

**Claire JAUBERT**

### **Du défilé à l'affiliation : le sort de la littérature française dans l'œuvre de Réjean Ducharme**

À la seule lecture des textes de Réjean Ducharme, on aurait pu dresser un inventaire onomastique des auteurs français cités, explicitement ou non, tant dans les romans que dans le théâtre : de Corneille à La Fontaine en passant par Jarry ou Rimbaud, la liste aurait été longue et fastidieuse. Et quand bien même on aurait pu chiffrer et relever les noms français convoqués par Ducharme, ce total n'aurait présenté qu'un intérêt très relatif, car ce n'est pas tant la question de la présence (plus ou moins quantifiable) de la tradition littéraire française que la façon dont celle-ci est traitée (ou maltraitée) par l'auteur qui est significative.

Pour comprendre cette relation pour le moins singulière, on a jugé intéressant de convoquer la problématique des relations interculturelles : si les paradigmes, en ce qui concerne Ducharme, ne sont pas exactement identiques à ceux des écritures migrantes par exemple, il semble que l'on puisse parler de relations interculturelles, au moins dans une certaine mesure, si l'on en juge par la présence dans son œuvre de la France littéraire. Il s'agira donc de s'attarder sur la relation intertextuelle (puisque la relation interculturelle est ici uniquement d'ordre textuel) que Ducharme entretient avec la France des textes et des auteurs, en essayant de comprendre comment est posée la question de la littérature française dans ses textes, puisque l'écrivain n'intervient jamais de façon métatextuelle, s'abstenant de tout commentaire public sur ses choix esthétiques.

Aussi s'agira-t-il de comprendre jusqu'à quel point Ducharme réactualise, en la rejouant, la « blessure originelle », pour reprendre les termes de Fulvio Caccia : en partant du postulat que l'on trouve dans cette œuvre certaines caractéristiques de la problématique interculturelle, on

entend montrer que les enjeux de l'écriture ducharmienne sont en réalité autres et qu'ils débordent la seule bipolarité franco-québécoise. On s'appuiera plus particulièrement sur les notions de parodie, d'altérité (comme présence de l'Autre dans le même), de filiation, ainsi que sur le concept de transfert (au sens de déplacement, transformation). À partir de là, on proposera une lecture d'une position littéraire aussi iconoclaste qu'inclassable et d'une écriture qui semble d'abord s'écrire contre ce qui a déjà été écrit. Il s'agira d'étudier les diverses manifestations du « maghanage » de la France littéraire (pour reprendre le néologisme de Ducharme, avec le *h* ajouté<sup>1</sup>), pour pousser plus loin l'analyse de cette position irrévérencieuse à l'égard de la tradition littéraire française, en montrant les limites, mais aussi la singularité.

### L'autorité du Centre subvertie par la périphérie

Quiconque a eu l'occasion de lire un roman ou une pièce de théâtre de Réjean Ducharme s'accordera sur le fait que, à première vue au moins, l'auteur s'en prend volontiers, et d'une manière des plus irrévérencieuses, à ce que l'on pourrait appeler l'héritage français. Ainsi, outre la trame diégétique ou dramatique, il semble évident à tout lecteur ducharmien que l'écriture s'insurge contre les « Grands noms » de la littérature française. De Corneille à Racine, de Balzac à Proust en passant par Rimbaud, les « Écrivains-phares » de la Pléiade sont cités, font l'objet d'emprunts et de clin d'œil en tous genres. Par des jeux éminemment parodiques, qui varient d'un texte à l'autre, Ducharme convoque dans son propre texte des noms et des titres français qu'il semble par là mettre à distance. Mille Milles, le narrateur du *Nex qui voque*, dira ainsi, dans un clin d'œil antilittéraire, qu'il « fai[t] [s]on petit Racine, [s]on petit La Rochefoucauld, [s]on petit La Fontaine, [s]on hostie de comique! » (p. 79). Ces clin d'œil, cette reprise onomastique et éminemment ludique, et surtout cette énumération hétéroclite apparaissent comme autant de témoins d'une relation parodique à

---

<sup>1</sup> Nous faisons ici référence au titre d'une pièce de Ducharme, *Le Cid maghané*. À propos de cet ajout du *h*, voir Élisabeth Nardout-Lafarge (2001) : « Ducharme aura donné, avec ce « h » entre le « g » et le « a », sa lettre de noblesse au verbe maganer, démolir, tordre, gauchir, éventuellement passer à tabac et même fatiguer » (p. 104).

