

Québec français

En pays ducharmien

Élisabeth Nardout-Lafarge

Réjean Ducharme
Numéro 163, automne 2011

URI : id.erudit.org/iderudit/65408ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN 0316-2052 (imprimé)
1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nardout-Lafarge, É. (2011). En pays ducharmien. *Québec français*, (163), 19–21.

Tous droits réservés © Les Publications Québec français, 2011

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



EN PAYS DUCHARMIEN

DOSSIER DIRIGÉ PAR ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE*

Depuis le dossier « Réjean Ducharme » que *Québec français* publiait en 1983¹, qu'est devenue cette œuvre phare de la littérature québécoise des années soixante-dix ? Comment la lire et la faire lire aujourd'hui sans éroder sa dimension subversive, sans édulcorer sa tension tragique, en prenant toute la mesure de la culture singulière dont elle est pétrie ? C'est à ces questions que répondent les auteurs réunis ici, en spécialistes, mais surtout en lecteurs, dans le dialogue étroit, la connivence parfois batailleuse que les textes de Ducharme tissent avec qui accepte de s'y plonger.

En vingt-huit ans, l'entreprise de « classicisation » a continué au rythme de l'institutionnalisation de la littérature québécoise. **Martine-Emmanuelle Lapointe** évoque le parcours critique paradoxal d'une œuvre qui ne cesse de se réclamer des marges et entretient avec la littérature un rapport ambigu. Le statut accordé à Ducharme dans les lettres québécoises ne va pas sans le risque de cette « momification » à laquelle s'attaque Catherine Mavrikakis dans son roman *Ça va aller* (2002). S'appuyant sur ce texte, Lapointe conclut que la forme la plus appropriée de résistance à une célébration trop convenue et stérilisante du *grantécrivain* consiste, comme le fait ce roman qui le transforme en personnage, à appliquer à Ducharme sa propre méthode et à le « maghoner ». Lui-même montre l'exemple dans son dernier roman publié à ce jour, *Gros mots* (1999), histoire d'un manuscrit trouvé dans un fossé, réchappé avec amour par une Petite Tare qui prétend en faire « l'édition Pléiade », avant d'être à nouveau jeté, dans une suite de dédoublements où s'esquisse ironiquement le profil perdu de l'écrivain *incognito*.

Trois nouveaux romans sont en effet venus s'ajouter à l'œuvre : *Dévadé* en 1991, *Va savoir* en 1994 et ce très troublant *Gros mots*. **Marie-Andrée Beaudet** s'attache plus particulièrement à *Va savoir*, dans lequel elle voit une porte d'entrée privilégiée pour de nouveaux lecteurs de l'œuvre. Elle y relève notamment le motif de la danse, dont elle rappelle ce qu'il doit à Nietzsche, danse qui élève et allège, dans la précarité de l'instant, ce qui s'enfonce et sombre. Sa lecture montre bien comment ce texte « lumineux » où l'enfance n'est plus celle agressive-ment revendiquée du narrateur mais celle infiniment désirée de la jeune protagoniste Fanie, et où l'imaginaire catholique sert de support au lyrisme et au tragique, condensant les principales caractéristiques de l'univers de Ducharme. *Va savoir*, un Ducharme « deuxième manière » peut-être, à certains égards plus accessible que les premiers textes, les prolonge néanmoins et confirme l'extrême cohérence de la langue, du style, du travail sur les genres. Le roman esquisse aussi une certaine éthique de la communauté des exclus qui, sans être neuve, comme le souligne Beaudet, s'y donne à lire plus immédiatement qu'ailleurs. À verser au compte de cette communauté, l'inscription de l'amitié et de la reconnaissance à travers la figure émouvante d'Hubert Léveillé, dans laquelle Beaudet reconnaît Gérard Godin, écrivain dont Ducharme préfèrera l'édition des poèmes.

