée physique contraignante.

TATE, PALINDROME D'ÉTAT

Si elle suit le modèle mythique, cette réappropriation de *l'illo tempore*, dans l'immédiat, marque également un refus d'un autre type, la surenchère du nom témoignant du même souffle d'une aliénation (l'avalement, l'Hiver forcé). La déconstruction générale de la langue et du monde acquiert une dimension proprement politique, d'autant plus que les noms, à l'intérieur de chaque système romanesque, tissent effectivement entre les personnages des liens de dépendance et de pouvoir (Tate : ta, te; Colombe Colomb; Faire Faire; Inachos : «chose d'Ina», etc.). Les noms d'un personnage changent souvent en fonction de son rapport avec chacun de ceux qui l'entourent et, sur un plan supérieur, le seul mode d'existence valable, le seul qui préserve de l'annihilation, par la société et par la planète entière, c'est celui de la possession : avaler pour ne pas être avalé (Bérénice Einberg rappelle d'ailleurs que dans la langue qu'elle a inventée — le béréncien —, «le verbe être ne se conjugue pas sans le verbe avoir»). Ce désir d'autocratie passe obligatoirement par le nom propre. Tout soumettre, ici, c'est, entre autres, choisir soi-même son identité civile, plutôt que de souscrire à celle qu'une masse anonyme a procurée ou consentie. Si les noms propres, dans le

réseau cognitif de chacun, s'établissent comme points fixes de l'organisation symbolique, donc de l'organisation mentale, ils régissent de là la structure du monde. Le nom inventé, encore inconnu, représente alors la totalité du possible.

S'ils ne sont ni modèles de pensée (Nelligan), ni référents ponctuels ancrés dans l'environnement contemporain (Trudeau), ni prétextes à des jeux phonétiques (Commode) ou à des rêveries héroïques (Assurbanipal, Gauthier Sans-Avoir), les personnages réels ou imaginaires cités dans les romans entravent le désir d'affranchissement des héros⁶: de ces noms qu'on a appris, on ne connaît rien. Le Pouvoir est anonyme (la Milliarde, l'Ennemi, ou plus simplement «Ils») et rend anonyme. Le contester, c'est décider qu'on aura une identité, une individualité, un nom. Qu'on se sera choisi soi-même. «Je m'ai, je me garde» (O, 91). Inversement, les protagonistes des récits, pour le reste de la société, sont des enfants «sans nom» (Nv, 75).

LE THÉÂTRE DU JE

Cette insurrection a une visée précise. Le Pouvoir n'est anti-créateur et aliénant, en effet, que lorsqu'il n'est pas individualisé, lorsque, conservant son anonymat et tentant d'y englober tout le monde, il empêche l'identité de s'affirmer. Le contester, c'est aussi s'établir une personnalité et tout faire pour la conserver, c'est-à-dire apprendre à se connaître, à naître, en quelque sorte, à son propre nom.

D'où l'importance du choix de ce nom, et la tendance généralisée à se «renommer». À des degrés divers, les noms ducharmiens sont toujours évocateurs, toujours indiciels. Alberta, la femme de Vincent Falardeau, appartient au Canada anglais, à un monde de politique et d'import-export («le Dominion, le Commonwealth, l'Empire», E, 25); Bérénice est juive comme la princesse qu'elle évoque et son nom, en grec («phérérikê»), la désigne comme «porteuse de victoire». Colombe est toute paix, toute pureté et toute tendresse; la douceur et la féminité se retrouvent en Mielle et la fête en Fériée. Les couples fraternels sont-ils fascinés par une tierce personne? On la nommera Petit Pois, éveillant l'ombre de la princesse hypersensible et vénérée dont elle se fait l'écho déformé (incidemment, la mère-poule de *Petit Pois* se nommera *Poulette*). L'adulte qui se cherche sera Questa («qu'est-ce que tu as?») et ses enfants, exemplaires homogènes résultant à la lettre d'un acte de *reproduction*, seront désignés par les noms de Anne, Anne et Anne (ânes), appelées originellement Lucie, Lucienne et Lucille (même répétition de l'identique). Au-delà de

6. «Paul Morand est égal à Francis Carco qui est égal à Elvis Presley qui est égal à Pie XII qui est égal à Pancho Villa qui est égal à Ignace de Loyola qui est égal à Arnolphe [sic] Hitler. Quand j'ai quitté l'école, j'étais plein de noms comme on est plein de scarlatine» (Nv, 104).

