

DUCHARME ESSAYISTE OU «SARTRE MAGHANÉ»

«J'écris. J'écris avec les pensée des autres»
-J.M.G. Le Clézio, *L'extase matérielle*

Lire les romans de Ducharme, c'est inlassablement les confronter à un *ailleurs* intertextuel, à un dispositif insolite des énoncés littéraires et non-littéraires ambiants, dont le caractère éclaté nargue le lecteur et en même temps le convie, presque irrésistiblement, à une lecture ludique. Ce conglomerat des discours les plus hétérogènes – théorique, politique, religieux, artistique, scolaire, littéraire – laisse voir à l'oeuvre *l'interdiscursivité*¹ comme dimension essentielle de l'écriture ducharmienne. C'est, vraisemblablement, par cette mise en fonction des pratiques discursives multiformes, que la faillite d'une certaine raison narrative du roman québécois, celle de la représentation, a connu ici sa plus violente expression.

Avec Ducharme, en effet, la représentation narrative se trouve irrémédiablement supplantée par une représentation de nature intertextuelle, régie par un univers des discours avec son chassé-croisé des procédés d'imitation (pastiches de genres et de styles oraux et écrits), de transformation (parodique et ironique) et de transgression (subversion orthographique ou phonétique des lexies, des syntagmes et des phraséologies figées)².

Littératures, n° 6 (1991)

¹. Nous empruntons ce terme à Antonio Gómez-Moriana qui le définit comme «entrecroisement de codes ou pratiques discursives dans un texte». Antonio Gómez-Moriana. *La subversion du discours rituel*. Montréal, éd. Le Préambule, 1985, p. 29.

². Pour une analyse détaillée de cette problématique chez Ducharme voir Patrick Imbert, «Révolution culturelle et clichés chez Réjean Ducharme», *Journal of Canadian Fiction*, 25-26 (1979): 227-236; Pierre-Louis Vaillancourt, «Sémiologie et l'ironie: l'exemple

Nous voudrions interroger ici une des particularité consécutives à ce changement de perspective narrative, à savoir le statut et la fonction de longs développements discursifs aisément repérables dans la plupart des romans de Ducharme. Certes, l'abondance de digressions, d'éléments anecdotiques disjoints ou la manifestation des actes méta-discursifs dans le récit font partie des règles déjà constituées et requises par les exigences de la fiction depuis Sterne et Diderot. La forme même des récits de Ducharme (autoportrait, journal intime, mémoires, chroniques) intègre d'ailleurs tout naturellement ces «pensées» et ces gloses tout en les drapant de modalités énonciatives spécifiques et variées (rhétorique descriptive, argumentative, allocutoire, voire didactique).

Nous nous proposons cependant d'observer celles qui placent le récit dans un espace cognitif propre à l'essai et donc distinct de celui qui préside à la constitution du romanesque. Soulignons à ce point que l'essai ne renverse pas pour autant le geste du romancier: s'il fixe l'état d'une certaine inflation du récit en affectant la progression narrative (en tant qu'organisation des actions en intrigue), il ne saurait altérer radicalement la structure narrative globale du roman. Celui-ci, dans sa manifestation moderne depuis Proust, Joyce, Musil, Thomas Mann et Gide abonde de «textes» essayistiques comme une des modalités discursives (intertextuelle) définissant la situation particulière du narrateur romanesque. Remarquons également que le roman québécois moderne assume très fréquemment la poétique de l'essai par la figuration du déséquilibre entre le narratif et le discursif, entre la représentation et l'auto-réflexion médiatisée par un objet culturel dynamisant le discursif. Cette position de l'essai dans le roman a permis à André Belleau de signaler qu'au Québec «depuis au moins une quarantaine d'années, un bon nombre d'essais ont été produits et publiés sous le couvert du discours romanesque»³.

Ducharme», *Voix et Images*, VII, 3 (1982): 513-522; Bernard Dupriez, «Ducharme et des ficelles», *Voix et Images du pays*, V (1972): 165-185; Marcel Chouinard, «Réjean Ducharme: un langage violent», *Liberté*, 12, 1 (janvier-février 1970): 109-130.

³ André Belleau. *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?* Montréal, éd. Primeur, 1984, p. 152.

On peut relever, en effet, que plusieurs expansions discursives chez Ducharme favorisent l'émergence de l'écriture essayistique en introduisant dans un déjà-dit de l'intertexte sur le mode de la causerie discontinue ou de la spéculation. Notons aussi qu'en retour, ce déjà-dit, mis à l'épreuve dans les romans par une série de reprises et de transformations, confirme l'allure essayistique de l'écriture en signalant, en deçà de ses manifestations aléatoires, une ligne de force, un noyau de signification qui aimante l'ensemble fragmenté.

On sait qu'outre les citations explicites tirées de tel ou tel auteur, le contenu intertextuel chez Ducharme reste en grande partie latent. Gilles Marcotte y a décelé de nombreux emprunts à Lautréamont, à Saint-Denys Garneau, à Rimbaud ainsi qu'à Edgar Allan Poe⁴. Renée-Leduc Park y a relevé d'autre part tout un réseau de filiations thématiques avec la représentation nitzschéenne du néant et avec les traits dionysiaques observables surtout au niveau du comportement des personnages⁵.