l'institution littéraire française. On n'a, pour rester dans le même roman, qu'à se rappeler les célèbres épigraphes du *Nez qui voque* qui consistent en une liste de citations, souvent proches de l'onomatopée, attribuées, pour la plupart, à des écrivains français :

GLANÉ AU HASARD DE LEURS ŒUVRES  
POUR L'ÉDIFICATION (ÉRECTION)  
DES RACES (D'ÉRASME)  
[...] « Ah! » (Colette.)  
« Je me... » (Barrès.)  
[...] « Sur la... » (Mauriac.)  
« Ils... ne... la... votre... leur... » (Musset.)  
« Ah! » (George Sand.)

Ces pseudo-citations (voir Beaudet, p. 103-112) sont énumérées pêle-mêle avec des citations d'inconnus (on lit, à la dernière citation, qui consiste en une érosion, tant morphologique que sémantique : « *Le beau n'est pas nécessairement difficile à faire. Le beau n'est pas nécessaire. Le beau n'est pas. Le beau nez!* » (Auteur imaginaire.) ») et visent essentiellement à dépouiller leurs auteurs de leur aura littéraire, de leur « style ». Dans *L'Avalée des avalés*, ce sera Bérénice, la narratrice, qui déclarera, dans un clin d'œil au Flaubert de *Madame Bovary* : « Mademoiselle Bovary était amoureuse des bombes et des grenades. [...] Mademoiselle Bovary, c'est moi. » (p. 329) Dans ce jeu de saupoudrage de noms et de citations biaisées, Ducharme ne fait rien d'autre que de parodier l'anthologie française. Ce traitement pour le moins irrévérencieux paraît avant tout prendre pour cible l'anthologie dans ce qu'elle a de sclérosant et de fragmentaire : véhicule des hiérarchies séculaires, l'anthologie ne propose que des extraits choisis et peut ainsi rappeler le symptôme de l'émiettement de la culture. Cet émiettement, à l'origine de la fossilisation des œuvres, leur ôte ce qu'elles avaient de vivant : en reprenant le principe de l'anthologie dans une visée désacralisante, Ducharme dénonce ainsi le passéisme et l'inertie d'un dispositif suranné caractéristique de l'institutionnalisation de la littérature française. Des noms aux propos tenus par les écrivains français, l'écrivain s'en donne ainsi à cœur joie pour détourner, déplacer ces intertextes éminemment reconnus.

C'est là le lieu même de la parodie qui est avant tout déplacement, détournement de sens et de contexte. Pour reprendre la distinction genettienne entre « intertextualité » et « hypertextualité », tandis que l'intertextualité caractérise la « présence effective d'un texte dans un autre » et indique une « relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes (pratiques de la citation, du plagiat, de l'allusion) », l'« hypertextualité » est définie comme la « relation par laquelle un texte peut dériver d'un texte antérieur, sous la forme notamment de la parodie et du pastiche » (p. 14). Pour qu'il y ait hypertextualité, il faut une « transformation », une forme de transfert donc, de l'« hypotexte ». Cette transformation, chez Ducharme, se donne à voir dans l'altération du texte autre, qui est effectuée dans une visée dépréciative. S'il puise références et citations dans le corpus français, citations qu'il s'emploie volontiers à déformer et à transformer, c'est bien que Ducharme entend avant tout « écrire contre » ce qui a déjà été écrit. C'est ainsi qu'il n'hésite pas à reprendre et à gauchir un poème rimbaldien (« Voyelles »), qu'il remanie et métamorphose allègrement : « Qu'est-ce qu'un U vert à côté d'une nuit verte? Qu'est-ce qu'une poutre en I? Vacherie de vacherie! », lit-on dans *L'Avalée des avalés* (p. 75).