Depuis les années quatre-vingt, le théâtre de Ducharme, peut-être la part la plus violente de son œuvre, « théâtre de «foire» et de fuite », comme l'écrivait Gilbert David², a accédé au statut de répertoire national. On notera toutefois que cette présence dans l'actualité théâtrale est en retard sur l'œuvre puisque aucun texte dramatique n'a vu le jour depuis *HA ha !...*, mis en scène par Jean-Pierre Ronfard en 1978 et paru en 1982. Depuis, les mises en scène se sont succédées, proposant non seulement des productions des pièces (publiées et inédites) mais aussi des romans³. Cette visibilité de Ducharme sur les scènes n'est d'ailleurs pas étrangère à sa renommée. **Jean-Michel Théroix** s'attache à l'espace dans *Ines Pérée et Inat Tendu* et *HA ha !...* Au fil de son analyse, il déploie la métaphore archétypale de l'avalément, inaugurale dans cette œuvre dont le premier texte publié, en 1966, ne s'intitule pas par hasard *L'avalée des avalés*. En confrontant les pièces de théâtre aux romans, il fait ressortir l'une des principales tensions de l'écriture de Ducharme, entre le comique et le tragique, non dans la conciliation, voire la réparation de la tragi-comédie, mais dans la simultanéité violente de la vraie vie, à la fois et en même temps tragique et comique.

Parallèlement, Ducharme pratique, sous le pseudonyme vite démasqué de Roch Plante, des sculptures, collages et assemblages qu'il désigne par le néologisme « trophoux ». Malgré la publication d'un catalogue⁴, ces « assemblages » n'avaient pas encore retenu l'attention des milieux de l'art contemporain et seuls les lecteurs fervents s'y intéressaient jusqu'alors, souvent pour les interpréter en miroir de l'écriture comme la métaphore matériellement réalisée du bricolage de l'œuvre littéraire. Pour la première fois, un historien d'art réputé, **François-Marc Gagnon**, interroge cet aspect de l'œuvre. En confrontant ces trophoux à d'autres pratiques de l'assemblage, il suggère que leur origine n'est peut-être pas à chercher du côté de ces artistes contemporains que Ducharme connaît sans doute, mais « au second degré », écrit-il, dans une entreprise de séduction qui trouverait son modèle chez l'oiseau « Jardinier »... En somme, il s'agirait de convertir les rebuts du monde en ironiques « objets de beauté » comme le donne à lire le trophoux ainsi intitulé⁵.

L'abondance et la variété des citations, références et allusions sont une autre caractéristique de l'écriture de Ducharme qui n'a pas échappé à ses premiers lecteurs : « Petit-fils illégitime de Céline », écrit de lui Pierre Berthié⁶, dans une formule où l'illégitimité, la bâtarde, est plus importante sans doute que le nom propre, tant les rapprochements ont été nombreux dans la critique, à la mesure du furieux *name-dropping* pratiqué dans les textes. Longtemps, ces références ont été considérées, à la lumière de leur inscription souvent fantaisiste, comme un déferlement loufoque, signe d'un trop-plein baroque sans autre visée que celle d'étourdir le lecteur et de faire éclater le sens. Il aura fallu de patientes lectures, qui prennent au sérieux ces indices et les remontent comme autant de pistes secrètes, à l'image de celle que livre ici **Gilles Lapointe**, pour ébranler ce consensus interprétatif trop commode. Non, Ducharme ne cite ni au hasard ni par complaisance, et la mise en forme absurde et humoristique de ces emprunts masque, tout en signalant leur existence, quelques réseaux serrés de relations nécessaires entre le texte qu'on lit et des textes antérieurs précis, des auteurs, des personnages, des épisodes, eux-mêmes reliés par une cohérence dont la force étonne quand on la saisit. Dans une logique qui, pour n'être pas rationnelle, n'en est pas moins imparable et qui, comme celle de l'inconscient et du rêve, fonctionne par déplacements et condensations, le lien entre l'œuvre antérieure et l'écriture qui l'incorpore s'accroche à un mot, à un syntagme, à un nom propre. C'est ainsi que Lapointe débusque le travail de quelques poèmes précis de Rimbaud dans *L'océantume*. Travail, en effet, car les mots de Rimbaud ne font pas qu'essaimer dans le roman de Ducharme, tels des petits cailloux blancs que le critique n'aurait qu'à recueillir, ils soutiennent son architecture narrative. Lapointe montre également que la lecture de Rimbaud, qui agit de manière souterraine dans *L'océantume*, constitue une interprétation, une intervention dans le débat sur la beauté et la modernité, en dialogue avec « le Voyant » et dans le prolongement de sa pensée.

