



www.comptoir litteraire.com

André Durand présente

Réjean DUCHARME

(Québec)

(1941-)



**Au fil de sa biographie s'inscrivent ses œuvres
qui sont résumées et commentées
(surtout "*L'avalée des avalés*" et "*L'hiver de force*",
étudiés dans des dossiers à part).**

Bonne lecture !

Fils d'Omer Ducharme, un chauffeur de taxi, et de Nina Lavallée, il est né à Saint-Félix-de-Valois, dans la région de Joliette, le 12 août 1941, dans une famille nombreuse où il eut pourtant, «par peur de déranger», selon sa mère, une enfance solitaire où il disait vouloir écrire «*comme Minou Drouet*». Il en a gardé le sentiment d'être de trop quand il est avec d'autres, une sensibilité d'écorché : «*Tous les gens me blessent*», avoua-t-il.

La famille vécut un temps dans une des îles du Saint-Laurent, l'île Saint-Ignace, qui serait évoquée dans '*L'avalée des avalés*' et dans '*Le nez qui voque*'.

Il alla à l'école à Berthierville, puis chez les Clercs de Saint-Viateur à Joliette. Il confia : «*Je n'ai pas de culture, j'ai seulement une douzième année, je bute sur des difficultés, j'ai de la misère à exprimer ce que je veux dire. Pour contourner la difficulté, j'invente.*» Interrogé sur les oeuvres qui l'ont marqué, il indiqua : «*Je dirais bien Mickey Spillane dont à 14-16 ans j'ai lu 5-6 romans, surtout "J'aurai ta peau", surtout le bout où il va descendre la fille et qu'elle dégraffe son soutien-gorge pour l'édulcorer, hé c'était la première poitrine féminine que j'appréhendais... Je dirais bien L.-F. Céline dont je peux pas dire tout ce qu'il m'a fait, tous les miracles obtenus par son intercession, dont rire tout seul dans les autobus Saint-Denis et Crémazie en allant travailler sur le "posting" avec Madame Pleau chez Grolier à Ville Mont-Royal... Je dirais aussi Ducasse qui m'a rendu malade six mois et qui m'a poussé à prendre ma première brosse (un 40-onces de dry gin assis sur le renvoi d'eau de la douche de mon "bachelor")... Mais comme toutes ces blessures glorieuses semblent m'avoir épaissi le cuir pour qu'il ne frémisses plus qu'aux lectures quotidiennes des pages sportives du "Journal de Montréal" et hebdomadaires du tabloïd intégral d'"Allô Police".*»

Il passa six mois à l'École polytechnique de Montréal, études quittées par manque d'intérêt.

En 1962, il s'engagea dans l'aviation canadienne qui l'envoya dans le Grand Nord, qu'il déserta, qu'il réintégra avant d'obtenir un papier de réforme pour instabilité mentale.

Ensuite, pendant trois ans, il voyagea au Canada, aux États-Unis et au Mexique, en faisant de l'auto-stop.

De retour à Montréal, il occupa divers petits boulots : employé de bureau, libraire, correcteur d'épreuves aux journaux "Montréal-Matin" et "Québec-Presse" (où il fut engagé par Gérald Godin), chauffeur de taxi de nuit.

En même temps, il écrivait. C'est à Paris, chez Gallimard, où Queneau et Le Clézio (qui l'avait rencontré au Mexique) le défendirent avec ardeur, qu'il fit paraître, dans la fameuse Collection blanche, son premier livre :

"L'avalée des avalés"

(1966)

Roman de 280 pages

Vivant sur une île du Saint-Laurent, avec ses parents, un juif et une catholique polonaise qui ne cessent de se déchirer, la petite fille qu'est Bérénice Einberg refuse d'être «*avalée*» par le monde extérieur. Elle s'oppose passionnément au milieu familial. Elle résiste à l'attraction qu'exerce sur elle sa mère. Elle se meurt d'amour pour son frère, Christian, qui la rend jalouse par ses relations avec leur cousine, Mingrèlie, et qui est trop lâche pour s'évader avec elle. Puis elle s'éprend de la jeune Constance Chlore dont elle protège la pureté jusqu'à ce qu'elle soit tuée par une voiture. Elle est envoyée à New York dans la famille de l'oncle Zio, et se rebelle contre l'orthodoxie juive, connaît ses premières menstruations, et explore la sexualité. Elle revient dans sa famille pour peu de temps, car son père la fait partir en Israël où elle doit combattre les Arabes ; elle y fait scandale par sa liaison avec Gloria dont, enfin au front avec elle, elle se sert comme d'un bouclier, ce qui fait vraiment d'elle «*l'avalée des avalés*».

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir DUCHARME - '*L'avalée des avalés*' I et II

Dès sa parution, *“L’avalée des avalés”* connut un grand succès, et, malgré son jeune âge, Réjean Ducharme fut considéré instantanément comme un des grands écrivains québécois de sa génération. Le roman fut mis en nomination pour le prix Goncourt.

En septembre 1966, Ducharme accorda au journaliste-poète Gérard Godin une entrevue pour le magazine *McLean* où il déclara : *« Mon roman, c'est public, mais pas moi. À part de ça, ma famille dit déjà que je suis un écrivain, qu'il y a un écrivain dans la famille et que je vais être publié à Paris et je n'aime pas ça. Je ne veux pas que ma face soit connue, je ne veux pas qu'on fasse le lien entre moi et mon roman. Je ne veux pas être connu. »* Aussi cette entrevue fut-elle la seule qu'il donna ; il refusa de poser pour les photographes ; il n'honora pas les invitations d'une organisation française et du Conseil des arts du Canada qui désiraient présenter au public parisien le jeune prodige. Il déclara : *« Mille masses en mouvement, armées de micros, de typos, de photos, de labos se disputent notre petite idée et nous n'avons pour nous défendre que les moyens donnés aux solitaires médiocres, malsains et malpropres. »* Et Gérard Godin se refusa à parler de Ducharme : *« C'est quelqu'un qui ne veut pas être public. On a une entente. Je respecte ça. Notre amitié en dépend. »* Jean Montalbetti, des *“Nouvelles littéraires”* obtint des réponses à ses questions par la poste. En conséquence, on prétendit qu'il n'existait pas, que sa photo (celle de «finissant» au séminaire de Joliette) était celle d'un étudiant mort, ou qu'il était un prête-nom, car ce jeune Québécois de vingt-trois ans n'avait pu écrire un livre au style si brillant, à la fantaisie si débridée et, surtout, qui déployait une si grande culture. Cependant, s'il resta anonyme, il écrivit des lettres, donna des coups de téléphone, chargea des amis de diffuser des messages de lui dans le monde littéraire. Il publia, qui avait été écrit avant *“L’avalée des avalés”* :

“Le nez qui voque”
(1967)

Roman de 270 pages

Dans les années soixante, Mille Milles, le narrateur, qui a *« seize ans et est un enfant de huit ans »*, rédige son journal où il pontifie sur tout et n'importe quoi, prétendant *« rédiger cette chronique pour les hommes comme ils écrivent des lettres à leur fiancée »*. Après avoir quitté son île du Saint-Laurent où il pêchait des tétards avec la petite Esquimaude Ivugivic, sa sœur élective, qui a quatorze ans pour l'état civil, et seulement six à leurs yeux, il est venu à Montréal où il a emménagé dans une misérable chambre. Il part à bicyclette quérir Ivugivic, dont il change le nom en celui de Chateaugué. Refusant de grandir, de connaître la dégradation humaine, sociale, temporelle, ils s'aiment avec une tendresse immaculée, dormant dans le même lit, sous un portrait de Nelligan, mais ne s'embrassant même pas. Ils envisagent de se fondre un jour en une seule identité, qu'ils baptiseront *« Tate »*. Cependant, un jour, le garçon, malgré son habitude de *« se hortensesturber »*, ressent pour Chateaugué un désir qu'il réprime en faisant chambre à part. Munis d'un peu d'argent, ils lisent, flânent à bicyclette puis à pied après qu'une voiture a renversé Chateaugué, volent une robe de mariée avec le mannequin. Désabusés, ils se promettent de *« se branlebasser »*, se suicider. Un jour, Chateaugué, dont il disait : *« elle pense comme moi-même si elle ne le chante pas sur les toits »*, écrit son testament, et cela bouleverse Mille Milles, qui ne sait comment réagir. Mais arrive dans sa vie une femme mûre, Questa, mère de trois filles prénommées Anne, et d'un coup tout change pour lui : *« Je suis un joyeux luron. J'aime la vie et je veux la vie »*. Malgré son horreur du *« sexuel »*, il se laisse subjugué, sans qu'on sache jusqu'où va leur intimité. Et il essaie de réenseigner sa sœur : *« C'est ça, être adulte. Tout ce qui était plat se met à creuser des abîmes sous tes pas. Tout ce qui était léger se met à t'écraser. De l'ère des rires et des chagrins, tu passes à l'ère des délires et des désespoirs. Ta vie devient vaste comme toute la vie. C'est tout. C'est ça. »* Et, abjurant le vœu de suicide, il lui annonce qu'ils doivent se séparer. Pour elle, qui est malade, qui s'éloigne, puis revient et qui, comme lui, se résigne à trouver un gagne-pain, c'est une trahison : elle tient à son amour pour lui, elle tient à la mort convenue. Portant la robe de mariée, *« la pauvre idiote, la pauvre folle »* se tue une nuit qu'il est sorti avec Questa. Il se force à conclure : *« Je m'en fiche »*.

Commentaire

Le titre bizarre, un de ces calembours qu'affectionne Ducharme, s'explique par le fait qu'au Québec on dit «un équivoque», la plus grande confusion y existant sur le genre des noms commençant par une voyelle, et il se justifie par l'équivoque constante sur la nature réelle des relations entre les personnages, par l'incertitude du cas de Mille Milles.

Le roman est le journal éclaté (sa datation esquissée s'égaré bientôt) d'un adolescent qui note ses faits et gestes, dans une véritable diarrhée verbale, une sorte de délire poétique, car il laisse libre cours à ses divagations («*Je ne suis pas responsable pour les associations d'idées*») avec lesquelles il pourrait facilement «remplir 200 pages» (il en remplit 334 !). Régulièrement, le texte fait penser au langage d'un psychotique tellement Ducharme lui lâche la bride.

Comme Mille Milles admet en partant qu'il ne sait pas écrire, cela permet à Ducharme de prendre de grandes libertés avec la langue française («*J'aime les phrases qui boitent. Je suis sadique : je les regarde boiter et je trouve cela drôle.*»), se moquant des membres de l'Académie française qui «*évitent les plongeurs et les serveuses, les dédaignent, ne s'associent pas avec ces sociétaires vulgaires et sans diplômes de la société*». Il jongle avec les mots, les malmenant par cent procédés déformants, entassant cocasseries gratuites, calembours parfois débiles, parfois spirituels, détournements de sens, coqs-à-l'âne («*Minute papillon, margarinefly (butterfly)*»), trouvailles surréalistes. Son feu d'artifice langagier l'autorise à se parer du nom d'«*Étin Celant*». Mais cela devient parfois lourd, d'autant plus que les paragraphes sont denses, les chapitres assez longs.

Comme nous assistons vraiment, comme à un spectacle, au discours intarissable, à la confession spontanée, complaisante et désenchantée du héros, comme, jour après jour, lui et Chateaugué se redistribuent inlassablement leur rôle, le roman a un aspect théâtral, le jeu étant souple, varié, les morceaux de bravoure et les scènes à faire abondant : «*Voilà que tout se prenait au tragique, au sérieux, comme sur une scène. Voilà que Montréal elle-même montait sur des cothurnes. Voilà que moi-même, je déclamaï [...]. Je me suis senti infiniment ridicule tout à coup. Pourquoi étais-je mêlé à tout cela, à tout ce théâtre?*» Mille Milles trouve cependant le temps de parler «pour vrai» avec Chateaugué et Questa. Et il s'étonne alors : «*Qu'avaient-ils tous à monter sur leurs cothurnes? Rien ne m'agace plus que le tragique. Je ne trouve rien de plus faux, de plus ridicule, de plus inutile, de plus médiocre que le tragique.*»

Le narrateur-auteur, qui déploie une grande culture mal digérée, réserve à la littérature une place importante, non seulement par un grand nombre d'allusions, citations, pastiches, mais par un discours critique et autocritique, fertile en contradictions. Ainsi, il dit écrire par besoin des êtres humains, mais se soucie peu d'être entendu. Il refuse l'étiquette d'écrivain, mais se proclame poète, cinq poèmes jalonnant d'ailleurs ce journal. Il expose une certaine conception du mot, fondée sur sa valeur sonore, affective, magique, et déclare : «*On ne peut rien contre un mot ; c'est une mouche qu'on peut chasser, qui peut partir, mais qui revient toujours, ne meurt jamais.*» La dérision qui fuse en tout sens secoue le langage convenu, les idées reçues, la société, la culture, mais encore plus «*l'hostie de comique*» qui, dans son récit, lâche exprès les pédales «*parce qu'elles ne mènent nulle part*». Aussi hésite-t-on parfois à le suivre, même s'il traduit par là son désespoir.