Néanmoins, si transformation il y a, il semble que l'on ne puisse parler, chez Ducharme, d'une véritable absorption de l'hypotexte français. Car, par la distance générée au moyen de l'ironie et la décontextualisation du texte cité, le texte citant — celui de Ducharme — reste toutefois intègre, l'Autre paraissant trop éloigné pour intégrer son propre texte. Comme le suggère Gilles Marcotte, en notant que Ducharme s'empare exclusivement de l'ancien, dont il ne subirait dès lors plus l'influence, il ne s'agit à proprement parler « ni d'une appropriation du texte premier, trop éloigné, trop différent pour être vraiment possédé, ni d'un désinvestissement de sa propre voix, préservée de la contamination par cette même distance » (2000, p. 99). Plutôt que d'une absorption du texte français, il s'agit là d'une forme de collage, puisque l'hétérogénéité est appuyée, comme pour montrer la distance qui sépare les deux textes. Prenant à contre-chant (c'est le sens étymologique de la parodie) le respect qui caractérise le traitement de ces auteurs et de ces textes, tant dans les manuels scolaires que dans les anthologies, Ducharme pose un acte des plus désinvoltes à l'égard de

la littérature édifiée, puisque, comme le rappelle Claude Abastado, « [p]our qu'il y ait spécialement parodie, il faut qu'il y ait dérision, coexistence des marques d'imitation et des marques d'irrespect, déviance par rapport au modèle » (p. 21).

### **Du « maghanage » institutionnel**

Il convient de noter que si Ducharme n'hésite pas à parodier à l'envi, ce n'est pas contre un auteur en particulier qu'il en a : à en croire l'aspect fragmentaire des textes convoqués, la parodie se fait ici davantage englobante en ce qu'elle stigmatise le refus d'une littérature contraignante, parce qu'institutionnelle et institutionnalisée. Ce que Ducharme refuse ainsi, par le détour de la parodie, c'est l'institution, dans tout ce qu'elle a d'aliénant, de hiérarchisant et d'exigeant (d'autant plus que cette institution est étrangère). Ce qui est en jeu, dans la parodie, c'est donc moins une écriture en particulier que les valeurs symboliques et institutionnelles des auteurs et des textes convoqués. C'est ainsi que, pour ne citer qu'un exemple éclairant, pour Mille Milles, le verbe « hiérarchiser » n'a aucun sens (1967, p. 21). Quand bien même on a rejeté l'ombre tutélaire et omniprésente de la France sur le monde des lettres québécoises, à force de s'insurger contre elle, on n'a fait alors que prolonger un peu plus le joug parisien en le convoquant continuellement. Rejet d'autant plus problématique que la France et le Québec ont non seulement un lien linguistique, mais aussi un fonds littéraire commun.

La question de la filiation prend donc ici tout son sens : ce qui est rejeté par l'écrivain périphérique, c'est essentiellement le statut institutionnel et symbolique de Paris, de ce Centre paternel qui avait été, en outre, l'ancienne métropole politique et, pendant longtemps, la capitale mondiale des Lettres. Le Québec, relégué à n'être qu'une « connexité [...] de la littérature d'expression française dans la France d'outremer et à l'étranger » (Andrès, p. 119), se trouve donc dans une situation périphérique profondément aliénante en ce que l'institution centrale, parisienne, freine la liberté créatrice. La littérature française fait alors peser sur la québécoise une contrainte à l'origine de ce qu'André Belleau appelle le « conflit des codes » (p. 175-192), c'est-à-dire, selon lui, l'opposition

d'un code social québécois et d'un code culturel, esthétique, littéraire français. Cette question du conflit des codes français et québécois semble d'autant plus ancrée dans le champ littéraire québécois que les textes français, canonisés par l'enseignement et par les différentes anthologies, constituaient les premiers modèles pour l'écrivain québécois. C'est bien cette situation problématique qui se lit en filigrane du recours ducharmien aux grands noms de la littérature française, et ce qui est mis en valeur par cette dénonciation ludique, c'est bien le caractère colonialisant, si l'on peut dire, d'une littérature qui raisonne en termes de centre et de périphéries.

Le livre, dans sa matérialité même, sera également maltraité et dénigré par Ducharme. « *Le Grand Meaulnes* m'ennuie, *Le Petit Prince* me crispe. Les souvenirs d'enfance des écrivains me donnent mal aux dents », lit-on dans *L'Océantume* (p. 39). Par cette ironie mordante, Ducharme semble refuser d'appartenir à une société du Livre, qui célèbre la littérature et les littérateurs tout en les enfermant dans des carcans de genres, d'écoles littéraires qui n'ont d'autre conséquence que de figer les livres et leur vie. Car le livre, ou plutôt la valeur que l'institution (essentiellement parisienne) lui confère, constitue une donnée fondamentale de cette même institution en ce qu'il stigmatise le caractère écrasant et séculaire d'une tradition littéraire hantée par les Grands noms. Au même titre, l'homme de lettres fait l'objet de ce refus : Ducharme lui-même, dans la seule entrevue qu'il accordera à la presse, en 1966, à la parution de *L'Avalée des avalés*, confiera à Gérald Godin qu'il « ne veu[t] pas être pris pour un écrivain » (p. 57).