la graphie, de l'effet sonore ou d'un processus d'identification, mythologique ou historique, le théâtre du nom est bel et bien une mise en scène du subjectif. Cette subjectivité, ambiguë et fort problématique dans bien des cas, semble être l'aboutissement de toute la démarche ducharmienne. Le nom chez Ducharme dépasse la double fonction habituelle de désignation et de description : il détermine réellement (Ina Ssouvie, Mille Milles) celui ou celle qui le *porte*. Sorte d'onomatourge, le romancier condamne en baptisant. Plus qu'une somme, le nom chez lui devient une *sommat*ion.

Dans la mesure où il constitue une représentation, le mot unique servant à désigner un être unique pose évidemment le problème du propre. Problème, à la lettre, capital⁷. «Tate» et «Cherchell», en ce sens, qui englobent chacun deux êtres sous un même terme, sont de véritables violences faites à l'ordre social (Tate, c'est, entre autres, l'État tourné *littéralement* à l'envers), en même temps qu'une illustration vivante du paradoxe qui habite les personnages créés par Ducharme : le désir d'accéder à l'identique et, en même temps, la volonté de conserver le différent. Cette différence, sous le nom, prolifère à l'infini, et met en relief la vieille question de l'un et du multiple, lisible dans plusieurs des appellations qui ont lieu ici (Mille Milles, Vincent — vingt, cent —, Anne, Anne et Anne, etc.). Le nom, traditionnellement, est le signe immédiat du moi, signe qui le distingue d'autrui (l'interprétation des mythes a d'ailleurs longtemps fonctionné de cette façon : on lisait l'être de chaque figure de la divinité dans le(s) nom(s) dont elle était investie). Si, par métonymie, le nom se veut une figure de la totalité, cette dernière ici est singulièrement morcelée, dissoute, volatile (les personnages sont parfois de pures évanescentes : songeons à l'immatérielle Asie Azothé, à la pâle Constance Chlore). La multiplication des surnoms n'est pas étrangère à ce phénomène. Toujours transporté d'une désignation à l'autre (Mille Milles dit Dix Mille Milles, dit Chimo, dit Étin Celant, dit Molière, etc.), le personnage, «frappé d'interdiction⁸», a tout le mal du monde à se constituer.

LE JE ET SES DOUBLES

Le propre est également subverti par la figure du double. Déplaçant la fiction familiale, le nom, même lorsqu'il colle apparemment au réalisme le plus plat, pose en effet la question de l'altérité, de la multiplicité (Mille Milles, Colombe Colomb), de la reproduction (Anne, Anne et Anne, enfants-copies répétées entre

7. D'après le titre d'un recueil d'essais sur les noms présenté par Philippe Bonnefis et Alain Buisine, *la Chose capitale. Essais sur les noms de Barbey, Barthes, Bloy, Borel, Huysmans, Maupassant, Paulhan*, Lille, Université de Lille, 1981, 249 p.

8. L'expression est de Jean-Louis Bachellier («Sur-Nom», dans *Communications*, n° 19, 1972, pp. 69-92).

elles). L'eau, omniprésente dans l'imaginaire des personnages, leur permet des jeux continus de reflets et d'oppositions. Les couples principaux de chacune des œuvres (dit frère-sœur, la plupart du temps), fondus en un tout, un Même, sont tous attirés par un tiers, un Autre, qui devient presque le second terme de cette dualité à trois membres (au nom propre commun : Tate, Cherchell), laquelle se double elle-même du dédoublement de chacun de ses éléments (Mille Milles, Asie Azothé, Colombe Colomb, Faire Faire), dédoublement accusé par la surenchère des appellations (Chateaugué dite Ivugivic, dite Isabelle Rimbaud, dite Virginia Woolf ; Chat Mort dite Chameau Mort, dite Chamomor...) et qui confine, tôt ou tard, au paradoxe (à l'équivoque). Les détours qu'emprunte ce dédoublement sont multiples et leurs répercussions, infinies : Mille Milles a collé dans sa chambre cinq cartes postales identiques de Marilyn Monroe (qui a les mêmes initiales que lui), et il habite une maison située «entre un parc de stationnement et un parc de stationnement» (*Nv*, 11)...