Le roman, morcelé en quarante-huit séquences, l'action opposant deux parties égales dont la seconde voit se multiplier les signes de dégradation, est le tableau d'une enfance à la fois insouciant, complexée et en lutte perpétuelle contre le devoir de grandir, qui refuse de passer à l'âge adulte, qui hait la société adulte. Mille Milles affirme : «*Les autres travaillent pour les autres. Les autres travaillent pour vivre. Nous, nous vivons : nous passons notre temps à ne rien faire. Nous, nous allons droit au but : nous vivons.*» Se disant d'origine «*fluviale*», il préfère la nature, et les images végétales s'imposent, avec l'arbre comme symbole de perfection native, tandis que le bestiaire semble restreint.

L'unique ambition des personnages, qui forment un couple ambigu, vaguement incestueux, qui sont animés d'une peur de la dégradation humaine, sociale, temporelle, est de rester fidèle à soi-même en s'attachant désespérément à l'enfance, seul âge où l'être possède la pureté dans toutes les acceptions du terme. Tandis que l'enfance exempte de compromissions s'incarne en Chateaugué, qui

est le symbole même de l'innocence qui s'ignore, de l'intouchable vérité, qui est inaltérable au temps mais ne peut finir que tragiquement, un combat se livre chez le garçon entre sa virginité et l'irrévocable mouvement qui l'entraîne vers la folie de la chair, représentée par Questa ; son âge réel l'amène vite à une conversion-trahison totale, et prévisible, car il avait conscience de tricher ; il doit assumer son passage à l'âge adulte, doit faire face à la nécessité d'avoir des rapports physiques.

Jouant le philosophe négativiste à la Nietzsche avec des jeux de mots à la Wittgenstein, il discute et relativise les grands événements de la vie. Il annonce : *«Mes réflexions sont des irréflections ; elles me viennent tantôt de la tête tantôt des pieds, tantôt du cœur tantôt du ventre, tantôt du passé tantôt du futur, tantôt de la joie tantôt du désespoir ; elles sont d'un être humain : elles ne peuvent pas s'enchaîner comme celles d'un être logique. Je veux parler de la littérature et du désert. Je t'apprendrai à te méfier des phrases, de ces idées d'hommes dont tu ne vois pas le visage. Souvent ce qu'on appelle grandeur en littérature n'est que l'apparence de la gêne qu'éprouve l'esprit devant un aliment absurde, incohérent, incomplet ou vide de sens.»*

Comme il affirme : *«C'est tout pour moi»*, son moi absorbe le monde, le soumet à son pouvoir d'invention.

La malédiction lancée contre les adultes vise plus particulièrement des cibles définies : l'ennui, le sexe, l'automobile (dite *«hommiliste»*, car l'homme lui appartient), la publicité, l'urbanisme destructeur. Montréal, qui est décrit avec précision, fascine le héros.

La perspective d'une mort lointaine est refusée : *«Mourir vieux, laid et malade, c'est comme mourir tué.»*

Comme Constance Chlore et Bérénice, comme Iode Ssouvie et Asie Azothé, ils vénèrent le poète québécois Émile Nelligan dont ils volent le portrait à la Bibliothèque Saint-Sulpice.

Formulant l'idéologie de conservation liée au parti pris de l'authenticité originelle, fervent de Benjamin Sulte dont ils lisent, à la Bibliothèque Saint-Sulpice, *‘L'Histoire des Canadiens français’* ainsi que *‘Les Patriotes’* d'Aegidius Parent, consultant les vieilles cartes, découvrant, explorant, refaisant les anciennes batailles, descendant le Mississippi avec Cavelier de La Salle (*«Rame, Cavelier, rame !»*), accompagnant Perrot à Michillimakinak (*«Marche, Perrot, marche !»*), Mille Milles, dans un réquisitoire passionné, exalte le passé héroïque dont il extrait d'ailleurs le nom de Chateaugué. Il se lamente devant le défaitisme au moment de la Conquête : *«Ô Canada, immense palais de froid, ô Canada, vide château de soleil, ô toi qui dors dans tes forêts comme l'ours dort dans sa fourrure, t'es-tu seulement réveillé quand ils t'ont dit que tu étais vaincu, quand tu es passé sous la domination anglaise?»* Disant à Chateaugué : *«Je t'apprendrai à te méfier des phrases, de ces idées d'hommes dont tu ne vois pas le visage»*, parmi les plus *«exaltantes»* et les plus *«stupides»*, il citait celle-ci, applicable à Lévis, à l'autodafé de l'île Sainte-Hélène : *«Au lieu de les rendre, le capitaine brûla ses drapeaux ; mais il avait tout rendu mis à part ces drapeaux.»* Il annonce : *«Aussitôt que j'en aurai le temps, je partirai à la reconquête du Maine et du Labrador».*

Mais, ses sentiments étant ambigus (patriotiques et en même temps rageurs, désespérés), il parodie le nationalisme des années 1960 : *«Du fond de mes âges, un sujet de composition française me monte à la tête "Votre drapeau". Les drapeaux ne m'ont jamais dit grand-chose. Aujourd'hui, je sens le sang des soldats battre dans les drapeaux. À cette époque, j'étais moins poire qu'aujourd'hui, je ne voyais rien battre dans les drapeaux.»* - *«De quoi a l'air un pissenlit qui se donne des airs de dahlia ? Ce pissenlit a l'air d'un Canadien français qui se donne des airs de héros de films d'avant-garde made in France. Restons en arrière, avec Crémazie, avec Marie-Victorin, avec Marie de l'Incarnation, avec Félix Leclerc, avec Jacques Cartier, avec Iberville et ses frères héroïques. Restons en arrière. Restons où nous sommes. N'avançons pas d'un seul pas. Restons fidèles. Souvenons-nous. Le temps passe : restons. Couchons-nous sur nos ruines sacrées et rions de la mort en attendant la mort. Rien n'est sérieux. Rien n'est sérieux. Rien n'est sérieux. Tout est risible. Tout est ridicule. Il n'y a rien de grave.»*

Il condamne l'abandon du pays par la France, qui est *«empiré»* de nos jours par le retour des Français : *«Les Français ne voulaient pas venir peupler le Canada ; il faisait beaucoup trop froid. Ils se gelaient la soie du pourpoint. Maintenant que le chauffage central est installé, ils sont moins gênés*

: ils y viennent, nous coloniser, nous déniaiser.» - «Je ne veux pas être Français ; c'est trop fatigant, il faut être trop intelligent, il faut être trop poli et trop connaisseur de dates de vins, il faut trop parler pour rien, il faut s'estimer trop meilleur que les autres.» - «Les Canadiens français ont versé beaucoup plus de sang sur la France que les Français en ont versé sur le Canada.»

Il rejette aussi les États-Unis et l'américanisation au profit de «l'âpre Canada», pays dont il donne une étymologie fantaisiste : «Le mot Canada serait né des mots espagnols «aca» et «nada» qui signifient : rien ici.»

Le narrateur voulant rire de ce qui n'a pas de sens, parce qu'inlassablement repris, il écrit : «On ne devrait pas se laver deux fois les mains ; c'est de la répétition. Après se les être lavées une fois au début de sa vie, on ne devrait plus y revenir.»

Le livre prolongea le brillant succès de «L'avalée des avalés», confirmant le souffle et la sincérité de l'auteur. Pour Le Clézio, il est de la même famille que «Zazie dans le métro» et que «L'attrape-coeur» car il y est «question d'un refus qui n'est pas un refus. Et ce refus n'est pas anecdotique, ce n'est pas un refus de la réalité. C'est le refus d'entrer dans un monde inutile, alors qu'on l'a déjà connu.»

En 1967, le roman obtint le prix littéraire de la province de Québec.

En 1971, il fut adapté pour le cinéma par Alain Périsson, sous le titre «Le grand sabotage», où le rôle de Questa (du «Nez qui voque») fut tenu par Luce Guilbeault.

En 2004, le roman fut traduit en anglais par Will Browning, de l'université de Boisé, en Idaho, sous le titre «Miss Take».

«L'océantume»

(1968)

Roman de 180 pages

Au confluent (fictif) du Saint-Laurent et de la rivière Ouareau, sur un steamer enterré dans une île dominée par les rats, vit une famille d'origine crétoise que nous découvrons par la narratrice, Iode Ssouvie, une petite fille âgée de dix ans qui est pleine d'énergie et de mépris pour son entourage, qui entend des voix qui lui commandent de faire des choses. Quand une petite Finlandaise propre et délicate, Asie Azothé, vient s'installer dans le manoir d'en face, Iode Ssouvie la déteste d'abord, puis se prend pour elle d'une amitié passionnée. Et, ensemble, elles vivent des aventures, projettent un voyage le long de l'océan, vers le sud. Mais, pour avoir enlevé des taureaux, Iode est mise dans une prison où une «femme médecin», Faire Faire Desmains, soucieuse de lui plaire, l'aide à s'évader, et part avec elle. Elles vagabondent en France. Mais Iode, lassée des attentions de Faire Faire, revient au steamer, les retrouvailles avec Asie Azothé étant passionnées, même si, dans le même temps, elle affirme son individualisme, son subjectivisme, sa solitude malheureuse. Elle retrouve aussi son frère, Inachos qui, bien qu'il claudique, veut être coureur de fond, et participer aux Jeux Olympiques. Comme «l'école est finie», Iode et Asie envisagent d'aller aux sources de la Ouareau. Mais Asie est envoyée dans un camp de vacances. Elles échangent des lettres : dans les siennes, Iode exerce son vampirisme sur Asie car elle veut «éprouver de la puissance», se reproche de n'avoir encore rien fait à l'âge de dix ans ; les lettres d'Asie révèlent sa métamorphose en fille active, sociable. Iode et Inachos, tous deux amoureux d'elle, viennent la délivrer du camp. Et la fuite du trio a vraiment lieu, avec en particulier une mésaventure où ils sont sauvés par Faire Faire. Ils passent par Montréal, puis, en train, se rendent à Saint-Jean. Devant l'océan, qui «pue à s'en boucher le nez», Iode est mécontente parce que Faire Faire et Inachos sont avec elles.

Commentaire

Ce roman qui ressemble beaucoup à «L'avalée des avalés» aurait été composé avant. Mais il fut publié seulement après le succès remporté par l'autre. On retrouve dans cette épopée enfantine :