Cela dit, il semble que les similitudes et les emprunts constatés par ces critiques ne puissent pas être pleinement ramenés à cette forme spécifique du dialogue avec d'autres textes qu'est le «dialogue d'idées» caractérisant l'essai. Si celui-ci peut témoigner, comme tout autre genre littéraire, de l'intentionnalité de l'usage ludique des éléments empruntés, allant de la simple reproduction (citation explicite) à la subversion totale, sa forme suppose davantage une démarche de l'esprit centrée sur l'énonciation elle-même. Relevons également que l'intercalation des fragments essayistes dans le récit romanesque crée un effet de lecture qui repose sur l'identité entre l'auteur implicite et l'énonciateur du discours (narrateur-personnage)⁶. C'est dire

4. Gilles Marcotte, *Le Roman à l'imparfait*. Montréal, La Presse, 1976, pp. 57-92.

5. Renée Leduc-Park, *Réjean Ducharme: Nietzsche et Dionisos*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1982, 306 p.

6. Jean-Marcel Paquette, «De l'essai dans le récit au récit dans l'essai chez Jacques Ferron», *L'essai et la prose d'idées au Québec*, sous la direction de P. Wyczynski, F. Gallys et S. Simard, Montréal, Fides, Archives des lettres canadiennes, tome VI, 1985, p. 623; pour une analyse rigoureuse du mode de fonctionnement de l'essai dans le roman voir aussi Walter Moser, «La mise à l'essai des discours dans *L'homme sans qualités* de Robert Musil», *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, XII, 1 (march 1985, Special issue, part II): 12-45.

qu'en tant que narrateur assumant l'énonciation, l'auteur-essayiste occupera nécessairement le niveau intradiégétique: il se profilera derrière le discours de ses narrateurs-personnages qui deviendront par là même (intersubjectivement) ses porte-parole. Aussi, sous des dehors dégagés d'une pensée «en liberté», primesautière et contingente, s'exprimera la nécessité de l'individu-scripteur de discourir sur soi-même, de *s'auto-narrer*, si l'on peut dire, par le biais d'un autre texte (c'est le «Je» de Montaigne qui est pour lui le principal «lieu d'idées» comme il dit). Cette présence d'un «Je» explicite ou implicite qui imprime à l'objet de sa réflexion un point de vue personnel, implique le recours à un maniement du langage et à une stratégie rhétorique particuliers⁷.

Dans sa définition opérationnelle de l'essai, Jean-Marcel Paquette signale quatre éléments topiques qui permettent de repérer les passages essayistiques sur un fond narratif: «[...] l'essai est la forme caractérisée de l'introduction dans le discours littéraire du JE comme *générateur* d'une *réflexion de type lyrique* sur un *corpus culturel* agissant comme *médiateur* entre les tensions fragmentées de l'individualité dans sa relation à elle-même et au monde»⁸.

On voit ainsi que cette double orientation de l'essai, c'est-à-dire son oscillation entre le JE comme instance énonciative et le référent culturel d'une part, et entre la singularité du vécu et sa relation au monde, d'autre part, soumet l'objet de la réflexion (un produit culturel) à une présentation emphatique, et donc foncièrement asystémique. Lukàcs souligne la différence qui en résulte entre l'essai et le traité scientifique (ou l'essai philosophique) quant à l'organisation du discours:

Il s'agit de l'intellectualité, de la conceptualité éprouvée comme vécu de l'affectivité, en tant que réalité immédiate, en tant que principe spontané d'existence; il s'agit de la vision du monde dans sa pure nudité en tant qu'événement psychique, en tant que force motrice de la vie. La question posée de façon

⁷ Jean Terrasse. *Rhétorique de l'essai littéraire*. Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1977, surtout pp. 124-141 (chapitre VII).

⁸ Jean-Marcel Paquette, «Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole», *Études littéraires*, 5, 1 (avril 1972): 87.

immédiate sur ce qu'est la vie, l'homme et le destin, reste simplement à l'état de question; car là aussi, la réponse n'apporte aucune «solution» comme celle d'une science, ou comme – sur des sommets plus purs – celle de la philosophie. Elle est bien plus que cela, comme dans chaque genre poétique, le symbole, le destin et le tragique⁹.

Cet ancrage immédiat dans l'existentiel apparaît également comme le trait le plus hautement marquant les fragments dits essayistiques chez Ducharme. En poursuivant cette trace, on pourra les observer là où la diction «intellectuelle» ou «philosophique» des personnages–narrateurs, axée sur les problèmes existentiels, éclate en zones d'affectivité et de sensibilité. Ajoutons aussitôt qu'il ne s'agit pas ici de simples évocations lyriques des expériences existentielles, ni de passages «théoriques» purement autonomes, inventifs et non identifiables par rapport à ce qui les relie intertextuellement avec un texte–support¹⁰. Pour que le rapport au monde de l'individualité intervienne comme *médiation* de nature intertextuelle, il importe que le discours de l'essai répète à quelque degré le discours sur lequel il se modèle. Par là, la focalisation du discours essayistique sur le sujet devient en même temps une occasion de dialogue avec un référent culturel, perceptible par le lecteur malgré sa propre dispersion et son apparition séquentielle.