Cette dénégation de Réjean Ducharme se retrouve dans les textes, notamment au travers d'une thématique du personnage de l'écrivain ainsi que d'une ridiculisation de la fonction de celui-ci, et participe de la dépréciation du littéraire « à la française ». Dans *L'Avalée des avalés*, par exemple, les chats de la mère de Bérénice s'appellent Mauriac (I, II et III) et Bérénice les élimine sans pitié. En témoigne également la déclaration de Mille Milles dans sa préface du *Nez qui voque* : « Je ne suis pas un homme de lettres. Je suis un homme. » Si Mille Milles ne veut pas passer pour un homme de lettres, c'est qu'il ne veut pas se définir comme un être d'institution, une structure sociale. Le narrateur et l'auteur conver-

gent donc dans ce refus de se représenter comme des écrivains au sens professionnel du terme, avec toute la valeur sociale et symbolique que ce titre comporte. Dans un jeu de parallélismes entre l'opposition homme/homme de lettres et l'opposition littérature comme œuvre/littérature comme activité sociale<sup>2</sup>, Ducharme place son œuvre dans une tentative de contourner l'autorité littéraire et, par là même, la notion de filiation intellectuelle. En d'autres termes, celui-ci rejette moins les textes français qu'il ne refuse de les ériger en modèles.

### De la référence à la déférence

Il convient toutefois de nuancer quelque peu cette position en ajoutant que, malgré une volonté ludique affichée, Ducharme ne fait pas toujours référence au patrimoine français avec irrespect, certains auteurs français bénéficiant d'un traitement de faveur. Si les écrivains parodiés le sont de façon explicite, les écrivains épargnés le sont en filigrane du texte, puisqu'ils ne sont jamais explicitement nommés. C'est le cas, entre autres, du comte de Lautréamont, qui participe de cette référentialité masquée. Il est intéressant de noter que Lautréamont, dans l'œuvre de Ducharme, n'est pas un nom, mais essentiellement un texte, pour reprendre la terminologie de Gilles Marcotte (1990, p. 90). Cette référence ducassienne est l'affaire des premiers textes et s'inscrit en palimpseste du texte ducharmien. Un certain nombre de traits formels sont ainsi communs aux deux œuvres : dans *L'Océantume*, par exemple, Ducharme reprend les « beau comme »<sup>3</sup> ducassiens. Cela donne : « Asie Azothé est belle comme une mirabelle. (Il n'est pas nécessaire que les comparaisons de ce genre ne clochent pas, monsieur. Quand on dit d'une fille qu'elle est "belle comme..." tout le

---

<sup>2</sup> Ce paradigme n'est pas sans rappeler le « capital symbolique » bourdieusien, défini en ces termes : « idée que les luttes pour la reconnaissance sont une dimension fondamentale de la vie sociale et qu'elles ont pour enjeu l'accumulation d'une forme particulière de capital, l'honneur au sens de réputation, de prestige, et qu'il y a donc une logique spécifique de l'accumulation du capital symbolique comme capital fondé sur la connaissance et la reconnaissance » (1987, p. 33).

<sup>3</sup> On rappellera la célèbre formule ducassienne : « beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » (p. 322).

monde devine qu'on veut dire qu'elle est très belle.) » (1968, p. 158) Chez l'un comme chez l'autre, il y a un véritable ludisme du « comme », un réel enthousiasme pour cette comparaison dénaturée, puisque privée de sa fonction grammaticale.

Mais on retrouve également des parentés thématiques entre les deux œuvres : qu'il soit question de l'enfance comme d'un lieu utopique, perdu mais aussi extrêmement dur, qu'il s'agisse de l'amitié, de l'autocréation des personnages ou du rejet de la modernité, les liens entre les deux esthétiques sont pléthore. Les proclamations d'autonomie des personnages sont ainsi extrêmement proches : « Quand on veut savoir où on est, on se ferme les yeux. [...] Il y a ma mère, mon père, mon frère Christian, Constance Chlore. Mais ils ne sont pas là où je suis quand j'ai les yeux fermés. Là où je suis quand j'ai les yeux fermés, il n'y a personne, il n'y a jamais que moi » (1966a, p. 11), proclamera Bérénice, rappelant étrangement une proclamation de Maldoror (« Si j'existe, je ne suis pas un autre. [...] Je veux résider seul dans mon intime raisonnement. L'autonomie... ou bien qu'on me change en hippopotame »). Dans les deux cas, on le voit, il y a reprise de la reprise, car Lautréamont (qui plagie Rimbaud de façon implicite) est lui-même plagié par Ducharme. En choisissant Ducasse, Ducharme sait qu'il choisit l'auteur de référence lui-même, plagiaire éminent<sup>4</sup> des textes des « Grandes Têtes Molles » (1963, p. 384).