- L'île aux rats.
- Le même personnage d'enfant révoltée qui méprise sa maîtresse d'école ; qui, comme Bérénice, montre une grande ambivalence, qui, d'abord, s'oppose à Asie Azothé, qui est si propre, si délicate, qui croit à la gentillesse, alors qu'elle n'y voit que complaisance : pour elle, on trouve gentils ceux qui se laissent dominer ; puis qui éprouve un amour passionné pour celle qui est à la fois ange gardien et bouc émissaire. Manifestant un orgueil du moi autarcique, une énergie inépuisable, elle détruit une mosaïque pour échapper à la fascination qu'elle exerce sur elle ; elle refuse frénétiquement le monde des adultes (qu'elle appelle «*la Milliarde*», monde qui sera, selon elle, victime du déluge qu'elles vont provoquer, et après lequel tout sera transformé !), désire briser et détruire, nie Dieu, conseille la révolte à Asie. Pourtant, elle a aussi soif de tendresse et de pureté, et, bientôt, elles ne forment qu'une personne dont le nom sera «*Cherchell*».
- La même famille caricaturalement déséquilibrée, formée de sa mère, Ina Ssouvie, une ivrognesse désespérée qui vit dans «*la purulence*», et qui est sévère avec elle au point qu'elle voudrait s'être mise au monde ; du beau-père, Van der Laine, armateur néerlandais perdu dans ses lectures ; de son frère, Inachos, qui, mou, veule, innocent, après être resté longtemps immobile au point d'en être infirme, ayant été secoué par elle qui désire l'épouser, veut alors devenir coureur de fond.
- La même histoire de résistance acharnée à l'avalement : «*Faites un assez grand vide en vous pour tout accueillir ! Devenez assez vastes pour tout englober ! Le châtiment de ceux qui ne peuvent tout englober est d'être englobé par tout !*» (page 185).
- Le même de désir de partir (une montgolfière passant, Iode s'y hisse ; Asie s'y refuse d'abord, puis s'y résigne malgré sa peur ; mais elles renoncent), d'aventures plus ou moins bizarres (Iode poursuit une mouffette : elle se font arroser de son liquide malodorant, et doivent se laver ; elles font l'école buissonnière, et passent une nuit dans un arbre ; elles vagabondent en France, s'adonnant à «*une occasionnelle mendicité*» «*pour rentrer au bercail*» ; elles veulent longer le rivage de l'océan) et de reddition finale, cette épopée enfantine invraisemblable se déroulant dans un monde étrange, farfelu, bien des événements étant imaginaires (comme si elles étaient douées d'ubiquité, Iode et Asie parviennent à vivre la réalité comme si elles rêvaient, et à rêver comme si elles vivaient).
- Le même intérêt pour le poète Nelligan.
- La même diarrhée verbale, les mêmes grandes déclarations, les mêmes phrases agressives : «*Un jour, nous sortirons d'ici comme au printemps une rivière déborde. Mais nous n'inonderons pas quelques îlots et quelques maisons, nous couvrirons tout. Nous entraînerons lacs et fleuves, un peu comme la goutte de pluie, dans sa glissade sur la vitre, grossit en agglutinant les autres. Notre crue sera leur deuxième déluge.*» - «*Nous entrerons, après avoir brisé les fenêtres, dans les gares, les usines, les magasins, les couvents, les gratte-ciel, les bateaux et les banques, dont ils auront verrouillé les portes en partant. Ouvrant les maisons, nous trouverons les unes pleines de papillons et les autres pleines d'ânes. Nous visiterons les greniers, y emplirons des sacs de statues brisées et de voiliers embouteillés. Il fera un silence tellement grand que, d'une ville à l'autre, nous pourrions nous entendre chanter*»).
- Les mêmes aphorismes fantaisistes et percutants.
- Les mêmes jeux avec les mots (ainsi celui du titre, l'océantume, car «*Les trois navires de Christophe Colomb étaient "L'Océan Tume", "La Mer Tume" et "Le Tumérillon"*»), le même délire verbal («*à la mode*», avoue Iode), les mêmes élans de poésie : «*En se retirant, nos eaux auront semé la terre de merveilles. Des algues géantes draperont les forêts blanchies de sel. Les rues des villes, comme des cassettes, regorgeront jusqu'aux toits de poissons de couleur, de barres de galions, de jambes de bois de pirates, de pièces d'or méconnaissables et de pierres précieuses. Marchant dans les marguerites, nous buterons contre des baleines.*»

Mais tout cela est plus faible, et on n'a pas droit à ce qu'on a dans «*L'avalée des avalés*» : une intrigue consistante et menée jusqu'à une issue tragique, le tableau d'une société, un festival d'effets littéraires, l'exposition d'une pensée philosophique.

À cet égard, on trouve cependant une mise en garde contre les solutions trop faciles (sexe, communisme, catholicisme) et cette menace : «*Ne les crois pas quand ils disent : Paix. Ce sont ceux qui ont vaincu et qui ont investi les palais qui parlent ainsi. La terre n'appartient à personne : elle se*

donne à tous ceux qui sont assez grands pour l'étreindre. À tous des fusils ! À tous des flèches et des lance-roquettes ! Ceux qui disent : Paix et justice, ce sont ceux-là mêmes qui t'interdiront la terre...»
Quant à Faire Faire, elle exprime cette pâle annonce de l'avalement, grand thème de "L'avalée des avalés": «*Le châtement de ceux qui ne peuvent pas tout englober est d'être englobés par tout !*»

Ducharme s'était déjà montré impressionné par Corneille et sa pièce "Le Cid", faisant dire à Questa, dans "Le nez qui voque": «*Si j'avais du coeur, Rodrigue, j'emmènerais mes petites vivre où le coeur ne durcit pas pendant que le reste s'épanouit*». Or, raconta-t-il, alors qu'il se promenait dans un quartier de l'Est de Montréal, il vit, marchant devant lui, un couple enlacé qui dépassa un jeune dur, adossé à une vitrine, et qui, en sifflant, marqua son admiration pour la jeune fille ; l'autre garçon, «*insulté noir*», revint sur ses pas, gifla le siffleur, et une bagarre éclata entre eux. Il trouva la scène absolument ridicule, et, rentré chez lui, relut la pièce d'une traite, et lui vint l'idée de «*maghaner*» («*abîmer*») «*la tragédie de l'honneur*». Cela donna :

"Le Cid maghané" (1968)

«Parodie en 14 rideaux écrite pour être jouée en costumes d'époque dans des meubles 1967»

Le couple formé par les deux tourtereaux que sont Rodrigue et Chimène ne demande qu'à se révéler au grand jour, en espérant avoir l'accord de leurs pères respectifs. Cela ne devrait être qu'une formalité. Mais, manque de chance, le jour où ils désirent leur faire part de leur bonheur, le roi Don Fernand a choisi parmi ces deux hommes lequel serait le nouveau gouverneur du prince de Castille. Ayant décerné le titre à Don Diègue, père de Rodrigue, «*la chicane pogne*» avec Don Gomès, le père de Chimène, qui, dans un accès de colère, donne une «*claque dans la face*» de Don Diègue. Évidemment, rien ne va plus, et il n'est plus question de favoriser une union entre ces deux familles maintenant ennemies. Les tourtereaux se disent que la vie «*est ben compliquée*» mais qu'«*un petit bec*» [«*baiser*»] par-ci et un «*petit bec*» par-là aident à remonter le moral. Rodrigue, croyant devoir racheter l'honneur bafoué de son père, tue donc Don Gomès, ce qui place Chimène face à un dilemme encore plus grand : si elle veut sauver son honneur, elle se doit de ne plus revoir son amoureux. Mais, si elle veut sauver son amour, elle doit faire fi de sa peine et de son deuil, et doit revoir Rodrigue à tout prix, au risque de passer pour une «*sans-cœur*». Rodrigue se rachète aux yeux du roi grâce à sa victoire sur les Arabes, dans une course d'auto contre la montre. Mais il refuse les récompenses qu'il lui offre : l'Infante parce qu'elle est trop «*fraîche*» ; le titre de général en chef, parce qu'il est inutile ; un duché, parce qu'il n'aime pas la campagne ; et même le pardon : «*Comment c'est fait?*» Il ne songe qu'à embêter tout le monde, et à s'amuser un peu avant de mourir. Il se soûle «*à mort*», littéralement, et se précipite, skis aux pieds, gants de boxe aux poings, devant le revolver de Don Sanche. Son cadavre «*beurré de catsup*» est exposé. «*Le Cid de poche est mort ! Vive le Cid King's size !*» s'écrie Don Sanche.

Commentaire

Dans "Le Cid maghané" (pourquoi ce «*h*»?), Ducharme veut déboulonner une des grandes œuvres d'une dramaturgie étrangère qui furent imposées aux Québécois comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce n'est pas un calque ou un pastiche, mais une parodie, c'est-à-dire une traduction, de l'oeuvre de Corneille. Ducharme déclara : «*"Le Cid", tout maghané qu'il soit, n'est pas de moi mais d'un Castro dont j'oublie le petit nom et de Pierre Corneille (avec un nom comme cela, il a l'air de n'avoir pas dû courir trop loin pour se procurer des plumes). Je l'ai réécrite en mes propres mots. J'avais pour but de la rendre plus compréhensible et plus de par ici, moins sérieuse et plus laide. Au fond, je n'en ai fait qu'une mise en scène.*»

Ainsi, si, dans son déroulement général, la pièce suit de très près celle de Corneille ; si les différentes scènes sont ordonnées de la même façon, malgré le fait que les cinq actes de l'original deviennent «*quatorze rideaux*», elle fut jouée «*en costumes d'époque dans des meubles 1967*». Surtout, il fallait, pour pasticher vraiment la pièce de Corneille, que les personnages s'expriment en joual, le français populaire du Québec. Ducharme nous avertit dès le début : «*Ce qui est souligné se prononce à la française, avec pompe. Ce qui n'est pas souligné se prononce à la québécoise («moi» : «moin» ; «il» : «i» ; «envoie» : «enwoueil» ; «je te» : «j'te» ; «c'est» : «c'é»...)*» Ainsi, lors de leur première rencontre, au moment où il cesse de réciter des répliques soulignées pour adopter le ton québécois, Chimène lance à Rodrigue : «*Qu'est-ce qui te prend de changer de ton comme ça tout d'un coup?*» Parmi les mots clés de la pièce on trouve ces mots québécois : «*achalant*» («agaçant»), «*effoier*» («affaler»), «*garrocher*» («jeter»), «*niaiseux*» («idiot»), «*O.K.*» («d'accord»), «*runner*» («diriger»), «*tanné*» («lassé»), etc. ; des expressions québécoises («*Tes bébelles [tes affaires] et dans ta cour*» - «*Ah ! la tannante, la maudite achalante !*» - «*Comme ça, c'est ça*» - «*C'est ça qui est ça*») et des proverbes québécoisés («*Où c'est qu'il y a de la gêne, il n'y a pas de plaisir*»). Mais «*Et ta soeur?*» est à prononcer à la française. En fait, c'est moins le vocabulaire qui compte que l'intonation et le rythme, une autre articulation, une nouvelle attitude physique et morale vidant et remplissant les vers frappés comme des médailles par Corneille.

Le ton est donné d'entrée de jeu : «*Elvire, mon chou, m'as-tu fait un rapport bien sincère?*», demande à sa suivante Chimène, qui est soucieuse de voir consacrée son union avec Rodrigue. Ainsi, le premier vers de Corneille, un alexandrin, est brisé par «*mon chou*» : comment cette expression populaire pourrait-elle s'accommoder d'une prononciation pompeuse? Puis Chimène continue : «*Es-tu sûre que c'est pas des menteries que tu me contes?*» - «*Dis-moi-le encore une fois ce qui te fait croire qu'il trouve mon chum si smart.*» Donc, dès les premiers instants de la pièce, le langage employé par Ducharme nous indique donc un décalage : entre les vers cornéliens prononcés à la française et la réalité des êtres qu'il veut nous présenter, il n'y a pas de commune mesure. Elvire rend compte à Chimène de l'entretien qu'elle a eu avec son père, le comte don Gomès : «*Je lui ai dit : "Ce qui compte pour Chimène, c'est de faire plaisir à son père". Il a été bien content de ça...*». Et il lui aurait dit : «*Si c'est le gars de ce gars-là qui prend le plus de place dans le coeur et dans les culottes de ma fille, tant mieux, je suis bien content.*» Chimène insiste encore pour qu'Elvire lui répète la nouvelle : «*Fais-moi-le encore accroire ce que tu viens de me faire accroire. Dis-moi-le encore qu'on va l'avoir notre licence [le permis de se marier] et qu'on va pouvoir faire ce qu'on a à faire sans aller se cacher au motel Sunset*».

L'Infante, qui «en pince» aussi pour Rodrigue, affirme bien haut : «*L'amour, ça prend pas cinq minutes ! L'honneur, ça prend toute la vie !*», avant d'évoquer la double origine qui la tiraille : «*La Castille me regarde comme à Saint-Côme [village de Lanaudière] on contemple les vieux morceaux de bois sur lesquels saint Côme a craché !*» Son page est un Noir, Blackie, «*esclave, ouvrier de portes*», qu'on pourrait voir travailler dans nos hôtels ou dans nos gares. Véritable midinette, «*sentimentale comme une fille qui travaille dans les manufactures*», puérile, oisive, feuilletant des magazines, passant son temps entre le salon de coiffure et le miroir, elle ne vit pas, ne choisit pas, et souffre à peine ; elle regarde, «*braille*» [«pleure»], subit, s'excuse, refoule, hésite. Jouant les intellectuelles de gauche, elle rêve de se démocratiser, de s'encanailler ; mais Léonor, sa suivante snob, défend la prééminence de ce qu'elle appelle le «*social*» (c'est-à-dire «la gloire») sur le «*psychologique*» (l'amour) : «*L'important, c'est pas ce qui se passe dans la noirceur, c'est ce qui se passe aux yeux de tout ce qui existe...*». Chimène, qui a été dix ans pensionnaire chez les Ursulines, d'où son audace, parlant de Rodrigue, lui lance : «*Je te l'ai pas enlevé ! Il s'est enlevé tout seul*» - «*Tu le regardais comme on regarde un programme de télévision quand on est trop niaiseux pour trouver autre chose pour se désennuyer.*» Finalement, l'Infante perd son amant, son amie, sa dignité, son «*make-up*», et finalement toute identité.