Le prélèvement

Parmi les modèles latents, qui relancent Ducharme d'un auteur à l'autre, nous choisirons celui qui lui permet d'aborder de plein fouet la problématique existentielle et en même temps de flirter avec la conceptualité: c'est Sartre et son système philosophique. Comme fondement de l'intertextualité, ce choix

⁹. Georges Lukács, «Nature et forme de l'essai», *Études littéraires*, 1.5, 1 (avril 1972): 99 (Paru originellement en allemand dans *Die seele und die Formen*. Egon Fleischel u. Co. Berlin, 1911; traduction française *L'Âme et les formes*. Paris, Gallimard, 1974 diffère de celle qui se trouve dans *Études littéraires*.)

¹⁰. Dans sa lecture sociologique des romans de Ducharme Yvan G. Lepage observe l'investissement essayistique au niveau formel sans toutefois tenir compte de l'apport intertextuel. Yvan G. Lepage, «Pour une approche sociologique de l'oeuvre de Réjean Ducharme», *Livres et Auteurs québécois 1971* (1972): 285–293.

s'impose presque, à cause de l'orientation, voire l'excès avec lesquels les personnages de Ducharme affichent l'angoisse existentielle et illustrent un thème éthico-philosophique cher aux existentialistes, celui du «travail sur soi». D'où la myriade de «constantes» de l'attitude sartrienne, tels l'orgueil lucide et le mépris, la conscience du «défaut d'être» et le «désir d'être» fondés sur un refus et un discours nihiliste, enfin, le malaise de la chair et la hantise de la responsabilité¹¹.

Tous ces attributs de l'angoisse existentielle n'apparaissent par comme résultats de certaines actions dont les personnages seraient atteints, mais se laissent appréhender d'entrée de jeu comme leur «vérité» première, constitutive de leur subjectivité et de leur savoir. Est-il possible de séparer, même imaginativement, Iode Ssouvie de son superbe mépris, Bérénice Einberg de sa conscience lucide de l'avalant par (le regard de) l'autre, Mille Milles de son désir réprimé de l'impureté de la chair, André et Nicole Ferron de leur nausée et de leur abnégation forcée?

Mais plus encore que ces attitudes – que les romans déconstruisent d'ailleurs plus souvent sur le plan narratif – ce sont des emprunts au discours existentialiste qui rendent les articulations de l'énoncé essayistiques particulièrement visibles. Ces emprunts font irruption subrepticement dans la matière discursive des romans de Ducharme et, par leur mouvement récurrentiel et évolutif, visent à «tester» précisément les concepts-clés ontologiques et éthiques de l'existentialisme sartrien, tels que «délaissement», «projet», «choix» et «responsabilité».

Pour examiner leur valeur quasi autonome, répondant à l'horizon essayistique de l'écriture, nous nous appuyons sur trois romans de Ducharme: *L'Avalée des avalés*, *Le nez qui voque* et *L'Hiver de force*. Les deux premiers nous donnent assez d'indications pour soupçonner légitimement que pour donner une certaine épaisseur essayistique à son tissu discursif, Ducharme a réutilisé un seul ouvrage de Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*¹². Cet écrit, publié sous forme d'essai

¹¹. Francis Jeanson. *Sartre*. Paris, Seuil, 1974, pp. 124–136.

¹². Paris, éd. Nagel, 1946, 141 p.

philosophique en 1946, est un exposé extrêmement simplifié des thèses saillants de l'existentialisme¹³. Pour devenir un pré-texte à l'engendrement d'une discussion de type essayistique, il a l'avantage d'être universellement connu comme «prêt-à-penser» du système philosophique sartrien, qui y reste fondé sur la vulgarisation d'une éthique de l'engagement.

Ce qui semble constituer le trait d'union de divers échos de ce texte chez Ducharme peut être rassemblé dans cette phrase matricielle de Sartre: «l'existence précède l'essence». Dans *l'Avalée des Avalés* et dans *Le Nez qui voque*, elle transparait en filigrane à plusieurs endroits pour recevoir un éclairage spécifique. Mais elle ne peut être pleinement évaluée comme mise à l'essai que lorsque le lecteur en retrouvera le contexte originel et l'armature conceptuelle sur laquelle elle s'appuie. Quelques extraits de l'ouvrage de Sartre aideront à en voir les aboutissants chez Ducharme (nous soulignons certains éléments qui féconderont le rapprochement):

Lorsqu'on considère un objet fabriqué, comme par exemple un livre ou un coupe-papier, cet objet a été fabriqué par un *artisan qui s'est inspiré d'un concept*; il s'est référé au concept de coupe-papier [...] Nous dirons donc que, pour le coupe-papier, l'essence – c'est-à-dire l'ensemble des recettes et des qualités qui permettent de le produire et de le définir – précède l'existence [...]