Par ailleurs, et à rebours de l'idée de génie et d'originalité, se donne à lire une vision de l'écriture et de la littérature plutôt qu'une simple révolte, finalement pas vraiment originale car, comme le rappelle le narrateur de *L'Océantume*, « depuis Rimbaud, être révolté n'est plus une attitude métaphysique originale en diable » (p. 22). Ce recours aux textes est également, même sur le mode parodique, un hommage à la littérature ou, tout au moins, à des textes. Rimbaud, et même Balzac (dans *Va savoir*) seront eux aussi épargnés par la plume ducharmienne sans être pour autant encensés et encore moins élevés au rang de maîtres ou de pères. Chez Ducharme, la référence, même la plus parodique, est à lire

---

<sup>4</sup> Le leitmotiv de Lautréamont est défini en ces termes : « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. »

au-delà de la seule dénonciation institutionnelle, plutôt comme un hommage oblique. Sans mauvais jeu de mots, le défilé intertextuel et référentiel qui a lieu dans l'œuvre n'est en fait qu'une filature, un suivi non assumé ouvertement. Ce contour de la filiation, cette affiliation qui est aussi un non-lieu et une utopie, nous montre encore une fois que Ducharme écrit dans la position du fils chassé, de l'« Enfant trouvé » que décrit Marthe Robert dans *Roman des origines et origines du roman* : « écartelé entre l'ici-bas de la famille terrestre qu'il renie, et l'au-delà d'une filiation idéale impossible » (p. 125), « ayant formé le vœu de n'être le fils de personne, il devient effectivement l'orphelin absolu, le solitaire absolu, qui s'engendre lui-même » (p. 135).

Il faudrait donc ici parler de déférence puisqu'il s'agit étymologiquement de « porter d'un lieu élevé en un lieu bas » (*de-fero*), descendre de son piédestal et donc vulgariser, abîmer, et même « maghaner », pour reprendre le néologisme de Ducharme, qui introduit dans le terme une « parenté médiévale » (Nardout-Lafarge, 2001, p. 15). L'hommage se fait donc d'abord subversion, désacralisation, pour être lu, au second degré, comme une manifestation iconoclaste de respect. En d'autres termes, et pour prolonger le rapprochement sémantique, on pourrait dire que, chez Ducharme, la référence se lit d'abord comme une déférence qui obstruerait une révérence latente. Car en réalité, comme dans le « carnavalesque » bakhtinien, il y a dans le rabaissement ducharmien du texte de l'Autre une volonté de redonner souffle et vie à une réalité sclérosée, et dans le détronement, une nécessaire régénérescence. Pour reprendre la définition du théoricien russe, « [r]abaïsser consiste à rapprocher de la terre [...] : en rabaissant, on ensevelit et on sème du même coup, on donne la mort pour redonner le jour ensuite, mieux et plus » (p. 30). Il y a en effet chez Ducharme une conscience de la nécessité de reprendre le déjà-là pour le dépoussiérer, lui redonner la forme et le sens que les années et les sacralisations ont figés. Seulement, à en croire la conception ducharmienne de la littérature, l'hommage ne saurait participer de la sacralisation du texte et de l'auteur, et reste latent.