Don Gomès demande à Rodrigue : «*Est-ce qu'elle est bonne dans le bed, ma Chimène?*» Il sait donc qu'elle lui appartient déjà, et ne s'en formalise pas. Mais, quand il s'est fait voler son élection, a lieu à la taverne «*Chez Ben*» la fameuse scène de l'affrontement entre les deux pères, qui devient :

«LE COMTE : C'est à moi que la job revenait. Il y a pas à sortir de là. / DON DIÈGUE : Tu as menti. / COMTE : Je vais te le montrer si j'ai menti, moi ! / DIÈGUE : Envoie donc pour voir si tu es capable, jeune faluette ! / COMTE : Tu t'es usé la langue à lécher les bottes du roi. Il te reste même plus assez de langue dans la bouche pour communier. / DIÈGUE : Tu as la langue trop sale pour les lécher, les bottes du roi. / COMTE : Le roi a choisi un vieux parce qu'il est vieux lui itou et qu'il a peur des jeunes. / DIÈGUE : Jaloux ! / COMTE : J't'avertis : tu ambitionnes. / DIÈGUE : Puant ! / COMTE : Tu mérites une bonne claque sur la gueule. Elle s'en vient. La voilà. Catche-la ! (Claque sur la gueule. Don Diègue tombe, se relève.) / DON DIÈGUE : Je vais le dire à mon gars.»

Puis il se plaint : «J'ai plus de mère. C'est maudit ; c'est à l'âge que j'ai qu'on a besoin d'être protégé. Une chance que j'ai Rodrigue... Mais c'est pas correct que je me fie sur lui... C'est moi le père... L'enfant, c'est lui... Tout est à l'envers (il pleure). Maman ! Maman !»

Il confie sa vengeance à Rodrigue, mais le célèbre «Rodrigue, as-tu du coeur?» devient : «Es-tu un homme, un vrai, un gorille? (Il bat sa poitrine comme un gorille et crie comme Tarzan.)» Il lui commande : «Va reprendre mon honneur ! Va raccommoder ma gloire !» Et Rodrigue lui demande tout de suite après : «Qui c'est qui t'a donné une tape encore?»

Dans les fameuses stances, il fait face au dilemme en étant moins analytique, moins subtil, plus direct, plus expéditif que le Cid français : «Si je tue le père de ma blonde [«mon amie» quelle que soit la couleur de ses cheveux !], je perds ma blonde. C'est immanquable. Il y a pas une fille au monde qui est willing de [«veut bien»] sortir avec le gars qui a tué son père. Mais si je le tue pas, le père de ma blonde, ça va faire trop de peine à ma blonde ; je passe pour un maudit sans-coeur ; mes chums après dans les tavernes m'auraient dit : "Va boire ta bière ailleurs ! C'est maudiquement compliqué mon affaire [...] Si je regarde ça comme il faut, mon affaire est pas si compliquée que ça. Je perds ma blonde anyway [«de toute façon»], que je tue le père de ma blonde ou que je le tue pas. Je serais bien fou de me priver de tuer le père de ma blonde...» C'est à la fin de ce monologue qu'il trouve sa devise, son «anathème», comme il dit : «Qu'ils viennent les maudits si c'est pas des peureux !» Toujours précédé d'un dégainement et suivi d'un rengainement, ce défi, prononcé sur tous les tons, en piaffant ou en flageolant, est un des leitmotifs de la pièce, en contrepoint aux «p'tits becs» des mignons du roi, homosexuels de vaudeville qui en ponctuent chaque baisser de rideau, au point que Don Alonse en a les lèvres «toutes maghanées».

Puis Rodrigue affronte le comte : «Je suis jeune, il est vrai ; mais ce qui compte ce n'est pas le nombre des années, c'est de ne plus avoir la morve au nez. [...] Souviens-toi que Cassius Clay n'avait que dix-huit ans quand il est monté sur le piédestal qu'occupait Rocky Marciano».

Au moment de se battre en duel, le comte, qui est pourtant généralissime, mais qui venait tout juste de se faire dire par Don Arias : «Tu parles comme un petit gars de quatorze ans qui vient de lire "Les Trois Mousquetaires"», pousse un cri : «J'ai pas peur !» que Ducharme commente : «(Grand cri d'adolescent qui a la tremblotte.)»

L'Infante déclare à Chimène : «Braille parce que ton père est mort, et je vais brailler parce que Rodrigue m'aime pas.»

Rodrigue combat les Maures devenus les Arabes. Mais le célèbre récit de sa victoire est légèrement décalé : «Je suis parti de Burgos il était trois heures. Sais-tu quelle heure il était quand je suis arrivé au premier stop de Madrid? Trois heures et dix ! Trois heures et dix tapant !» Et le récit devient un simple échange de textes lus (et prononcés à la française) entre Rodrigue et le «gars qui se dit roi», qui «marche avec des béquilles, lit avec des lunettes, mange avec des dentiers et se fait tromper à cent milles à l'heure par sa femme», qui met des années à prendre une décision, et se décide alors à ne rien faire.

Don Diègue aussi a besoin de lunettes pour lire (?) "Playboy", et toucher son chèque de pension de vieillesse. Il vante et défend son fils parce que, comme le roi, il a besoin de lui. Il monologue sur sa décrépitude, son isolement, sa peur ; mais, devant Rodrigue, il parle, exclusivement de sa grandeur passée, de ses ancêtres, de sa place dans la lignée. Il pense que «le sang perd un peu de sa pureté en passant des artères du père aux artères du fils». Quand il dit qu'il est celui qui «se met en maudit pour rien», l'expression n'a aucune connotation péjorative pour lui puisqu'il ajoute : «Moi itou j'étais comme ça quand j'étais jeune.» On ne saurait mieux dire que Rodrigue est le digne fils de son père, et qu'il saura, lui aussi, perpétuer la tradition des grands gestes inutiles.

Mais, à partir de ce moment précis, les intrigues du "Cid" et du "Cid maghané" commencent à diverger sérieusement, alors que, jusque-là, le décalage ne semblait qu'un décalage de ton, de langage. Ainsi, la visite clandestine de Rodrigue à sa maîtresse l'amène à se cacher sous la robe d'Elvire, à lui chatouiller les cuisses, à «avoir du fun [«plaisir»] à trois, etc. Puis il quitte toute attitude espagnolisante et pseudo-chevaleresque pour se livrer avec son père à un marchandage serré, éhonté : il exige «un char [«une auto»] de l'année» pour avoir lavé la réputation paternelle : «Je suis tanné de me rendre au motel Sunset à pied tous les soirs» ; il se montre résolument matérialiste, pragmatique, cynique, le menace dans le langage des tueurs à gages : «Cinquante-cinq mille ! Pas un peseta de moins ! Petit chèque certifié sur le bureau de ma chambre à neuf heures à soir ! Ou tu vas être obligé de te passer de mes services.»

En véritable Nord-Américain, ses exploits consistent à boire le plus de gin possible, à conduire sa nouvelle voiture le plus follement possible, à «faire mâcher de la gomme "balloune" aux éléphants». Et il meurt du fait de son goût de se donner en spectacle ; et ce goût lui-même ne fait que masquer le vide infini qui l'habite, et qu'il cherche à meubler.

Ainsi, ce «fendant» («vaniteux»), préoccupé surtout par l'opinion de ses compagnons de taverne, est davantage un héros à la Paul Newman et à la Cassius Clay qu'un héros de l'Espagne ancienne, un héros pour la galerie, qui s'efforce de ressembler à de trop multiples modèles. Il a voulu «faire le frais» («le prétentieux»), selon une expression souvent utilisée dans la pièce : elle dit bien que celui qui se conduit ainsi, hautainement et comme un être supérieur, n'est nullement conforme à l'image qu'il offre. Son vainqueur, Don Sanche, qui a réussi à le tuer alors qu'il était étendu par terre, saoul, est comparé à un athlète : «Je pourrais aller jusqu'à dire qu'il marche comme Geoffrion patine quand il vient de scorer.»

La plainte de l'Infante devient un moment clé de la pièce, car la comédienne cesse de jouer son rôle pour nous parler de ses problèmes personnels : «Des fois, je souhaite que le royaume tombe, que le régime culbute, que le trône soit renversé, qu'un Lénine se dresse parmi ces imbéciles [...] Pourquoi que les étudiants me font pas des clins d'œil comme aux autres filles? Pourquoi que les débardeurs ne m'appellent pas "bébé"?»

Chimène pardonne, mais n'oublie rien. Après son père, son amant, son prétendant, son ex-futur beau-père, elle met finalement knock-out Don Sanche, et danse sur ses trophées. Il est significatif que, dans ce monde de faux mâles, elle prenne, à la fin de la pièce, presque toute la place : débarrassée de la nécessité du paraître et des désirs de Rodrigue, elle sait ramener les mâles à leur réalité de pantins désarticulés, dont le roi est sans doute le plus parfait prototype. Blackie aussi se fâche à la fin de la pièce : les dominés en ont assez de devoir correspondre à une image imposée par de si dérisoires dominateurs.

Ce qui déplaisait à Ducharme, ce n'était pas le Cid de Corneille, mais bien le Cid traditionnel présenté dans les écoles, étudié par des générations d'élèves, le Cid de l'opposition amour-devoir, le Cid grandiloquent tel qu'incarné dans le film hollywoodien réalisé par Anthony Mann en 1961. En reprenant cette histoire plusieurs fois centenaire, où l'amour et l'honneur prennent tour à tour le devant de la scène, en retournant comme un gant la grande tragédie, en lui substituant un ton de comédie, tous les personnages voulant donner le change, en procédant à cette sorte de modernisation absurde de la tragédie, en contestant les «grandes valeurs» (l'illusion de la grandeur ne dévoile que la médiocrité, et les héros ne semblent avoir aucune cause à défendre, aucun idéal à proposer ou à protéger, agissent sans qu'on sache trop pourquoi, dans une sorte de perpétuel défi enfantin), en jouant avec les mots, en mêlant les niveaux de langue et les tons pour faire éclater les contraintes, et saper la suprématie de la langue «parfaite», il voulut s'approprier la culture classique pour mieux s'en détacher avec irrévérence, s'amusant, avec l'allégresse désinvolte d'un collégien en rupture de ban, massacrant la langue et le vers. Dans ce canular irrésistible par le traitement cocasse d'une des grandes œuvres de la littérature, la charge est appuyée, les moyens déployés pas toujours très subtils, l'entreprise pas très convaincante.

S'y exprime le constant ressentiment des Québécois à l'égard de la France et, en particulier, de sa littérature.

Ce genre de littérature iconoclaste se pratiquait alors allègrement, et ce n'est pas sans raison que les dernières scènes sont beaucoup plus près de Beckett et de Ionesco que de Corneille : le langage se désagrège et tourne à vide parce qu'il n'essaie plus de donner le change.

Le 27 juin 1968, la pièce fut créée au festival de Sainte-Agathe dans une mise en scène d'Yvan Canuel, avec une musique de Robert Charlebois. Elle reçut un succès d'estime (et de curiosité).

En 1977, Yvan Canuel remonta la pièce au Théâtre du Trident de Québec.

Le texte n'a pas été publié. Des exemplaires sont disponibles pour consultation au Centre d'études québécoises de l'Université de Montréal, et au Conservatoire d'art dramatique de Montréal.

Le 4 janvier 1969, dans un article du "Monde" intitulé : *"La tactique de la guerre apache appliquée à la littérature"*, Le Clézio exprima son enthousiasme fraternel pour Ducharme : «Les mots s'embusquent, ils bondissent, ils frappent et se retirent en un éclair. [...] Ces injures, feux de Bengale, taches d'encre, confetti, grimaces, gestes vocaux, gestes pour rien, pour narguer l'ennemi, irritent les adultes parce qu'ils n'aboutissent sur rien. [...] "L'Avalée des avalés", "Le Nez qui voque", "L'Océantume" ne sont pas des livres d'enfants. Ce sont les confessions de celui qui a connu le monde des autres hommes, qui a été gravement blessé par lui.» Il reconnut en Ducharme «une âme sœur», ajoutant : «Elle me donnait l'exemple d'une inflexible jeunesse, énergie, joie et amour mêlés à un savoir et à une justesse d'esprit que peu d'adultes conservent passé le seuil de l'apprentissage de la vie.»