SPÉCULATIONS

Dans cette perspective, il est intéressant de considérer le nom comme création spéculaire, comme reflet illusionniste (illusoire, «enfantomatique») de ce qu'il désigne. Le motif du miroir semble en effet en régir plusieurs autres. Les déformations (anamorphoses), les transformations (métamorphoses) des noms, la façon dont ils agissent les uns sur les autres et sur leurs référents (les personnages), toutes ces déviations et ces convergences assurent au nom propre une fonction prismatique primordiale. C'est par le spectre du nom que le lecteur perçoit la forme du personnage. Sans ce point de réfraction, l'image du personnage en question ne pourrait être recomposée, non plus que son univers propre. Le nom opère donc le passage du miroitement et des fragments informes à ce qu'on pourrait appelé la *psyché*.

Le paradoxe entre identité et différence, sous l'angle de la spéculation, peut être abordé d'une autre manière. Dès lors, la répétition (des vocables, dans un même nom, ou des noms entiers d'un personnage à l'autre) s'articule en effet à la contradiction (le miroir inverse les figures) et à la mise en abyme (Anne, Anne et Anne, reflets identiques entre eux ; Mariée et Laide, reflets des deux faces du mot «Tate»). Et les jeux de miroirs s'étendent d'un roman à l'autre : le Vincent des *Enfantômes* se «compte» (et se conte) comme le Mille Milles du *Nez qui voque*, la Constance Chlore de *l'Avalée des avalés* renvoie au York de *l'Océantume* (l'empereur Constance Chlore, personnage historique, est mort à York), etc.

Les rapports amoureux, les filiations elles-mêmes apparaissent comme une occurrence du miroir. Le nom du père n'existe à peu près pas chez Ducharme et lorsqu'il existe, il se transmet rare-

ment : la filiation, ici, est profondément mise en doute⁹. Se créant eux-mêmes, les héros se tiennent à distance de leur(s) personnage(s). Ainsi les narrateurs se nomment-ils fréquemment dans leur récit, se citant à la troisième personne («Mille Milles s'en va au cinéma. Mille Milles s'en-va-t-en-guerre»), à la fois regards et spectacles, observants et observés : l'image même de quelqu'un qui se contemple dans une glace. Chateaugué et Mille Milles sont comme «deux doigts de la main», comme «deux gouttes d'eau» (*Nv*, 21). Imposant les mains à Mille Milles, Chateaugué se projette en lui par un discours de la proximité absolue : «Tu es mon *château* et j'entre, et je ferme toutes les portes.» Cette inversion, ce retournement de l'identité sur elle-même contamineront les distinctions sexuelles : le Chateaugué qui a inspiré le nom de l'héroïne du *Nez qui voque* est un frère d'Iberville et le Chateaugué romanesque sera donc «ici, assis [*sic*] sur le lit» ; pour elle, Mille Milles sera «comme une sœur» (*Nv*, 53)... La même situation prévaut dans *l'Hiver de force*, où André et Nicole «s'accordent en genre et en nombre» (*Hf*, 13) et se feront donc appeler indifféremment «man» par Petit Pois ; ce surnom est reconduit dans *les Enfantômes* avec Man Falardeau, mère bisexuelle qui renvoie à son tour à Manne, île féminisée (de *man's land* à *Manne-Terre*) de Colombe Colomb, elle-même différenciée par ce seul «e» dont elle ne saisit pas l'importance : «Mais féminin, masculin, pour elle, c'est du blablabla» (*FC*, 179). Constance Chlore est le nom d'un empereur romain, et Ino, fils d'Ina, emprunte son nom à une fille de Cadmos...