Il faut également rappeler que si l'héritage français semble le plus parodié et le plus désacralisé dans cette œuvre, il n'a pas pour autant

l'exclusivité de la parodie, l'entreprise de sape s'en prenant de façon plus large à toutes les formes institutionnelles et normatives. L'œuvre de Ducharme puise ainsi à d'autres sources qui, sans remplacer la référence à la littérature française, permettent d'en contourner l'exclusivité. De Shakespeare à Edgar Poe, en passant par Marco Polo, tout texte renommé et institutionnalisé est mis à distance par le recours parodique. Chez Ducharme, plus d'origine ni d'originalité : tout texte quel qu'il soit peut être sujet à réécriture dès lors qu'il entre dans l'anthologie littéraire. Les citations littéraires tronquées, les clins d'œil masqués, les emprunts divers contribuent ainsi à démystifier la référence aux auteurs célèbres d'une société qui prône l'imitation à l'instar des classiques. On peut ainsi, pour ne citer qu'un exemple, trouver une critique acerbe de l'écrivain américain, du romancier à succès qui n'écrit que pour la reconnaissance sociale et fiduciaire : c'est, dans *L'Avalée des avalés*, le personnage de Blasey Blasey, également appelé le « Pornographe », imposteur puisqu'il s'avère un honnête bourgeois, bien installé dans son « colombarium » newyorkais et dont la vie n'a rien à voir avec ce qu'il écrit ni même avec qui il prétend être : tantôt célibataire, tantôt mari et père (voir 1966a, p. 283 et 284). Ces mises à distance de l'Autre permettent à l'auteur d'abolir la distance institutionnelle qui sépare son texte de l'« hypotexte » pillé, la notion de supériorité hiérarchique étant ainsi dévaluée, ridiculisée. Si Ducharme fait de la littérature avec de la littérature, il doit néanmoins se libérer des impératifs de la tradition, « tuer le père » pour pouvoir établir un dialogue avec le frère, reprendre le passé pour mieux s'en défaire : c'est, pour reprendre Michel Biron, « refuser la posture du successeur, la littérature conçue comme une grande filiation, une grande famille, renouveler les formes figées, et renoncer également à la littérature en tant que célébration. [...] Un univers sans paternité, sans généalogie, une littérature désaffiliée en quelque sorte. » (p. 209).

### **Les limites de l'irrévérence : parodie et auto-parodie**

La parodie et les multiples manifestations de l'irrévérence sont aussi, et dans une certaine mesure, une façon de contourner l'héritage en le vidant de son autorité, sans pour autant constituer un refus du texte en soi. Si la parodie est essentiellement le sort de l'institution française,

mais aussi celui de toute œuvre célébrée, elle paraît avoir d'autant plus d'impact qu'elle est mise en rapport, dans un jeu spéculaire, avec une auto-parodie qui sévit aussi dans le texte ducharmien. La parodie n'épargne personne, pas même l'écrivain et son contexte. Notons qu'il y a en filigrane, dans ce recours à l'intertexte français, une parodie du Québec des années 1960-1970 où, dans un contexte de libération généralisée, on tente de s'éloigner de la France, dont on veut considérer la littérature comme étrangère, où l'on tente en définitive d'invalider le recours aux modèles français, même si celui-ci est encore largement en usage. Ce que Ducharme déconstruit et montre du doigt en parodiant l'attitude de ses compatriotes vis-à-vis de la littérature française, c'est bien cette « québécité », cette quête identitaire qui se fait dans le refus des héritages, mais qui n'engendre pas moins des clichés et des représentations figées, qui sont dénoncés par ailleurs. L'entreprise de liquidation ducharmienne s'en prend donc autant à la France et à son « gallocentrisme » qu'à la politique culturelle alors en vogue de la « québécitude » qui prône, entre autres, le « joual » comme langue littéraire. Pour ne citer que l'exemple du traitement du « joual », il va sans dire que, à rebours de plusieurs de ses contemporains, Ducharme ne prend pas parti pour l'une de ces deux langues, mais s'applique à montrer leur arbitraire et leurs conventions respectifs. De même qu'il refuse les « fleurs de rhétorique », de même l'auteur s'emploie à caricaturer le « joual » qu'il définit, en note de bas de page de *L'Hiver de force*, comme « jargon montréalais raffiné par le théâtre puis exploité par la chanson et le cinéma québécois » (p. 19). Ducharme s'inscrit ainsi dans les querelles de son temps (à savoir s'il faut ou non institutionnaliser le « joual » et l'anoblir en quelque sorte en le faisant entrer dans la littérature), tout en évoquant une vieille tradition littéraire et critique québécoise caractérisée par sa propension au redressement des torts linguistiques (voir Beaudet).