Ducharme publia :

"La fille de Christophe Colomb"
(1969)

Roman en vers de 233 pages

En 1949, Christophe Colomb arrive sur l'île de Manne, en Biélorussie, qu'il avait bâtie à l'époque de ses découvertes, et, déchu, «*presque suicidé*», il y mène une vie tranquille avec le fruit de son célèbre œuf et d'une poule leghorn au cœur d'or massif, sa fille unique, Colombe. Après avoir involontairement empoisonné «*l'illustre découvreur*», elle décide, étant sans famille, de fuir l'île pour se libérer des prétendants qui veulent s'approprier l'héritage que son père lui a laissé. Possédée par le démon du vagabondage, elle entreprend, de par le monde, avec la naïveté des êtres libres et purs, une grande quête de l'amitié, accompagnée d'abord par de louches personnages, entre autres Jules Gitôle, dont elle se débarrasse rapidement, avec comme ange gardien Al Capone qui a pris le pouvoir sur Dieu au Paradis. Mais, après plusieurs années d'errance qui l'ont menée de l'Italie à la France, d'Istanbul à New-York, dégoûtée de n'avoir pas trouvé l'amitié chez les êtres humains, de n'avoir rencontré que de la haine et de l'envie, quand elle est rappelée au Canada pour y présider aux fêtes du millénaire de son auguste père, elle se demande que faire si l'on ne veut pas être victime de l'être humain. Aussi, lorsqu'elle reprend la route, puisque son sort la condamne à voyager jusqu'à sa mort, elle s'entoure d'animaux dont le nombre va croissant : elle les aime, elle se fait adorer d'eux, devient leur reine (le lion lui cédant sa couronne), trouve son salut en eux. Mais, bientôt, un problème se pose : si les animaux, au contraire des humains, ont appris à ne pas se manger entre eux, comment les nourrir? Et les humains, se croyant menacés, entreprennent de détruire cette singulière armée. Mal leur en prend car ils sont systématiquement déchiquetés, et, dans une fin apocalyptique, le pouvoir suprême, Al Capone lui-même, compte leurs âmes qui s'envolent vers le ciel (et donc vers ses casinos), libérées de leurs enveloppes terrestres.

Commentaire

Ce livre tout à fait incongru, extravagant ; cette histoire picaresque pleine d'aventures burlesques, aux mille péripéties toutes plus déroutantes et invraisemblables les unes que les autres, qu'on peut comparer à *'La chasse au snark'* ; cette fausse épopée divisée en cent quatre-vingt seize «*chants*» ; ce texte canular, qui tient d'*'Ubu'* et des *'Chants de Maldoror'* ; le plus étonnant des textes de Réjean Ducharme, est un mélange d'humour lucide et d'esprit ludique.

Il écrivit ce roman en vers de mirliton, presque tous des alexandrins groupés en quatrains rimés («*de Gaule*» rime avec «*drôle*», «*communistes*» avec «*Christ*») :

*«Christophe et Colombe sont de la race des seigneurs.
Ils ne sont pas de ceux dont le repos
Peut être troublé par de vulgaires malfaiteurs.
Quand ils font dodo ils font dodo.»*

Il déploya une verve toute rabelaisienne, accumula de mauvais et de bons calembours, des rêveries et des rêves, des «*fatrasies*», déroula un enchaînement onirique d'associations libres. En des teintes qui rappellent les tableaux les plus délirants de Bosch, il donna une satire utopiste de l'Apocalypse qui guette notre univers décadent.

La jeune Colombe, qui est née trop tard dans un monde trop agité, avide de liberté, la seule véritable aventurière à se glisser parmi les personnages de Ducharme, se demandant comment il faut faire pour vivre et survivre, part à la recherche de l'amitié, sorte de Graal inaccessible. Déçue par les humains, elle se tourne vers les seuls êtres vivants capables de communication, de tendresse et d'amour : les animaux, se conduisant comme un Christ recrutant ses disciples (le «*Viens et suis-moi*» de L'Évangile), connaît des aventures burlesques, parcourt le monde à la façon des héros de romans picaresques. Seule véritable aventurière à se glisser parmi les personnages de Ducharme, personnage le plus déroutant et le plus fantastique de la littérature québécoise, globe-trotter surréaliste aux exploits d'un gigantisme absolu (n'est-elle pas directement issue de la généalogie des Gargantua et Pantagruel?), apparentée aussi, par sa psychologie, sa façon d'être et de voir les choses, aux Chloé et Colin de Boris Vian, est la porte-parole de tous ceux qui n'acceptent pas les réponses toutes faites sur ce qu'on leur a dit qu'ils étaient, qui rejettent toute forme d'embrigadement. Parcourant le monde à la recherche d'amitié, elle ne rencontre que mensonges et faux-semblants, ce qui donne une vision volontairement noircie de l'espèce humaine. Aussi se pose la question : les humains méritent-ils la supériorité qu'ils se sont octroyés sur les animaux, alors que, dans leur imbécillité incommensurable, ils menacent la survie de la planète ?

Lors de la parution, les critiques restèrent assez perplexes envers la nouvelle création de ce romancier trop débordant d'imagination à leur goût. De plus, à une époque où l'écrivain québécois devait être nationaliste et avoir des idées sociales et politique «*de gauche*», Ducharme fit scandale en dirigeant sa verve satirique, non seulement contre les capitalistes, mais aussi contre les syndicalistes, les socialistes, les communistes, selon son personnage «*tous plus fascistes que l'Église*», tous obnubilés par la recherche d'un pouvoir auquel ils tiennent mordicus. Victor-Lévy Beaulieu accusa même Ducharme d'être un inculte au plan politique, qui risquait de ne faire «*que de la littérature*».

En 2000, le roman fut traduit en anglais par Will Browning, de l'université de Boise, en Idaho, sous le titre *'The daughter of Christopher Columbus'*.

En 1969, Réjean Ducharme collabora avec le chanteur Robert Charlebois, et lui écrivit deux chansons, *'Le violent seul'* ou *'Chus tanné'*, *'Mon pays (ce n'est pas un pays c'est une job)'* ou *'Ça arrive à la manufacture'*.

Il fit jouer :

“Le marquis qui perdit”
(1970)

«Tableaux de la fin de la domination française»

Le marquis qui perdit, c'est Montcalm, un petit vieux vif et fier, suave, spirituel et fou, qui achève de conduire la Nouvelle-France à sa ruine. Il a pour acolyte Lévis qui est déjà gaga, et n'a de souci que pour les drapeaux à brandir contre les Anglais. Ils se chamaillent constamment avec le gouverneur Vaudreuil (qui passe son temps à grignoter des biscuits et à boire du thé), avec son frère, Rigaud (qui porte la tuque rouge et la ceinture fléchée, s'exprime en «*canayen*» et en franglais, boit comme un trou), avec le gros intendant Bigot (qui ne se lave pas souvent et ne se déplace jamais sans son vaporisateur à parfum). Ces fantoches sont entourés d'un essaim de jolies femmes, toutes plus ou moins gourgandines, qui jacassent et minaudent. Tout ce beau monde se soucie de la Nouvelle-France et du sort de ses habitants comme de sa première chemise, étant occupé à entretenir sa gloire ou à amasser une fortune.

Commentaire

Dans cette fantaisie sur les derniers jours du Régime français, Ducharme voulut déstatuifier les pseudo-grands personnages de l'Histoire de la Nouvelle-France. Il montra le déculottage burlesque d'une élite cupide et sans scrupules, qui s'affaira à quitter au plus vite la colonie alors qu'elle passait aux Anglais. Dans cette suite de tableaux, qui tient à la fois de la bande dessinée (le chanoine Groulx récrit par Uderzo et Goscinny, a-t-on dit) et de la charge politique, il opposa l'Histoire et la réalité, la vision traditionnelle et glorieuse des derniers jours du régime français, et une vision décantée, sinon plus véridique du moins plus cocasse, vaudevillesque, car il y fit un grand usage (et pas toujours un bon usage) de la loufoquerie, du calembour («*Je perds mon calme*»), du vers assonancé et du style macaronique. Il opposa encore le marquis et le paysan qui perdirent (le premier ne perdit qu'une bataille, une guerre, sa vie ; le second perdit son pays, sa liberté, l'avenir de ses enfants) ; la soie et l'étoffe rugueuse ; l'élégance et l'«*incivilité*» ; le flot d'éloquence et la parole empêchée, bâtarde ; l'épopée en vers et le folklore populaire ; la poésie et la prose, également parodiées («*Que sa rime est riche !*», dit une admiratrice de Montcalm - «*Use de l'alexandrin : l'ironie tue !*», explique son épouse au gouverneur, qui s'y essaie, et dont la lourde ironie est un suicide).

Cette réécriture cavalière et pessimiste de l'Histoire du Québec montre que l'auteur connaissait les écrits de la Nouvelle-France, notamment les «*Lettres au cher fils*» d'Élisabeth Bégon auxquelles il fit d'ailleurs indirectement allusion. Mais il ne pouvait que scandaliser les historiens car il se conduisit en joyeux luron qui a perdu confiance dans la méthode historique, et qui tend à corriger par le rire et la caricature les boursoufflures et les mythes véhiculés dans les manuels.

Et cette Histoire semble si pauvre qu'elle ne réussit pas à donner naissance à une «belle» tragédie : dans ce pastiche hystérico-historique de la vie en Nouvelle-France avant la défaite sur les Plaines d'Abraham, vision à la fois acide et burlesque, comme à la fin du «*Cid maghané*», si le ridicule est jeté sur les principaux acteurs de la défaite de 1759, le commentaire semble être : «Il n'y a rien de grave.» Mais on ne peut que «rire jaune» car on passe de la nostalgie au constat d'impuissance.

Il fit de sa pièce une espèce de «*Satiricon*» colonial et provincial. Reflets lointains de cette autre Rome qu'était Versailles, Québec et Montréal connurent en effet leurs petites orgies. Et les personnages de cette petite cour décadente, qui est une véritable pétaudière, sont ridiculisés avec férocité, apparaissent comme des figurants d'opérette.

Ducharme fixa l'âge moyen des héros mâles (?) à soixante-dix ans. Et les Français de France, administrateurs ou généraux, ont tous des coquetteries de mondaines, des vanités de stars. Petits ou grands, ils sont tous gros, sauf Lévis, «*vieux et mince ; hystérique*». Fétichiste du drapeau, pyromane, au lieu de voir ce qui se passe autour de lui, il cite Buffon et «*L'Encyclopédie*» ; perdu dans ses rêves, inefficace, cheval de cirque plutôt que chevalier, «*ruant, sautant, dansant, rugissant, bavant, il fait des passes et des moulinets terribles avec les drapeaux*».

Montcalm, le marquis, se bourre de pilules, parade, récite ses hauts faits, détaille ses titres, son arbre généalogique, aussi bon publicitaire que timide guerrier. Don Diègue mégalomane, «*vieilli sous le harnais*», il brandit une épée de plus en plus ébréchée. Son «*J'attaque et hop là boum !*», idée fixe dans laquelle il est englué, correspond au «*Qu'ils viennent les maudits !*» du «*Cid maghané*». À la fin de la pièce, alors qu'il a perdu la bataille et qu'il est mourant, il se réjouit : «*Au moins, je n'ai pas vu Vaudreuil sauver Québec*».

L'intendant Bigot aurait à peine besoin d'être caricaturé : sa perruque pâle, son teint fardé, son ventre énorme, ses exactions illustrent tous les manuels. Ducharme fit de ce vieux «patronneux» une sorte d'anthropophage en dentelles, une «grosse tante» de music-hall, un cadavre embaumé : «*il pue tellement qu'il faut qu'il soit sans cesse parfumé (par lui-même ou par les autres)*».

En face d'eux, les rudes Canadiens :

Vaudreuil, qui concède : «*Je ne suis pas poète, moi, je suis canadien !*», est sans cesse en train de grignoter des biscuits et de boire du thé. Lâche, jaloux et stupide, hypocrite avec les Indiens, «*chiffe*» et «*chiffon*», «*plus portier qu'un bedeau*», il se laisse mener par sa femme : «*C'est gouverneur général et ce ne serait même pas capable d'être clerc de notaire !*»

Son cadet, Rigaud, qui porte tuque rouge et ceinture fléchée, qui est habitant, colon, cultivateur, «*soûlon*», «*moucheur avec les doigts*», répond à tous les qualificatifs injurieux inventés par les femmes et les Français ; il les assume vertement, par défi. Drôle et agile comme un singe, fier de ses calembours, ce personnage savoureux, qui est encore moins poète que son frère, parle le «canayen». Il raconte ainsi les mésaventures des miliciens canadiens sous les ordres de Montcalm : «*I 'yeu z'a fait' ramer tout' la riviér' Richelieu..., pendant qu'lé França'... resta assis... su' leu' bell's tit's fougoun's plein's d'instruction !*» Voici d'autres exemples de sa parlure : «*Faut que j' vous cont' ça. Lé França's, i' connaiss'nt leur affair' ! On é t'arriv là pa pied, du mauva's côté du fleuv'. On ava't quatre-vingt canons, mé falla't qu'i' travars'nt...pi i' flotta'nt pas. "Que faire?" l'ont r'gardé lé Canadiens pi i' ont dit : "Allez-y, vous-autr's." Nous autr's on plong'ra't b'en mé nos costum's sont en v'lours : on a peu qu'i' r'foul'n. Ploug ! À l'eau, lé guénilloux ! On a traversé... Pas tout ! ... La moétié... l'en a qui sav'nt pas nager ...d'autr's qui' ont r'çu des coups d'fusil, d'canon. Lé França's sont restés plantés là, b'en tranquill's, l'ont m'm' pas tiré. Oui : ein'ball'. Su'ein sauvag'? l'ont pensé qu'c'éta't bin sauvag'. C'éta't just' leur officier ingénieur qui v'na't d'fair' sé p'tits besoins dans l'bois".*» Il conseille à Montcalm : «*Fa' comm' moé : veng'-toé su'a boésson !*» Il use du joul, de la mimique et du geste, dernières défenses contre l'envahissement du froid et du silence. Fataliste et pragmatique, il se prépare à la survivance en tâtant du bilinguisme et des livres sterling.