Ce n'est plus d'influence qu'il faut parler ici, mais bien d'imprégnation et d'inspiration, dans un dispositif où les mots de Rimbaud continuent à circuler comme des ondes à travers ceux de Ducharme. Analyser ce phénomène dans *L'océantume* ouvre des perspectives particulièrement fécondes puisque ce roman est le premier écrit par Ducharme, bien qu'il soit le troisième à être publié⁷. Le rapport si particulier qui s'y noue avec les poèmes et les idées de Rimbaud, ou avec la mythologie gréco-latine, apparaît dès lors comme une véritable matrice poétique pour l'écriture de Ducharme, et les romans suivants en fourniront de nombreuses confirmations. On en prendra la mesure aux échos perceptibles entre la lecture de Gilles Lapointe et celles de Martine-Emmanuelle Lapointe et Marie-Andrée Beaudet. Insistons encore sur l'illégitimité de cette pratique, revendiquée aussi bien à travers la manière désinvolte de citer que par la dissimulation des sources, le jeu du secret, du cryptage, de la clandestinité. Il ne s'agit pas d'abord de saluer Rimbaud ni de s'en réclamer, mais plutôt, pour reprendre l'hypothèse de Jean-Michel Théroix, de *l'avalier*, au sens sauvage que Ducharme donne à ce terme.



Martin Drainville et Pascale Montpetit dans *Ines Pérée et Inat Tendu*, pièce de Réjean Ducharme montée au TNM, 1991.



Marie Tifo et Charlotte Laurier dans *Les bons débarras*, scénario de Réjean Ducharme, un film réalisé par Francis Mankiewicz, 1980.

On a donc bien affaire à l'« acquisition d'une culture », comme l'écrit **Élisabeth Haghebaert** qui, adoptant le même principe d'une lecture sérieuse des références culturelles multiples et disparates que comporte l'œuvre, propose, au titre d'un exercice pédagogique, d'en vérifier la pertinence grâce à Internet. À pratiquer comme elle le fait un repérage systématique et quantifié, on mesure mieux de quelle « boulimie » de savoirs l'œuvre est saisie, leur étendue et leur variété. Les résultats étonnants auxquels elle parvient viennent confirmer à la fois le bien-fondé de son hypothèse – malgré les apparences, Ducharme, éternel chiffonnier, ramasse plus qu'il n'invente – et la correspondance étroite qui s'établit entre son univers autodidacte, sans hiérarchie ni préséance, et la toile où tout se vaut. En plus des exemples très diversifiés qu'elle fournit, Haghebaert met au jour une ressemblance structurelle et vient à l'esprit l'image, bien ducharmienne, d'une immense poubelle où le trésor, la merveille, surgit parmi les déchets, où la merveille des uns est le déchet des autres, où la merveille peut à tout moment redevenir déchet, où le seul tri possible est celui d'une subjectivité féroce ment défendue.

Si les romans et les textes de théâtre de Ducharme ont retenu l'attention de la critique, suscitant de nombreuses comparaisons d'un genre à l'autre, tout un autre pan de sa production demeure moins connu. Il en est ainsi des deux scénarios de films qu'il a signés et que Francis Mankiewicz a réalisés : *Les bons débarras* (1980), l'un des classiques du cinéma québécois dont Élisabeth Haghebaert recommande le visionnement en classe, et *Les beaux souvenirs* (1981). Signalons aussi les paroles de chansons pour Pauline Julien et Robert Charlebois. Le statut quelque peu confidentiel de ces réalisations, réservées aux passionnés, pose la question des limites de l'œuvre, de ce qui s'y trouve immédiatement inclus et de ce qui est longtemps maintenu à ses marges, et plus encore, celle des instances qui en décident : l'auteur, les lecteurs ou les critiques ?