Qu'est-ce que signifie ici que l'existence précède l'essence? Cela signifie que l'homme existe d'abord, se rencontre, surgit dans le monde, et qu'il se définit après. L'homme, tel que le conçoit l'existentialiste, s'il n'est pas définissable, c'est qu'il n'est d'abord rien. *Il ne sera qu'ensuite, et il sera tel qu'il se sera fait*. Ainsi, il n'y a pas de *nature humaine* puisqu'il n'y a pas de Dieu pour la concevoir. L'homme est seulement, non tel qu'il se conçoit, mais tel qu'il se veut, et comme il se conçoit après l'existence, comme il se veut après l'existence, comme *il se veut après cet élan vers l'existence; l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait*. Tel est le premier principe de l'existentialisme. (...) rien n'est au ciel intelligible, et l'homme sera d'abord ce qu'il aura projeté d'être. *Non pas ce qu'il voudra être*. Car ce que nous entendons

¹³. D'après Michel Contat et Michel Rybalka, *Les écrits de Sartre*. Paris, Gallimard, 1970, p. 132, cet ouvrage est le seul que Sartre ait renié en grande partie.

ordinairement par vouloir, c'est une décision consciente, et qui est pour la plupart d'entre nous postérieure à ce qu'il s'est fait lui-même. Je peux vouloir adhérer à un parti, écrire un livre, me marier, tout cela n'est qu'une manifestation d'un *choix plus originel*, plus spontané que ce qu'on appelle volonté. Mais si vraiment l'existence précède l'essence, *l'homme est responsable de ce qu'il est*. Ainsi, la première démarche de l'existentialisme est de mettre tout homme en possession de ce qu'il est et de faire reposer sur lui la responsabilité totale de son existence. Et, quand nous disons que l'homme est responsable de lui-même, nous ne voulons pas dire que l'homme est responsable de sa stricte individualité, mais qu'il *est responsable de tous les hommes*¹⁴.

Remarquons, mais en est-il vraiment besoin? – le plan, la progression et l'achèvement philosophique qui organise ici la pensée; le mode d'énonciation indexé à la discursivité scientifique (le «nous» et le «je» métaphorique et purement formel du raisonnement); le message didactique qui est le principal enthymème sous-jacent au discours (ce texte a en effet été reçu pendant longtemps comme le manifeste de l'existentialisme). C'est à ce caractère contraignant du text-cible, mais aussi à son contenu philosophique et moral, que vont se mesurer les interrogations essayistiques chez Ducharme. Ce triple positionnement de l'essayiste, à la fois sur le plan esthétique, ontologique et éthique, fait en outre la caractéristique du genre¹⁵.

La greffe

Déjà à commencer par *l'Avalée des Avalés*, le roman emprunte la voie de l'essai de façon maligne. Le point de départ évident est ici la lecture de Sartre, mais elle est convoquée comme contingente, touchée au hasard derrière la démarche allocutoire du discours. Celui-ci d'abord tourné vers «autre chose», se plie *grosso modo* à l'autorité du discours modèle.

¹⁴. Jean-Paul Sartre. *L'existentialisme est un humanisme*, op. cit., pp. 17–24 (nous soulignons).

¹⁵. Jean Terrasse, op. cit., p. 132.

Ainsi Bérénice s'insurge contre les assauts de l'amour:

Je m'appelle Bérénice Einberg et je ne me laisserai pas induire en erreur. Il ne faut pas se laisser aller à aimer. C'est comme se laisser aller. [...] Ce qui importe, c'est vouloir, c'est avoir l'âme qu'on s'est faite, c'est avoir ce qu'on veut dans l'âme. Ils se demandent d'où ils viennent. Quand on vient de soi, on sait d'où l'on vient. Il faut tourner le dos au destin qui nous mène et nous en faire un autre. Pour ça, il faut contredire sans arrêt les forces inconnues, les impulsions déclenchées par autre chose que soi-même. Il faut se récréer, se remettre au monde. On naît comme naissent les statues. On vient au monde statue: quelque chose nous a fait et on n'a plus qu'à vivre comme on est fait. C'est facile. Je suis une statue qui travaille à se changer, qui se sculpte elle-même en quelque chose d'autre. Quand on s'est fait soi-même, on sait qui on est. L'orgueil exige qu'on soit ce qu'on veut être. [...] Ce qui compte, c'est de se savoir responsable de chaque acte qu'on pose, c'est vivre contre ce qu'une nature trouvée en nous nous condamnait à vivre¹⁶.

Relevons aussitôt que ce que le discours philosophique considère sur le plan notionnel, est saisi ici «philosophiquement» à l'état de projection affective. Ainsi, contrairement à la linéarisation de la démonstration thétique, l'organisation du discours produit ici des effets de la situation d'entretien. Le mode de la confession (et la forme générale du récit y aidant) abolit la séparation entre le narrateur et le narrataire. Notons également que le discours assertif, général et abstrait, ramène à un Je qui régit tout le fragment (la répétition des énoncés prescriptifs «il ne faut pas», «il faut», «il faut» débouche ainsi sur une illustration concrète et familière: «C'est facile. Je suis une statue qui...») Il reste toutefois que le «moi» échappe à son unicité irréductible pour se substituer à un «on» social, un sujet collectif qui transparait sous le Je pour objectiviser la singularité exemplaire du projet qui s'y conçoit.