Mais Ducharme n'épargne pas les femmes :

Au-dessus de tous les autres personnages se dresse, agressive, autoritaire, pompeuse et gutturale, la forte épouse du gouverneur, sa secrétaire, son confesseur, son agent de relations extérieures. «*Épine sans rose*», Marie-Louise n'est pas une femme, c'est une structure sociale (le matriarcat). Elle unit la règle de l'institutrice et la matraque du policier. Son «*Très bien. Tu peux prendre ta récompense*», lorsqu'elle tend sa joue sèche à Vaudreuil, correspond, comme rite de sortie et caricature de l'amour, aux «*petits becs*» mécaniques du «*Cid maghané*».

Les dames Péan, Barantes et Beaubassin, qui sont «*jeunes et belles*», intrigantes, frivoles, toutes plus ou moins gourgandines, marchandises passées entre plusieurs mains, sur lesquelles Bigot et ses comparses escomptent un rabais, mais qui achètent, ficèlent et rouent de coups leurs amants, craignent que l'air du Nouveau Monde «*abîme*» les parfums de Paris. Mme de Beaubassin, qui entoure Montcalm de ses feux, s'exclame : «*Je vois au firmament des vedettes l'étoile de César pâlir. César, Rome ! L'Antiquité tout essoufflée de bals et étouffée d'orgies. Je nous y vois, noyés dans le velours d'un sofa rond. La lumière tamisée des torches forme des bagues autour des colonnes corinthiennes. Des péplums, des chlamydes et des hennins volent autour de nos oreilles : tout le monde se déshabille et c'est normal. Que je me sens coquine ! Il y a une autre Rome. C'est Paris. Y serons-nous bientôt ensemble? À nous, moeurs dissolues du château de Versailles !*» Pénissault, indigène colonisée, demande : «*Pourquoi pelleter de la neige? Pourquoi ne pas être né dans un pays*

où il ne neige presque pas?» Elles ont leur billet de retour en mains, et s'informent si l'on trouve des «toilettes privées» sur le bateau. Elles offrent des chapelets pour hâter la défaite.

Cette basse-cour, cet essaim froufrouant et strident de quêtes empoisonnantes, provoque les tirades misogynes de Lévis et de Montcalm : «*Le genre énergumène est, plus que tu ne crois, Répandu, populaire, affirmé, féminin.*»

Les Français redoutent, non seulement une «spoliation» du «*langage châtié*» qu'est le français de France, mais la destruction du «*culte de la fourchette, de la bouteille et du lit*». La mythologie collective, qui se souvient des fondateurs et des martyrs, des aventuriers et des politiques, a voulu oublier ces liquidateurs malheureux.

Et on sent passer dans cette entreprise iconoclaste la hargne du Québécois qui pardonne difficilement à ses cousins de France d'avoir exploité le bon peuple, et de l'avoir abandonné en temps de crise grave. Il fit dire à Pénissault : «*Ce que fait la France ici s'appelle empirer et non construire un empire.*» Vaudreuil se plaint : «*La France continue de m'envoyer ses restes*», et Montcalm reconnaît :

«*La France vous envoie ses cerveaux obscurcis ! [...]
Quand on voit ses châteaux en proie à l'incendie,
Pour les maux de l'étable on n'a pas de soucis.*»

On assiste à la naissance d'une nouvelle Nouvelle-France, qui est canadienne, en proie à ce dilemme : les Français l'aliènent ; mais, isolée, elle mourra.

Ducharme fit aussi des allusions fréquentes à des événements politiques récents, Montcalm disant par exemple : «*Je n'ai pas oublié le soir de la matraque. Mon pauvre dos encore en frémit et en craque.*»

Le 17 janvier 1970, la pièce fut créée par le Théâtre du Nouveau Monde à la salle Port-Royal de la Place des Arts, à Montréal, dans une mise en scène d'André Brassard, avec Henri Norbert (Montcalm), Lionel Villeneuve (Vaudreuil), Marcel Sabourin (Rigaud), Claude Gai (Bigot), Edgar Fruitier (Lévis), Luce Guilbeault, etc.. Ce fut un bon spectacle de marionnettes où le maquillage était accusé, les costumes soignés, les gestes nets, les contrastes multiples, les ficelles solides ; où les rôles muets du domestique et de la servante, qui sont des Canadiens, qui arpentaient interminablement le plateau, entre deux portes, deux hampes, deux régimes, étaient des ombres industrielles qui présentaient l'envers du décor, l'espace réel, la permanence, la patience et l'obscurité d'une longue marche. Mais l'accueil fut mitigé sinon hostile.

Le texte n'a pas été publié. Des exemplaires sont disponibles pour consultation au Centre d'études québécoises de l'Université de Montréal, et au Conservatoire d'art dramatique de Montréal.

Réjean Ducharme déclara qu'en 1970 il commença à essayer de se faire oublier comme écrivain.

Cette année-là, il composa une chanson : «*Limoilou*».

En 1971, il travailla à l'adaptation pour le cinéma du «*Nez qui voque*», «*Le grand sabotage*», film d'Alain Périsson.

En 1972, il composa trois chansons : «*Déménager ou rester là*», «*Fais-toé z'en pas*» et «*Je vous aime*» (mise en musique par Jacques Perron).

En 1973, il composa deux chansons : «*Insomnie*» (en collaboration avec Jacques Perron) et «*Le révolté*».

Il publia :

“L’hiver de force”
(1973)

Roman de 280 pages

En 1971, à Montréal, sur le Plateau, les frère et soeur Ferron, André, vingt-neuf ans, et Nicole, vingt-huit ans, passent leur temps devant la télévision où ils se gorgent de mauvais films, lisent "*La flore laurentienne*", gagnent un peu d'argent en corrigeant des épreuves à la pige, le dépensent surtout en buvant de la bière et de l'alcool, mais attendent «*la belle job payante à 250\$*» dans une agence de publicité. Ils n'ont pour amis que Lainou, la femme-peintre, et le couple formé de Roger, l'éditeur d'une revue de gauche, et de Catherine, dite Petit-Pois, qu'ils appellent «*la Toune*», une impétueuse actrice dont ils deviennent des adorateurs soumis, alors qu'elle les traite avec négligence, l'amour-haine qu'elle suscite chez eux étant le fil conducteur de l'oeuvre. Comme ils veulent arriver à ne rien faire, ils se brouillent avec l'imprimerie qui leur donnait du travail, et, ne payant plus leur loyer, sont chassés par leur propriétaire. Tandis que Lainou les héberge, ils ne pensent qu'à Catherine, qui est partie au festival de Cannes. Quand elle est de retour, mais en pleine déroute, elle se réfugie avec eux dans son chalet de l'île Bizard. Mais leur bonheur est fragile à cause des sautes d'humeur de la vedette qui, finalement, les abandonne, les obligeant à se résigner à subir ce qu'annonce la dernière phrase : «*Demain, 21 juin 1971, l'hiver va commencer, une dernière fois, une fois pour toutes, l'hiver de force (comme la camisole), la saison où on reste enfermé dans sa chambre parce qu'on est vieux et qu'on a peur d'attraper du mal dehors.*»

Pour un résumé plus précis et une analyse, voir DUCHARME - “L’hiver de force”

En 1974, Réjean Ducharme composa deux chansons : “*Manche de pelle*” et “*La tendresse et l'amitié*”.

Conçu d'abord comme une longue lettre destinée à Le Clézio, il écrivit un roman qu'il lui fit porter par Pauline Julien :

“Les enfantômes”
(1976)

Roman de 280 pages

Ce sont les Mémoires de Vincent Falardeau, que, refusant de travailler, il écrit, seul dans son grenier, après la mort de sa sœur jumelle bien-aimée, Fériée, qu'il aimait plus que tout au monde. Nés, dans l'immédiat après-guerre, un 5 avril, fête de saint Vincent Ferrier, ils étaient unis par une enfance où il n'y avait qu'eux et leur mère, Man Falardeau. Dans leur amitié passionnée, ils s'étaient construit en «*rêve*» une «*île immatérielle*» qu'aucun pont suspendu, ni aucun traversier motorisé ne pouvaient rejoindre, où ils auraient voulu vivre mais dont les bords leur échappaient sans cesse.

Quand Man Falardeau se suicida, ces enfants, qui n'en avaient plus l'âge mais qui l'étaient restés, qui, dès lors, cessèrent de grandir, firent alors le pacte sacré de vivre «*tous les deux tusseuls ensembles*». Mais Fériée, elle aussi, se suicida : «*Et pourtant, c'était un ange. C'était la suite ininterrompue de notre mère.*» Pour Vincent, il n'y a qu'une seule échappatoire : le souvenir. «*Je me souviens bien*», répète-t-il, avec une obstination mélancolique. Il se souvient de «*l'été dans les nuages, les merveilleux nuages*», et du retour à l'école avec la «*bande de surdoués du struggle for life et leur urge d'agir, de réussir, de produire.*» Il se souvient de la penderie de Man Falardeau où, en compagnie de Fériée, il avait fumé, enfant, une cigarette. Il se souvient des livres qu'elle «*aime comme si c'était du monde*». Il se souvient encore de sa relation avec sa femme, l'Ontarienne Alberta Turnstiff, qui s'était laissée griser par la langue française, telle que l'écrivait George Sand, avait rêvé d'épouser, à défaut du petit Landry, au moins l'image du héros, qui lui est apparu un jour dans “*La*

petite Fadette”, mais avait vite été acculée au pire : l'homme-enfant, qu'elle dut suivre dans les Townships, vit, dès son voyage de noces «ad mare usque ad mare», la lune de miel devenir cendre et poussière, puis surgir, comme une apparition, sur le seuil de la maison des beaux-parents à Arnprior, Fériée ; aussi, dans les années soixante-dix, ont-ils beaucoup de mal à vivre ensemble (elle est en proie à la neurasthénie ; ils ne font plus l'amour ; ils ne se haïssent même pas ; ils sont ensemble, c'est tout). Mais il y a aussi toutes les autres femmes, Urseule, la protégée de Fériée, Madeleine, la femme d'Alain, Sharon, à travers lesquelles il recherche Fériée, toutes relations qui se sont soldées par des échecs.

Commentaire

Le roman, qui s'est d'abord intitulé *‘Dans le noir je me souviens’*, porte le poids de la culpabilité et de la nostalgie, mais est tendre jusque dans le pessimisme et la révolte, d'une poignante tristesse. Vincent Falardeau n'avait pas sitôt franchi les frontières de l'enfance et du pays qu'il prit conscience de l'espace de vide dans lequel il s'était précipité. Pour échapper à ce vide et au sentiment de culpabilité qui l'oppressait, il n'eut plus qu'un recours : plonger *«dans l'abîme émotif»* et, en écrivant ses mémoires, redonner aux êtres et aux choses qu'il avait trahis un semblant d'existence. Rien d'étonnant que sa devise, le leitmotiv qu'il répète à chaque nouvelle tentative de faire revivre une tranche du passé, soit le fameux *«Je me souviens»*.

Ducharme y fit, comme toujours, garder à son personnage le goût et l'esprit de l'enfance, miraculeusement préservés. Désertant le présent et ses obligations temporelles, familiales, sociales et politiques, du haut de son grenier, au faîte de l'arbre, ce frêne, *«à mi-colline derrière la grande maison»* du haut duquel il contemplait Fériée *«mitraillée de soleil, clignant des yeux, la bouche tout de travers, les bras ouverts»* qui lui demandait : *«Aide-moi à monter en haut?»*, il se tourne vers le passé, et fait revivre l'époque enchantée où elle était vivante, en même temps que lui, dans l'univers de l'enfance, dans la fête continuelle. Il l'appelle *«ma Baie brûlante»*, *«ma Trésore»*, *«ma Crapaude»*, *«ma tite fille»*, *«ma tite mère»*, surtout *«Ma Mielle»*, traduisant dans la douceur de ce «Honey» féminisé et francisé l'exclusivité de la possession (Ma Mi[e] elle).