La bipolarité de ces entités doubles marque la première et la plus radicale des divisions, celle qui existe entre le créateur et sa créature. Mille Milles, qui avoue volontiers avoir créé Chateaugué, lui apprend, à la lettre, son origine ; lorsque le nom du village où elle est supposément née est traduit par le ministère toponymique, Mille Milles l'informe de la chose : «Ivugivic n'est plus née à Port-Burwell. J'ai hâte de voir le visage qu'elle fera quand je lui apprendrai qu'elle est née à Havre-Turquetil» (*Nv*, 13). Il établit ainsi un pouvoir sur elle et se sentira autorisé à franchir l'étape suivante de la création de cette sœur, la nomination proprement dite : «[...] je l'appelle Chateaugué depuis ce matin. Chateaugué! Ma sœur Chateaugué! *Le quatrième, ma sœur Chateaugué...* Je lui ai

9. À part Bérénice Einberg (qui porte ce nom comme une marque, une entaille décidant de ce qu'elle sera) et Colombe Colomb (répétition tautologique d'une référence historique la faisant découvreuse, exploratrice et ingénieuse — née de l'œuf de Colomb qu'a en effet pondu sa mère poule), les héros ducharmiens ne se préoccupent pas de leur origine «réelle». Les époux Brasseur du *Nez qui voque* ne sont jamais désignés comme étant les parents de Mille Milles mais, par périphrase, comme étant les «parents adoptifs» de Chateaugué ; de plus, on l'a vu, leur nom les lie à la mort, au suicide de leur progéniture. Quant à Iode Ssouvie, elle doit son nom à une mère qui n'est, somme toute, que prétexte à un calembour (Ina Ssouvie). Ailleurs, si les parents existent, c'est aussi de façon biaisée, indirecte : on ne les nomme pas.

envoyé une carte postale pour l'informer de la chose. « Désormais tu t'appelles Chateaugué »¹⁰ (*Nv*, 17). Le testament de Chateaugué, pour sa part, stipulera « que le nom de Mille Milles et le nom qu'il m'a donné soient gravés sur ma pierre » (*Nv*, 137).

Le nom reflète la personne à la manière exacte du titre d'un livre : analogie qu'il faut interroger en dernier lieu. Le titre exprime le livre, il est le signe unique d'un objet unique, bien que cet objet soit lui-même complexe et répété en plusieurs exemplaires. Les titres des romans de Ducharme ont d'ailleurs le même caractère résolument néologique que les noms de ses personnages, et ils y font souvent une référence directe (*la Fille de Christophe Colomb* pour Colombe, ce qui la définit *en effet*, *l'Avalée des avalés* pour Bérénice, *les Enfantômes* pour Vincent et Fériée, *le Nez qui voque* pour Mille Milles). Et les noms, sortes de portraits ou de signalements (et toujours, quoi qu'il en soit, *surnoms*, mots surchargés de sens au point de devenir eux-mêmes des entités distinctes), agissent sur les personnages à la façon de « titres » de noblesse, de parodie, etc., selon le procédé par lequel le surnom intervient dans la société réelle. Il serait utile, à cet égard, d'étudier le cheminement qui, au Québec, a mené des surnoms et des titres aux actuels noms de famille.

L'attitude à adopter devant le nom est encore ambiguë. La fonction qu'il remplit ici emprunte des voies diverses, mais elle demeure de première importance, répondant d'ailleurs en cela à une constante de la production culturelle québécoise contemporaine de Ducharme. Le besoin de se nommer (chez Ferron également, Ferron dont le nom habite *l'Hiver de force*) a pris, pendant un certain temps, toutes les apparences d'une urgence.

Structurant l'ensemble du récit, le nom, chez Ducharme, en commande souvent le déroulement. Il y est employé d'une façon qui en fait ce qu'Eugène Nicole appelle un « cas privilégié » : « Jamais tout à fait détaché de la référence à la société réelle, il est réapproprié par le romancier à tous les niveaux de l'écriture et de l'imaginaire du texte où [...] il apparaît comme l'idiolecte par excellence¹¹ ». La mise en scène du subjectif passe ici par l'inscription graphique, par l'effet sonore et par l'identification, historique ou mythologique. En observant ce qui est dévié, où et comment, en s'attardant au jeu des réfractions et à leurs convergences, on peut arriver à cerner ce qui tente d'être recomposé dans cette œuvre. Du cryptogramme qu'il constitue toujours, de son état primitif de jeu de langage, le nom, une fois dé-chiffré, se révèle ainsi comme étant, dans tous les sens, *réfléchi*. Le trajet de cette réflexion, lorsqu'il est suivi pas à pas, permet de porter sur l'ensemble romanesque ducharmien un regard rétrospectif qui va chercher, derrière les apparences, la source même du tremblement qui les fonde.

10. Le masculin et les italiques sont tels quels dans le texte.

11. Eugène Nicole, art. cité.