Il est certain que la libération de la conceptualité qui dans le premier contexte discursif se trouvait captive, produit ici d'autres effets de savoir. La première orientation de cette séquence n'est

¹⁶. *L'Avalée des avalés*. Paris, Gallimard, 1966, pp. 31-32.

donc pas de «faire comprendre» ou de rendre plus clair ce qui chez Sartre paraissait trop obscur ou cérébral. La libération de l'imaginaire du premier carcan discursif, non-fictionnel, est d'abord formelle et répond à l'investissement ludique de la fiction¹⁷.

Ainsi, derrière la «dissertation» de Bérénice, Ducharme commence à mimer Sartre, mais cette fa'ade mimétique signale en même temps la discursivité essayistique par l'imprévisibilité et l'aspect contradictoire de ses manifestations ultérieures («Plus une idée est forte – dit Mille Milles dans *Le nez qui voque* – plus l'idée contraire est forte. [...] C'est la loi des contraires», p. 94). Et voyons ce que fait Bérénice des principes existentialistes:

Je ne suis pas responsable de moi et ne peux le devenir. Comme tout ce qui a été fait, comme la chaise et le calorifère, je n'ai à répondre de rien [...] Un élan m'a été donné et je ne peux y échapper. Plus dégourdie qu'une grêlée de plombs, je peux vouloir contre l'élan, vouloir vers d'autres cibles; mais mon sang et mes chairs sont remplis d'une direction et je ne peux pas plus en changer qu'une bouteille ne peut changer de contenu. En d'autres termes: j'ai été faite Bérénice comme le calorifère a été fait calorifère [...] Etre un être humain c'est être un calorifère pouvant ne pas être content de ses formes et en vouloir d'autres. Mais la sardine qui rue dans l'océan ne change pas grand chose à l'eau de l'océan. Etre quelqu'un, c'est avoir un destin. [...] On ne naît pas en naissant. On naît quelques années plus tard, quand on prend conscience d'être. Je suis née vers l'âge de cinq ans si je me souviens bien. Et naître à cet âge c'est naître trop tard, car à cet âge on a déjà un passé, l'âme a forme. [...] Naissant, j'ai cru avoir le choix et j'ai choisi d'être un papillon aux ailes constituées de vitraux jaune-orange. Puis, sûre de mon coup, sans plus réfléchir, je me suis élancée du haut du donjon où j'étais. Hélas! je n'étais pas un papillon. J'étais un buffle. Pour tout dire, j'étais un rhinocéros. [...] Ce qui devait arriver est arrivé: je me suis écrasée sur un parvis, le parvis s'est fendu en deux, et je me suis retrouvée à l'hôpital¹⁸.

17. Bérénice Einberg, la «fille» de Ducharme le confirme à sa manière: «J'ai remarqué que plus un théorème est difficile à comprendre plus il y a de délire à le comprendre, que plus un théorème provoque ma volonté et mon imagination plus il provoque de délire [...] Ce n'est pas clair clair», *ibidem*, p. 152.

18. *Ibid.*, pp. 142–143.

Remarquons que le référent immédiat du roman ducharmien n'est pas ici mis en cause par l'actantialité et la causalité sur lesquels repose la logique du récit. Sur ce plan il ne se passe rien qui en motiverait la contestation. Ce n'est donc pas parce que le roman transforme le discours en récit qu'il en modifie l'aspect essayistique, mais bien plutôt qu'il construit un autre récit (un métadiscours) par une synthèse différente des éléments récurrentiels. Nous avons là un exemple de ces distorsions fictionnelles qui affleurent seulement au sujet de l'essai en éclairant le savoir qui a nourri le roman. L'élément anecdotique figure ici parodiquement la revanche de l'empirie sur la théorie et montre ainsi le jeu comme principe ludique de l'écriture. Or le jeu de la répétition, la modélisation humoristique du discours référentiel (du discours de l'*autre* d'un autre discours) n'est-ce pas aussi le travail de l'essayiste qui se soustrait à toute autorité intellectuelle? Les personnages—enfants, interposés entre l'auteur et l'objet de sa spéculation, se prêtent d'ailleurs très bien à de telles gambades de la pensée. D'après Adorno, ce frôlement primesautier de l'objet caractérise spécifiquement la pratique essayistique:

On ne peut cependant assigner un domaine particulier à l'essai. Au lieu de produire des résultats scientifiques ou de créer de l'art, ses efforts mêmes reflètent le loisir propre à l'enfance, qui n'a aucun scrupule à s'enflammer pour ce que les autres ont fait avant elle. Il réfléchit sur ce qu'il aime et ce qu'il hait, au lieu de présenter l'esprit comme une création *ex nihilo*, sur le modèle de la morale du travail illimité. Le bonheur et le jeu lui sont essentiels. Il ne remonte pas à Adam et Eve, mais part de ce dont il veut parler; il dit ce que cela lui inspire, s'interrompt quand il sent qu'il n'a plus rien à dire et non pas quand il a complètement épuisé le sujet: c'est pourquoi il se range dans la catégorie des amusettes¹⁹.