Elle lui reprochait de se complaire dans son malheur : *«Tu te crées des problèmes pour te donner une personnalité. Tu n'as pas honte !»* Il est vrai qu'il fait preuve d'un incorrigible égotisme : *«Même le bonheur ne fait pas le bonheur. Le bonheur c'est ce qu'on cherche quand on s'aime beaucoup soi-même et qu'on ne sait plus quoi se faire pour se faire plaisir.»*

Mais, du fait de ses aigres relations avec Alberta et les autres femmes, Vincent se révèle misogyne : *«J'ai envie d'une femelle. Un crocodile muselé fera l'affaire. J'ai besoin d'une vulve. Un cadavre encore chaud fera l'affaire. Ma passion pour les femmes est haine, mépris, dégoût, névrose et échec continuel.»* - *«Il n'était pas marié, il avait des principes, sinon du bon sens : “Pas besoin d'acheter une vache chaque fois qu'on a envie d'un verre de lait.”»*

La chronique prend un tour faussement historique, et s'étend, selon une chronologie curieusement trouée, de l'immédiat après-guerre aux années 1970, évoquant, au hasard des plongées de Vincent dans ses archives, les scandales de la politique canadienne, le mariage de Grace Kelly et l'entrée des chars soviétiques dans Budapest. Vincent prédit, indirectement, le non au référendum de 1980.

Le milieu où vivent Vincent et Alberta, leurs amis, Alain et Madeleine, Fériée et Urseule, Guillaume Chaumier et ses nombreuses conquêtes (dont Vincent hérite) est étrange, leurs complexes relations marquées par l'usure. Vincent constate : *«C'est la liberté qui fait la grandeur des femmes, qui en fait des fleuves pour qu'on aille loin ou pour qu'on fasse des pêches miraculeuses. Et c'est le mariage qui en fait des mares, croupies, insectueuses, des pièges asphyxiants pour prendre et pour garder...»*

Pour le héros, *«le temps commençait où je m'apercevais que j'avais fait une erreur, qu'il fallait aimer une femme, c'est tout, qu'il n'y en a plus qu'une au fond, que toutes les autres la recouvrent pour effacer son nom et son visage c'est tout.»*

Pour traquer les significations multiples sous les formes stéréotypées, Ducharme pratiqua encore ses habituelles jongleries verbales : jeux de mots incessants (*«l'oh à la bouche»*, *«l'huronie»* (pour

«l'ironie»), calembours («*diziquilibre*», à partir de l'anglais «*dizzy*», pris de vertiges), mélange de joul, de franglais, de français fleuri, syntaxe très parlée, orthographe phonétique et désopilante, restitution des accents, tel l'accent anglais d'Alberta («*Djai aurore des ergumènes !*») ou du défaut d'élocution de Fériée, toujours «*en drain dlir*» ou «*au dsu-dsa*». On lit : «*Le blan a toujours cygnifié pour moi la faîte, cymbalisé la disponibilité, l'envie soudaine de laisser tomber les vieux habits armés, cesser de dire non kankon a envie de oui. Le blan c'est le drapo de mon bato avec toi.*» L'enchaînement ininterrompu des jeux de mots altère la langue au point de mettre en péril la lisibilité du texte.

En 1976, le roman obtint le prix Québec-Paris.

Alors que Ducharme, parlant de son livre, fit dire à Vincent : «*Ce ne sera pas le dernier, qu'on se le dise. J'en écrirai des dizaines d'autres. Et des kekuns, des kapabs, putain ! Pas des affaires de tite plaquette avec des grands vides pour lire entre les lignes trois ou quatre mots soulignés en italique sucés longtemps comme on en connaît, qui se font appeler maître gros comme le bras.*», il allait, pendant quatorze ans, ne plus écrire de romans.

Il écrivit plutôt plusieurs textes de chansons pour Pauline Julien et Robert Charlebois.

Il reprit et fit jouer :

'Ines Pérée et Inat Tendu''

(1976)

«*Pièce en trois zakes*»

«*Premier rake*»

Le soleil se lève sur Ines Pérée et Inat Tendu, deux grands enfants, réfugiés dans la chapelle ardente désaffectée d'une clinique pour chiens et chats. Inat, qui, la veille, a porté Ines jusque-là, veut la réveiller pour l'inviter «*à la fête*» : ils n'ont pas de temps à perdre. Il veut repartir. Mais la patronne de la clinique, Isalaide Lussier-Voucru, entrée en catimini derrière eux, s'apprête à les chasser. Ines, d'abord effrayée, vole dans les bras d'Isalaide, lui demande si elle a des enfants, et si elle n'en voudrait pas d'autres, tout faits. Inat, plus respectueux, lui demande seulement si c'est ici qu'ils sont attendus. Il lui raconte qu'il y a vingt-deux ans, ils sont tombés sur la Terre on ne sait trop d'où (Ines déclare : «*Je n'ai pas commencé. Je ne suis pas née. Je me suis trouvée sur la terre tout à coup, avec Inat, main dans la main*»), à Bonavista, sur le littoral de Terre-Neuve, chacun avec sa petite idée : le violon dont Ines fait grincer les cordes avec son archet, et le papillon qui est cousu au dos de la veste d'Inat, idées qui incarnent leur faculté de croire au rêve et à l'espoir. Ainsi dotés, ils se croyaient «*invités dans l'été, dans la gaieté*». Mais ils ne l'ont pas trouvé. Et ils la cherchent encore, après toutes ces années, usant leurs bottes de pêcheurs à arpenter la Terre, et leurs doigts à frapper de porte en porte comme des colporteurs, en disant : «*Prenez-nous et aimez-nous*». Personne, pas même aux Indes où ils ont goûté du cachot, personne ne leur a répondu oui, ne leur a souri, ne les a reçus. Or le papillon, dont Ines dit : «*Au début, ce n'était pas toi qui le portais, c'était lui qui nous portait. Il nous levait de terre au moindre vent. On voyageait en cerf-volant*», rapetisse, n'arrive plus à porter ces grands enfants. Isalaide, les prenant pour des évadés de l'asile de Harvey-Jonction, ne veut voir dans cette «*quête*» que des «*symptômes*» de démence, et Ines l'encourage à traiter Inat de fou. Ce n'est qu'une ruse pour qu'on leur donne l'hospitalité : il faut qu'on les prenne pour des demeurés, explique-t-elle à Inat qui n'est pas d'accord avec cette comédie. Isalaide leur annonce la venue prochaine du docteur Mario Escalope, psychiatre aux deux voluptés : le vol et le viol. Ines tente en vain de la convaincre de les adopter. Mais elle a déjà une fille, Aidez-Moi, qui est «*sapeuse-pompière*» et vertueuse, et elle se dit trop revêche pour les adopter. Tout ce qu'elle peut faire, c'est user de son influence pour les faire admettre à l'asile du docteur Mario Escalope, à Harvey-Jonction. Celui-ci, arrivé, fait la connaissance de Sœur Saint-New-York-des-Ronds-d'Eau, qui est venue

chercher son chat, Maurice Matte, et il lui prend tout son argent. Ines, espérant qu'Escalope appréciera qu'ils se laissent enfermer dans son asile, accepte à contrecœur d'aller chez lui avec Inat qui, endormi depuis un bon moment, ne peut s'opposer à sa décision. Isalaide, qui ne veut rien savoir d'eux ni d'Escalope (qui la fuit à tout propos), trouve que c'est finalement Ines et Inat qui ont le beau rôle dans cette histoire.

«Deuxième make»

Un mois plus tard, Ines et Inat, qui se sont évadés de l'asile, sortent d'une trappe pour déboucher dans une cellule de couvent très moderne et saintement décorée. Ils n'ont plus ni violon ni papillon ; on leur a tout volé. Cependant, Inat, exalté, chante la liberté. Mais Ines ne considère pas qu'ils soient délivrés. S'évader, ce serait sortir du besoin, ce serait être accueillis par Isalaide. Cependant, ils font maintenant une nouvelle rencontre : Sœur Saint-New-York-Des-Ronds-d'Eau est entrée, son révolver pointé sur eux car elle les prend pour des voleurs. Dans un discours d'ouverture tout à fait confus, où la mauvaise foi le dispute à la mauvaise conscience, elle se présente comme étant la valette de la révérende mère banquière, mais dénonce les méfaits de l'industrialisation capitaliste et de la propriété privée. Les trouvant bientôt sympathiques, au lieu de les chasser, elle leur demande de rester. Mais Ines et Inat sont devenus plus méfiants depuis Harvey-Jonction, et refusent cette charité chrétienne paternaliste. Inat se lance dans un exposé brillant de leurs conceptions socio-économiques, et surtout cosmologiques. Cette profession de foi paraît convenir à Soeur Saint-New-York-Des-Ronds-d'Eau, qui est vouée à la coexistence pacifique, prête à tous les accommodements avec le ciel et avec la terre. De plus en plus touchée, elle déclare qu'elle aurait souhaité prononcer elle-même cette tirade. Inat croit avoir enfin trouvé quelqu'un qui les aime, sinon les comprend. Mais Ines, devenue plus violente, refuse farouchement de se laisser prendre au jeu de cette séductrice bonasse et sottise, pour qui l'amour est une rengaine, et lui fait comprendre qu'ils veulent maintenant prendre chez elle ce qui leur est dû. Désespérée de ne pas avoir su empêcher Pauline-Émilienne, l'infirmière très vamp, mais imperturbable, de passer sans s'arrêter, elle va jusqu'à lier ses jambes avec un drap, ce qui fait qu'elle traverse la scène sur des béquilles avec une cheville bandée. Puis un nouveau couple fait irruption : Pierre-Pierre-Pierre, gentleman-cambrioleur, et Aidez-Moi, qui viennent pour tout prendre. Ines et Inat décident enfin de partir, «abandonnant» Sœur Saint-New-York-des-Ronds-d'Eau. L'acte se termine sur Isalaide surgissant, portant, comme Ines, un maillot de bain rose, des bottes de caoutchouc, un gant de vaisselle, un violon et un archet, et, comme Inat, une veste-papillon. Elle demande s'il y a des hommes qui l'attendent ici.

«Troisième make»

Dans son repaire, Pierre-Pierre-Pierre, qui porte la queue-de-morue, soulignant donc que nous sommes à Terre-Neuve, lieu de naissance d'Ines et d'Inat, après avoir été tiré de sa baignoire par un premier coup de téléphone absurde, accueille Aidez-Moi, qui n'est allumeuse que pour lui. Puis c'est Isalaide qui sonne, venant offrir l'hospitalité à Inat et Ines. Mais elle doit bientôt reconnaître qu'elle est «la belle-mère», et laisser la place, se jetant toutefois à la tête de Pierre-Pierre-Pierre. Enfin, Ines et Inat font leur entrée. Les protagonistes se reconnaissent. Insultes et menaces fusent, car Inat est devenu violent depuis qu'il a perdu sa bonne idée. Il croit maintenant à la manière forte : il demande à manger et à boire, même s'il n'a ni faim ni soif. Mais, à partir de ce moment, nous assistons à l'effondrement lent d'Ines et d'Inat, effondrement qui touche Aidez-Moi. Elle tente en vain de se faire l'intermédiaire entre eux et Pierre-Pierre-Pierre qui, loin de leur préparer à souper, leur prépare plutôt un mauvais tour. Ines et Inat ont envie de dormir. Ils s'encouragent à tenir le coup. Il ne faut pas qu'ils dorment tout de suite, se disent-ils ; il leur faut manger tout ce qu'ils ont, chercher encore et marcher jusqu'à l'océan. Mais ils n'arrivent même pas à quitter cette maison. Après s'être montré ce que jusqu'à maintenant ils s'étaient encore caché, ils tombent épuisés. Au dernier tableau, une «troupe de lunatiques» qu'Isalaide a recrutés, envahissent la scène, riant à tue-tête, battant les cloisons, et faisant un triomphe à la nouvelle papesse.

Analyse

Intérêt de l'action

C'est à la fois au conte et au mythe que Réjean Ducharme emprunta le canevas de cette histoire qui peut faire songer au périple du Petit Prince, un Petit Prince sans naïveté, ou aux cauchemars d'Alice, une Alice dont les rêves seraient la quotidienneté même, les deux héros étant aussi des imitations dégradées de Roméo et de Juliette. Mais, plus encore qu'à ces textes connus, c'est à l'oeuvre même de Ducharme que la pièce renvoie.