Certes, des années soixante-dix aux années quatre-vingt-dix, l'univers de Ducharme a évolué : on est passé des enfants aux « radas » et, si le Johnny de *Gros mots* achète la nourriture du chat chez Steinberg, les derniers romans n'en absorbent pas moins les enjeux sociaux les plus contemporains (la pollution et la contamination dans *Va savoir*, par exemple). Pourtant, l'œuvre reste d'une fidélité absolue à ses premiers engagements. À travers les textes qui suivent, le lecteur trouvera, à partir de points de vue et d'objets d'analyse très divers, autant de manifestations de la profonde cohérence de l'œuvre de Ducharme et de sa constance depuis le premier roman jusqu'au dernier paru, d'un genre à l'autre, du roman au théâtre, et même d'un médium à l'autre, de l'écriture au collage. Cohérence des structures de la pensée, des positions éthiques et des choix esthétiques, des thèmes et des formes. Ainsi se reconnaît une œuvre : elle s'invente un monde singulier, un territoire : « Je suis un pays. Dans ce pays que je suis », insiste Bérénice dans *L'avalée des avalés* (p. 143) et dans *L'océantume*, Iode Ssouvie renchérit (non sans malice dans le contexte des années soixante-dix) : « Je me suis érigée en république autocratique » (p. 91). C'est bien en pays ducharmien que ce dossier convie le lecteur. ■

* Professeure au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Auteure de *Réjean Ducharme. Une poésie du débris* (Fides), et coauteure de *Histoire de la littérature québécoise* (Boréal) ainsi que de *Réjean Ducharme en revue* (Presses de l'Université de Québec).

Notes

- 1 *Québec français*, n° 52, déc. 1983, p. 4-88.
- 2 *Le Devoir*, 3 novembre 1990, p. D-4.
- 3 Voir Gilbert David, « Tableau récapitulatif des productions des pièces de Réjean Ducharme ou d'après Réjean Ducharme », dans Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge [dir.], *Présences de Ducharme* Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2009, p. 278-281.
- 4 Roch Plante, *Trophoux*, Collection Forget-Georgesco, avec une préface de Lise Gauvin, Montréal, Lanctôt éditeur, 2004.
- 5 *Ibid.*, p. 95.
- 6 La Cité, 29-30 octobre 1966 ; cité par Jacqueline Gérols, *Le roman québécois en France*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec. Littérature », 1984, p. 279.
- 7 Sur la publication des premiers romans de Ducharme, on lira avec intérêt le témoignage de Roger Grenier, directeur littéraire chez Gallimard, « Éditer Ducharme », dans *Présences de Ducharme*, op. cit., p. 13-32.

Bibliographie

- Beaudet, Marie-Andrée, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge [dir.], *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2009.
- David, Gilbert, « Un théâtre de "foire" et de fuite », *Le Devoir*, « Dossier Ducharme », 3 novembre 1990, page D-4.
- Ducharme, Réjean, *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966.
- Ducharme, Réjean, *L'océantume*, Paris, Gallimard, 1968.
- Ducharme, Réjean, *Gros mots*, Paris, Gallimard, 1999.
- Mavrikakis, Catherine, *Ça va aller*, Montréal, Leméac, 2002.
- Plante, Roch, *Trophoux*. Collection Forget-Georgesco, avec une préface de Lise Gauvin, Montréal, Lanctôt éditeur, 2004.

L'auteur tient à remercier Ginette Michaud et Gilles Lapointe pour leur aide précieuse à plusieurs étapes de ce dossier.