L'esthétique de l'absurde

Aussi approximatifs soient-ils par rapport à la problématique

¹⁹. Theodor W. Adorno. *Notes sur la littérature*. Paris, Flammarion, 1984, p. 6.

existentialiste se profilant ci et là, ces divers fragments n'en constituent pas moins une structure ouverte: ils ont une valeur fonctionnelle comme éléments de composition romanesque et une portée sémantique autonome, à la fois rétrospective et prospective. Le caractère significatif d'une telle structure apparaît sur le fond de la totalité. A ce titre, les trois romans forment un seul corps de l'essai et peuvent, de ce point de vue, se constituer en une trilogie. Nous avons observé jusque là comment dans *l'Avalée des Avalés* les fragments essayistiques créent une combinatoire d'éléments référentiels tantôt en accord tantôt en désaccord avec le texte qui les génère. Les distorsions parodiques infligées à la démonstration philosophique de Sartre en perturbent les assises sémantiques et logiques, et figurent un conflit de sens entre les deux textes.

Or, en situant ces procédés de déformation du texte-support dans le champ évolutif de la matière romanesque, on peut observer que les convergences sartriennes chez Ducharme sont résémantisées afin de produire des effets de brisure du sens qui restent porteurs de signification. Dans *Le Nez qui voque*, on peut remarquer comment l'autonomisation croissante des éléments référentiels entraîne une impulsion sonore et rythmique qui défait la sémantique du discours philosophique et opère en même temps le renversement grotesque de ses soubassements ontologiques:

La vie n'est pas faite: j'ai à la faire, je la fais: je me la fais. J'ai dans ma tête l'image de ma vie comme le menuisier a dans sa tête l'image de sa table. Quand ma vie sera faite, c'est ainsi qu'elle sera, c'est ce visage qu'elle aura. Le menuisier travaille selon un plan; il ne se livre pas au hasard. Le menuisier fier est fier de dire qu'il sait ce qu'il fait, que ce qu'il fait sera tel qu'il veut qu'il soit. Il faut vivre comme on voudrait vivre, selon des lois et des mesures, selon les lois et les mesures de celui qu'on veut devenir. On ne se livre pas au hasard. On ne se livre pas: on lutte. On naît livré au hasard et c'est en se créant qu'on se délivre, en créant sa vie. [...] Creuserie! Causerie! Circonférence! Cercle vicieux! Cercle viciant! Tout ce qui est moi est sauf, est sauvé du néant. [...] C'est une bouteille d'encre achetée chez Lozeau. Elle m'a été donnée morte. Je l'ai rendue vivante. Bonjour, Mademoiselle Ma Bouteille d'Encre! Comment allez-vous? Ce cendrier, c'est

Monsieur Notre Cendrier. [...] Connaissez-vous Monsieur Notre Cendrier? Certainement. Ce cahier? Oui; je le connais; c'est moi qui ai écrit tout ce qu'il y a d'écrit dedans. Cette chambre, ces cloisons? Oui; je sais; je comprends; je connais; c'est nous qui l'habitons. Cette table? Oui; je sais; [...] La chimie? Je n'y ai jamais mis les pieds. Arizona? Est-ce en chinois? Moi? Qui suis-je? Je ne sais pas; je me suis trouvé là quand je suis arrivé; je suis toujours là. La vie? Je ne sais pas; je l'ai trouvée là quand je suis né; mais j'ai bien l'intention d'en faire ma vie; mais, quand j'aurai fini, ce sera ma vie; quand je l'ai trouvée, c'était du hasard²⁰.

Evidemment, une telle mise au pilori de la pensée sartrienne ne peut qu'en révéler, de façon phantasmatique, les apories et les impasses. Le schème «l'existence précède l'essence» est inversé et explose par la suite dans tous les sens. Mais on doit également observer comment le jeu verbal se détache progressivement de sa visée imitative et parodique pour basculer à même sa mécanique répétitive dans une théâtralité quasi gestuelle. Ainsi le fragment devient une structure musicale convulsive, presque cacophonique; les morceaux des unités verbales du texte référentiel forment un monstrueux amalgame de bribes discursives para-logiques. On peut dire que dès lors, la «réflexion sur la vie» ne communique plus rien: le dialogue entre les deux textes dépasse la parodie pour se donner comme bruit de fond qui charrie des déchets de «dires phénoménologiques». On aurait dit qu'un Roquentin de *la Nausée* surgit ici, secoué de hoquets.

Or, là encore, il faut bien admettre que par cette «sous-conversation» avec le système existentialiste Ducharme ne réfute pas Sartre. Au contraire, il nous le montre par l'absurde, par la théâtralisation de sa rationalité. Devons-nous alors conclure, comme on l'a souvent fait à propos de Ducharme, qu'il s'agit là d'une pure invention verbale qui par sa fulguration subvertit, désamorce et fait tourner à vide tout dialogue avec d'autres textes, toute quête du sens offerte par le jeu intertextuel? *Le je* fonctionnerait alors comme une simple instance narrative, une subjectivité qui se parle, qui s'écrit, qui jubile ou qui rage

²⁰ *Le Nez qui voque*. Paris, Gallimard, 1967, pp. 83-84.

dans un excès d'expressivité. Et cet état de choses, semble-t-il, répond bien aux efforts d'un romancier qui subvertit par la parole, la farce ou le persiflage le langage comme médium et indice du réel. Or, pour le *je* de l'essayiste, croyons-nous, réécrire et redire l'*autre* pensée, contredire son objet et le soumettre à l'épreuve du bavardage théâtral et grotesque, c'est encore problématiser une question; c'est vouloir dire, par les déplacements et les déformations successives de son objet, une opinion, un jugement, une hérésie peut-être.