Dans cette « poétique du débris », pour reprendre le titre de l'essai d'Élisabeth Nardout-Lafarge, rien n'est épargné par la dérision, et tout est récupérable, recyclable, puisque tout se retrouve sur le même pied, dans une juxtaposition quelque peu cacophonique. L'œuvre de Ducharme dépasse le seul fait littéraire puisque discours, idéologies, chansons et autres bribes discursives viennent s'ajouter aux références

littéraires pour faire de cette œuvre un véritable bric-à-brac. On trouve notamment des fragments de discours soixante-huitards défaits, comme dans *L'Avalée des avalés*, quand Bérénice (qui tente d'emmener son frère avec elle dans sa fugue) s'écrie : « Nous louerons une chambre d'hôtel et là, nous ne ferons pas l'amour mais la tendresse » (p. 261). Il s'agit de laisser pénétrer le texte des discours et des produits de la culture non savante, tels des débris à coller, à recycler, au même titre que les autres textes. Tout ce qui relève du discours figé, du cliché et du bruit en tout genre est ainsi repris par le texte ducharmien.

La littérature de Ducharme se laisse ainsi distraire par ce qui l'entoure, puisque l'écrivain s'empare de tout discours, du calembour à la citation d'auteur en passant par les lieux communs de son époque, qu'il transporte sur la scène littéraire. Néanmoins, aucun discours ne saurait avoir, aux yeux de Ducharme, plus de valeur qu'un autre : tous mis sur un pied d'égalité, puisque tous suspects, les discours repris par l'auteur témoignent d'une même volonté de substituer la connaissance à l'opinion, le vivant au mortifère, le nouveau au désuet. Des clichés langagiers aux proverbes, en passant par les slogans politiques ou publicitaires, le figé et toute forme de déjà-dit sont cristallisés par la plume ducharmienne et renvoyés dos à dos parce qu'intégrés au texte comme autant de bruits.

### **Une esthétique paradoxale**

Ainsi, l'esthétique ducharmienne, qui ne rejette pas uniquement l'intertexte français, comme on a pu le voir, s'avère être une esthétique paradoxale à bien des égards. D'abord, et dans une acception étymologique du terme, parce que l'univers ducharmien est celui du paradoxe, situé à la fois contre et à côté de la « doxa », de tout discours dominant, de toute idéologie. Un univers de la marge en somme, à commencer par les personnages, par ces « radas » (1990, p. 17), pour reprendre un substantif ducharmien qui signifie autant « raté » qu'« exclus », « à côté de la masse », « en marge de ». La filiation, chez Ducharme, paraît aussi paradoxale que peut être, par exemple, la solitude d'une Bérénice Einberg : à la fois revendiquée, montrée de façon

ostentatoire, et en même temps subie, acceptée comme un pis-aller. Les appartenances à des groupes, à commencer par le premier, la famille, ne sont que des « illusions groupales », pour reprendre l'expression de Pierre-Louis Vaillancourt (p. 26). Ducharme se situerait alors davantage dans le groupe des sans-groupe, ces sans-abri qu'il met lui-même en scène. De même, les déchets, les exclus de la culture (la télévision, la publicité ou encore la chanson) sont intégrés au texte. Tel l'« Enfant trouvé qui choisit d'être "perdu" plutôt que de rentrer dans le rang », cet Hidalgo qu'est Ducharme « s'engendre par ses propres soins pour se refaire et refaire le monde à sa guise » (Robert, p. 223), de la même façon que ses propres personnages refont le leur. Pas de pères fondateurs admirés donc, pas de leaders politiques ni de maîtres mis de l'avant dans cette poétique du détronement, dans cette morale de l'« anti- » et du « contre » qui rejette féroce­ment toute forme de nationalisme, de patriotisme ou de filiation, toutes considérées comme mortifères et aliénantes.

Le paradoxe le plus intéressant chez Ducharme réside peut-être dans sa conception de l'écriture, où l'originalité semble ne pouvoir passer que par la reprise du déjà-écrit. Car il appert que les divers emprunts et autres pillages ne diminuent en rien l'originalité du texte ducharmien : « les passages les plus indiscutablement personnels, neufs, saisissants de ce texte sont souvent ceux qui citent (sans le dire), qui volent, qui imitent avec le plus d'impudeur » (Marcotte, 2000, p. 92). C'est ainsi que l'héritage français est à la fois rejeté, tenu à distance en même temps qu'il apparaît comme un ressort créateur de l'œuvre. Tout se passe donc comme si écrire consistait en une réécriture de ce qui a été fait auparavant. Comme le rappelle à juste titre Tiphaine Samoyault, « [m]ême lorsqu'elle s'efforce de couper le cordon qui la relie à la littérature antérieure, qu'elle revendique la transgression radicale ou la plus grande originalité possible (être soi-même sa propre origine), l'œuvre met en évidence cette mémoire puisque aussi bien se séparer de quelque chose, c'est affirmer son existence » (p. 56). En d'autres termes, être original tout en faisant avec l'origine, pour dépasser ce constat du « tout est déjà dit »!