Une écriture de la crise

Ce court-circuit métadiscursif, textuellement affirmé par le délire verbal et le blocage de la communication, semble figurer, comme dans le théâtre de l'absurde, une tragédie du langage. Nous touchons ainsi à ces questions irrésolues de la «littérature d'idées» qui se situent, comme le notait Lukàcs, au niveau du destin, du symbole et du tragique.

On doit par conséquent se demander sur les références à Sartre qui émaillent la matière narrative de Ducharme n'indiquent pas un projet de lecture, diffus et difficile à cerner à cause de son caractère éclaté, mais dont la finalité serait autrement fonctionnelle et en-deçà du geste purement parodique. Dans cet ordre d'idées, l'ouvrage de Sartre, le *corpus culturel*, se donnerait à lire comme *objet apparent* de la démarche essayistique des récits ducharmiens, et son véritable apport se situerait ailleurs.

Pour mettre cette hypothèse à l'épreuve des faits, voyons comment dans *l'Hiver de force*, ce qui était parodié ou déconstruit par l'absurde et le grotesque dans la logorrhée fragmentaire des deux romans précédents, trouve son ancrage dans une problématique éminemment existentielle, investie dans une histoire racontable (ce roman est fondé sur une motivation réaliste). A la deuxième page de ce récit (qui est un journal d'André Ferron) le Je implicite, dissimulé derrière un «nous» et un «on» de l'énonciation manifeste, interpelle explicitement Sartre pour *thématiser* négativement tout projet, dit existentiel:

Car nous voulons absolument nous posséder nous-mêmes tout seuls, garder ce que nous avons (qui est si fugace qu'il est parti ou qu'il a changé aussitôt que nous croyons l'avoir trouvé, vu, nommé), dont le plus apparent est justement notre haine pour tout ce qui veut nous faire *vouloir* comme des *dépossédés*. [...]

Nicole a dit:

—Faisons qu'y ait plus rien; quand y aura plus rien on pourra plus dire du mal de rien. Comme quand on était aux Beaux-Arts puis qu'on lisait Sartre puis qu'on comprenait tout à l'envers ce que voulait dire *réaliser l'existentiel*...

—(On croyait qu'il fallait fermer les yeux et regarder les mots tourner dans notre tête jusqu'à ce qu'ils ne veulent plus rien dire.) —T'en souviens-tu?

—Te rends-tu compte, chère, qu'on peut décider, choisir? Qu'on peut ici, dans notre appartement dire que c'est ça qui est ça puis aller jusqu'au bout, qu'y a rien qu'une balle dans la tête pour nous arrêter?

—Moi, je veux qu'on se couche puis qu'on reste couchés jusqu'à ce qu'on comprenne plus rien. Les gens vont parler puis ça va être du bruit, c'est tout... On va répondre cui-qui-kui comme les oiseaux; ils vont penser qu'on fait des farces mais ça va être pour vrai...²¹.

Cette séquence est une étape incontournable pour le déchiffrement de la discursivité essayistique dans la matière romanesque de Ducharme. En tant que stratégie d'écriture, qui se lit en creux de la narration, l'essai revient ici sur les questions posées, révoquées et court-circuitées par l'absurde ou la parodie. Ainsi on voit comment l'intertexte exerce une fonction de régie pour atteindre ici son plein développement. Car, par cette représentation de l'effondrement de la problématique existentialiste, où le choix tourne délibérément le dos à tout engagement dans le réel et le social, on peut entrevoir un double jeu de perspectives.

D'abord et rétroactivement, *l'Hiver de Force* fait entrer les deux romans précédents dans une relation spéculaire où s'opère une mise en abîme par la parodisation des structures fragmentaires antérieures. Une parodie au second degré, où le nom de Sartre figure l'aboutissement du jeu intertextuel qui a

²¹. *L'Hiver de force*. Paris, Gallimard, 1973, pp. 14–15, souligné dans le texte.

nourri ces dernières. D'où l'ironie proprement romanesque qui n'est perceptible au niveau de la réception qui si le lecteur identifie l'usage de la mention explicite, «Sartre», à l'usage d'un terme ou d'un thème implicitement travaillé par le discours romanesque, mais relevant à l'origine du texte-cible (*L'existentialisme est un humanisme*).

Or, il est tout aussi intéressant d'observer comment la stratégie discursive de l'essai produit des tensions d'ordre idéologique qui travaillent de l'amont en aval l'ensemble romanesque. A cet égard, le télescopage des structures dialogiques reliées au texte médiateur, le passage de son traitement parodique à son traitement absurde, pourrait être interprété à la lumière de *l'Hiver de Force* comme métaphore de l'absence totale de communication. Sartre est le point de départ d'un projet narré ici comme conscient, celui de la *dé-réalisation de l'existentiel* qui trouve son aboutissement dans la fiction.

Les grandes questions essayistiques sur la vie et le destin culminent ainsi dans le tragique. La réalisation de l'apocalypse intérieure dans *l'Hiver de Force* représente la mort comme dissolution du moi, comme métaphore du non-sens absolu et comme la mise à mort des qualités constitutives de l'individu: l'éthique, la responsabilité, la rationalité, le désir, l'autonomie, l'engagement dans le monde. L'expérience du vide, du repli sur soi, de la nausée existentielle est radicalement traduite dans ce récit sans qu'il y ait un jugement de valeur ou une réponse définitive:

Maintenant que notre coquille est détruite, qu'on est à un pas d'être partis des lieux et des objets où les jeux de l'habitude avaient tissé des toiles où faire courir des *idées* et des *sentiments*, maintenant qu'il ne reste plus rien de ça, on peut le dire sans se tromper: il n'y avait rien, IL N'Y A RIEN tout court. En vidant l'appartement, on s'est vidés. Et là on voit , on sait, avec force, comme tout nus dans la neige, que ce qu'on est vraiment c'est un vide (un vrai vide, un qui aspire, un vacuum), que ce vide garde tout le temps sa force de vide, sa faim douloureuse, que ça dévore tout à mesure, nous avec, que pour qu'il marche bien (et qu'on marche bien nous aussi) il ne faut pas qu'il soit *obstrué*... (...) On a trouvé qu'on est un *vide qui se refait*, que c'est ça notre sens, et on est

contents²².

On se doit d'admettre également que le projet d'assumer le vide, de «mener une vie plate» (p. 15) et de vivre ainsi la passivité absolue sur un mode subjectif, n'en débouche pas moins sur une certaine représentation du social. Plus que les autres, ce roman de Ducharme est ancré dans la situation référentielle immédiate: le Québec après la Crise d'Octobre (la datation du journal à la fin du roman nous l'indique bien). Ce qui est énoncé par les personnages sur le plan narratif relève ainsi d'un certain vraisemblable, exprime une aliénation figurée comme réelle par le mode même de la construction romanesque. D'autant plus que les personnages du récit ont un statut référentiel qui constitue un parfait indice de la réalité. «Ils restent si près de personnes que nous pourrions rencontrer - observe Gilles Marcotte -, habitent des lieux si familiers, vivent des événements si semblables à ceux que rapporte l'actualité littéraire et artistique, que nous arrivons difficilement à les revêtir de l'éminente dignité des personnages de roman»²³.

Le geste mimétique du romancier traduirait ainsi, dans une perspective symbolique, une situation qui doit être considérée en dehors du roman. Le coefficient du réalisme permettrait donc au romancier de s'engager par l'écriture essayistique dans un conflit d'idées qui a pour cadre la société québécoise et la crise des idéologies qui se dessine à l'orée des années 1970 (les contradictions entre l'idéologie marxiste et nationaliste, entre le projet de société libéral et le projet indépendantiste, entre le syndicalisme et l'industrialisation de type nord-américain). Le sens de l'existence aliénée, telle qu'elle est mise en évidence dans *l'Hiver de Force*, possède une teneur sociale, dans la mesure où il montre la relation du sujet (du JE de l'individualité) avec le monde comme foncièrement problématique et conflictuelle.

Le registre thématique de *l'Hiver de Force* permettrait ainsi à Ducharme de penser la réalité objective et de formuler une

²². *Ibidem*, pp. 180-181, souligné et en capitales dans le texte.

²³. Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 90.

problématique autonome au-delà de son seul ressort fictionnel. En ce sens, l'ensemble romanesque réfléchit spéculairement un jeu des énonciations discursives tenu par le fil conducteur d'une pensée qui renvoie à une vision crépusculaire du monde. Cette vision est sous-tendue par les tensions et les clivages, d'ordre ontologique et moral, entre le refus d'une solution existentielle et l'engagement, entre la conscience du moi dans ses rapports à autrui et le social comme limite de cette conscience; enfin, entre l'individu et un jeu des forces institutionnelles et historiques sur lesquelles il n'a et ne veut avoir aucune prise.

Ce qui se trouve finalement subverti, on le voit, c'est la conception existentialiste de l'être humain dans son rapport à soi-même et au monde. Le thème sartrien du «travail pour soi», la foi en l'autonomie individuelle, l'exigence de la responsabilité préalable à chaque acte - autant de concepts qui ne trouvent aucun fondement positif chez Ducharme²⁴.

Dans la perspective de l'écriture essayistique, la crise du sujet individuel constituerait ainsi la problématique centrale de ces trois romans. Elle devient le lieu de convergence des questions philosophiques qui traversent la conscience créatrice de Ducharme sans que s'y dévoile une tentation de réponse dans le sens d'une affirmation ou d'une contestation. Il n'en reste pas moins que la redistribution romanesque de ces questions, l'exploration littéraire du non-littéraire et de son système discursif, en déjoue sans cesse la stabilité et en suspend les lois. Aussi la manière dont Ducharme traite l'existentialisme sartrien est-elle une activité expérimentale qui dégage, derrière un «déjà-là» des sens déterminés, le potentiel dynamique des effets esthétiques toujours nouveaux.

²⁴. La question intéressante, et qui dépasse le cadre de cette étude, concerne le rapport que l'intertexte philosophique entretient chez Ducharme avec un intertexte culturel et littéraire ancien, traversé et sémantiquement chargé par une série de référents allant de la Nouvelle-France jusqu'à la période duplessiste.