La littérature que prône l'auteur, loin de se contenter de regretter une mémoire passée, se joue des modèles et des références. Si elle revient sur des traces, l'écriture ducharmienne ne témoigne pas d'une attitude angoissée de ressassement, même si elle montre également l'impossibilité d'une réappropriation du déjà-dit en ce qu'il n'y a peut-être rien à se réapproprier. L'écriture, aux yeux de Ducharme, se doit ainsi de se libérer des impératifs de la tradition, de la filiation, et il s'agit pour l'écrivain de refuser qu'une forme préalablement fixée serve de référence et préside à la création littéraire. Mais c'est là tout le paradoxe d'une écriture dont les jeux intertextuels en appellent à la tradition : car Ducharme, comme nous avons pu le voir, fait de la littérature avec de la littérature. Soulignons enfin une certaine ironie du sort : alors que ses textes conspuent l'institutionnalisation et la reconnaissance littéraires, son œuvre, elle, fait partie intégrante de la « grande littérature » à laquelle il s'attaque, puisque tous ses romans (ainsi qu'une pièce de théâtre, *HA ha !...*) ont été publiés chez Gallimard, en France, et que Ducharme est présenté aujourd'hui comme un « classique » québécois, un auteur canonique : l'écrivain de l'anti-filiation serait ainsi devenu (malgré lui) une figure tutélaire pour nombre d'auteurs contemporains...

## **Bibliographie**

ABASTADO, Claude. 1976, « Situation de la parodie », *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle*, n° 6, p. 9-37.

ANDRÈS, Bernard. 1990, *Écrire le Québec : de la contrainte à la contrariété. Essai sur la constitution des Lettres*, Montréal, XYZ, coll. « Études et documents ».

BAKHTINE, Mikhaïl. 1982, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

BEAUDET, Marie-Andrée. 2001, « Entre mutinerie et désertion. Lecture des épigraphes de *L'Hiver de force* et du *Nez qui voque*

Claire JAUBERT, « Du défilé à l'affiliation : le sort de la littérature française dans l'œuvre de Réjean Ducharme », dans Anne CAUMARTIN et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise*, @analyses, automne 2007

---

comme prises de position exemplaires de l'écrivain périphérique », *Voix et images*, vol. XXVII, n° 1 (79), automne, p. 103-112.

BELLEAU, André. 1986, « Code littéraire et code social dans le roman québécois », dans *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », p. 175-192.

BIRON, Michel. 2000, *L'Absence du maître. St Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius ».

BOURDIEU, Pierre. 1987, *Choses dites*, Paris, Minuit.

DUCHARME, Réjean. 1990, *Dévadé*, Paris/Montréal, Gallimard/Lacombe.

—. 1973, *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

—. 1968, *L'Océantume*, Paris, Gallimard;

—. 1967, *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard;

—. 1966a, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard;

—. 1966b, interrogé par Gérald GODIN, « Gallimard publie un Québécois de 24 ans, inconnu », *MacLean*, septembre, p. 57.

GENETTE, Gérard. 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

LAUTRÉAMONT, Comte de. 1963, *Œuvres complètes*, Paris, Maurice Saillet, Le Livre de poche.

MARCOTTE, Gilles. 1990, « Réjean Ducharme, lecteur de Lautrémont », *Études françaises*, vol. XXVI, n° 1, p. 87-127;

Claire JAUBERT, « Du défilé à l'affiliation : le sort de la littérature française dans l'œuvre de Réjean Ducharme », dans Anne CAUMARTIN et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise*, @analyses, automne 2007

---

—. 2000, « Le copiste », *Conjonctures, Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 31, automne, p. 87-99.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth. 2001, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises »;

—. 1999, « Réjean Ducharme et l'héritage français. Détours et détournements », *Littérature*, n° 113, mars, p. 82-95.

ROBERT, Marthe. 1972, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset.

SAMOYAUULT, Tiphaine. 2001, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « 128 ».

VAILLANCOURT, Pierre-Louis. 1994, « Permanence et évolution des formes de l'imaginaire ducharmien », dans P.-L. Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, p. 17-64.