En effet, de toutes ses pièces, cette délirante épopée enfantine est celle qui se rapproche le plus de son univers romanesque. Le couple incarne la même union utopique qui soude, à la vie à la mort, Bérénice et Christian (dans *"L'avalée des avalés"*), Mille Milles et Chateaugué (dans *"Le nez qui voque"*) surtout André et Nicole (dans *"L'hiver de force"*) dont ils apparaissent comme des brouillons fantaisistes : couples-cellules, unis comme avant l'invention même des sexes, et fuyant cette horreur qu'est pour eux la sexualité adulte. Ces couples sont comme un seul être et cherchent ensemble, habituellement hors d'eux, quelqu'un qui saura les aimer absolument. Et l'impossibilité de cette quête radicale, jamais Ducharme ne l'a peut-être mieux rendue que par Ines Pérée et Inat Tendu qui nagent en pleine confusion, dans un univers surréel. Les personnages qu'ils croisent sur leur route semblent sortir d'un rêve cocasse. Ils apparaissent, puis disparaissent, bien souvent sans apparente raison logique, et leur rôle théâtral semble toujours en contradiction avec leur rôle social, Ines Pérée déclarant : *«Je suis pour que ceux qui chantent faux chantent aussi fort de les autres.»* Ils font et disent rarement ce que les spectateurs attendent d'eux.

Une première version, intitulée *"Prenez-nous et aimez-nous"*, fut écrite en 1968. Elle était plus explicite et plus violente : *«Nous ne sommes pas tombés sur la terre pour personne, vous en convenez. Ce n'est pas par hasard que nous nous trouvons dans le monde ; quelqu'un, au moins, nous y réclamait. Donc, nous avons été invités ici-bas.»* (acte I) - *«Nous avons soif d'accueil, et c'est de mépris qu'ils nous ont abreuvés ; maintenant c'est soif de vengeance que nous avons.»* (acte II). Les personnages secondaires, dont la religieuse qui s'appelait Soeur Saint-New-York-De-Russie, ressemblaient à une collection d'images d'Épinal, inoffensives et colorées. Au contraire, au lieu de s'effondrer de fatigue, Ines et Inat penchaient du côté de l'action terroriste, et voulaient tuer tout le monde ; leur quête d'un amour absolu n'avait pas réussi, et leur retournement destructeur fonctionnait comme un avertissement : si le monde est incapable d'aimer vraiment, à quoi bon, après tout, le laisser vivre. Dans une finale burlesque, ils assassinaient joyeusement l'infirmière et Pierre-Pierre-Pierre.

La seconde version, celle qui fut publiée et dont on a fait le résumé, fut écrite en 1976. Si l'on en croit les indications de l'auteur lui-même, le passage s'opéra d'une *«très bonne pièce»* à une *«très très bonne pièce»*, *«short and sweet»*, dédiée tout particulièrement aux comédiens *«qui la joueront par-dessus la jambe sans se casser la tête comme si ce n'était pas leurs affaires»*. Cette désinvolture apparente, on la retrouve, d'un bout à l'autre de cette version, dans une fantaisie verbale de plus en plus accentuée, et dans le rythme même des scènes où il coupa plusieurs tirades explicatives, laissant à l'aspect visuel de la pièce (primauté accordée aux objets et effets scéniques) et à l'imagination du spectateur le soin de compléter les paroles prononcées. Ainsi l'errance des deux protagonistes fut-elle davantage suggérée que dite ; le revirement vers la haine, au deuxième acte, fut moins lourdement justifié qu'il ne l'était auparavant ; du côté des personnages, les transformations, sans altérer la distribution des rôles, accentuèrent soit le grossissement et la caricature (chez les personnages secondaires auxquels, avec un humour féroce, Ducharme ne fit grâce d'aucun défaut ni d'aucun tic, leur donnant une dimension carnavalesque), soit la différenciation (chez Ines et Inat, du fait du violon de l'une, du papillon de l'autre). Le temps s'était comprimé, à la mesure de leur espoir et de leur idéal ; le rythme s'était accéléré ; les objets avaient une importance accrue ; les effets scéniques étaient grossis ; l'aspect onirique de la pièce s'inscrivait dans un contexte plus nettement théâtral, plus tragique aussi. Pour cette version très élaborée, Ducharme avait élagué ce qui, à certains endroits, pouvait détourner l'attention du spectateur vers les personnages secondaires,

modifia considérablement le dénouement où il donna un dialogue désespérément grave, cette issue se laissant présager dès les premières scènes.

Ces deux enfants terribles, qui n'ont pour tout bagage qu'une petite idée, et pour toute défense qu'une boulimie langagière illimitée, veulent fuir, mais sans savoir où car «*il n'y a pas assez de place sur la terre pour quitter qui que ce soit.*» Aussi font-ils leur voyage au bout d'eux-mêmes et à la recherche de chaleur humaine et du sens de la vie, leur quête poétique (car la pièce n'est pas réaliste), cette histoire d'amour et de mort que Ducharme inventa avec l'air de ne pas y insister et de n'y accorder aucune importance, a quelque chose de baroque, d'insolite, de parodique, mais aussi de pathétique. Ils errent dans un univers où l'innocence s'oppose à une cruauté qui nous est supportable seulement par l'humour énorme. Aussi la pièce, qui était à contre-courant des modes et des dogmatismes, qui est profondément singulière, parce que toute en contraste et en paradoxes, qui provoque parce qu'elle plonge le spectateur dans un univers où l'absurde semble régner en maître, mais aussi parce que ses deux personnages principaux poussent un «cri» d'écorchés vifs, est-elle tendre et féroce, burlesque et triste. Leur quête apparaît, dès le début, vouée à l'échec («*INES - Quand nous serons entrés dans toutes les maisons de la terre, que ferons-nous? INAT - Nous nous laisserons tomber par terre et nous mourrons.*»), prend la forme d'un grand jeu de massacre où, d'une pirouette, les personnages se dérobent au drame, se jouent eux-mêmes, sautent d'un niveau à un autre, et se termine en une tragédie. Mais, à aucun moment toutefois, Ducharme n'insiste sur le pathétique, les étapes du voyage sur terre des deux adultes-enfants n'ayant rien d'une célébration solennelle et glacée.

Chacun des trois actes relate, comme dans les contes merveilleux, la rencontre des héros avec quelque adjuvant qui leur propose l'équivalent d'un objet magique. Ces rencontres apparemment fortuites sont pourtant annoncées dès le premier acte (bref passage de la religieuse et de son chat, allusions à Aidez-Moi, la fille de Mme Isalaide, qui introduit ensuite le personnage de Pierre-Pierre-Pierre), et plus profondément rendues nécessaires par les diverses phases du voyage. Le côté incongru des différents lieux où se situe l'action souligne que la quête restera vaine. Chacun fait office de geôle, pourrait-on dire. Au contraire, l'espace de la quête mis en place à travers le discours d'Ines et d'Inat, qui veulent toujours aller plus loin, frapper à toutes les portes, atteindre la mer, souligne bien l'ampleur de l'espoir qui les pousse, met l'accent sur leurs attentes déçues, s'opposant en cela à l'univers fermé qui les tient prisonniers. En effet, peu à peu, la fête rêvée se dégrade et s'éloigne ; l'accord total qu'ils souhaitent («*Prenez-nous et aimez-nous*») n'aura pas eu lieu. Dans cette quête qui tourne en rond, le dynamique duo à l'infatigable détermination ne rencontrant que des êtres désespérément programmés, n'ayant droit, sur son chemin semé de désillusions, qu'à des contacts décevants, ce qui fait qu'au bout de cette course à obstacles, il ne lui reste qu'un désespoir haineux, la progression dramatique est très peu marquée.

Le premier acte fait d'abord beaucoup rire, puis en vient à lasser parce qu'il traîne inutilement, que le calembour lourd s'alourdit toujours plus. Les deuxième et troisième actes permettent de retrouver toute la fraîcheur et la beauté de l'univers de Ducharme, texte et spectacles y étant plus serrés, et, surtout, mieux imprégnés de tendre et naïve complexité. Le troisième acte, alors que l'épuisement guette les protagonistes, a le défaut de détourner d'eux l'attention au profit de personnages secondaires. Cependant, au bout du voyage, comme un cycle parfait, la dernière scène, au lyrisme désespéré, se referme sur le duo initial et sur l'énigmatique interrogation d'Inat : «*INAT : Dis-moi : ai-je été un mauvais compagnon? - INES : Tu as été mon seul compagnon. Comment puis-je juger?*» (acte III). Et encore : «*INES : Je ne tremble pas. Trembles-tu toi, fillette? - INAT : Quand l'heure sonnera, demain matin ou demain soir, il ne sera ni trop tôt ni trop tard. La plus belle mort qu'on peut désirer est celle qui survient tout de suite après qu'on a fini de vivre ; et c'est la mort qui nous sera donnée.*» (acte III).

L'organisation (ou la désorganisation) des répliques, l'agencement volontairement incertain des idées et des sentiments, font que, dans cette théâtralisation de l'errance morale et sentimentale, cette mise en spectacle de la dérive et du flou de l'être qui permet à Réjean Ducharme l'incarnation tragi-

comique d'une vie insaisissable, le «dialogue», clef de voûte du théâtre, bien souvent s'esquive, et suit plusieurs voies qui passent leur temps à se croiser et s'éloigner. Et l'on croit bien sentir que le «moteur de l'action» reste cet effort désarmé pour accorder le dire, autant que le faire, des uns et des autres, comme on accorde un piano, pour trouver l'harmonie bienfaisante.

Cependant, si elle est parsemée de longueurs et de platitudes, Ducharme y manifesta le sens le plus exact des nécessités dramatiques. Les péripéties loufoques, qui s'accumulent d'une façon carnavalesque, sont accentuées par la théâtralisation. Il donna un grand rôle aux deux accessoires que sont le violon d'Ines Pérée et le papillon d'Inat Tendu, qui, apparaissant, s'estompant, disparaissant pour ressurgir comme attributs d'autres personnages, rythment le mouvement dramatique. De même ont leur nécessité les caoutchoucs du jeune couple, les gants de vaisselle et le maillot de bain d'Ines Pérée. Surtout, le langage poétique est éminemment théâtral en intégrant au texte lui-même l'essentiel des données scéniques.

Il faut aussi remarquer qu'Ines et Inat s'ingénient à nous dire qu'il s'agit d'une représentation, d'un spectacle, et nous rappellent sans cesse que nous sommes au théâtre. Ils se regardent agir, comme dans un miroir, et n'en finissent plus de s'amuser de ce dédoublement. Dès leurs premières paroles, comme deux comédiens fatigués, ils se résignent à reprendre (une fois de plus) leurs rôles : «*C'est une joueuse de violon sans rôle, devenue par déception une comique qui se pratique*» [rèpète, s'entraîne], dit Inat d'Ines. Ils s'apprêtent à «jouer la comédie». Cependant, le spectacle qu'ils se donnent désespérément l'un à l'autre pour compenser la tristesse du monde où ils ont débarqué ne les déride pas : ils n'aboutissent qu'au rire le plus faux, car ils parlent trop de l'autre, le vrai, auquel ils aspirent trop pour y parvenir. Ils sont entourés de personnages grotesques semblables aux types simplifiés à l'extrême de la commedia dell'arte. La pièce est donc un bel exemple de théâtre dans le théâtre.

Aussi a-t-on pu comparer "*Ines Pérée et Inat Tendu*" à des pièces du théâtre surréaliste français, lui trouver le brio, la lucidité, la technique de celles de Dubillard, l'éclat noir et féérique des meilleurs textes d'Ionesco. Surtout, Ines et Inat semblent la réplique québécoise des Vladimir et Estragon d'"*En attendant Godot*" de Beckett.

Cette pièce, avec son impolitesse, sa délinquance, son côté rebelle (pas aussi adolescent qu'on voudrait bien le croire), profane l'art même de la représentation en abolissant les règles du jeu ou en ne les respectant pas.

Intérêt littéraire

La revendication d'écorchés vifs d'Inat et d'Ines passe à travers un langage truculent, un style démentiel. L'écriture est si rabelaisienne et carnavalesque, fait exploser de tous les côtés un tel feu d'artifice, que ce texte d'une grande richesse, aux mille nuances, est difficile.

La langue, décomposée et reconstruite, est sans cesse étonnante d'invention, de verdeur et de lucidité. C'est un habile collage de tous les modes d'expression du Québec, où est exposée toute la polyvalence des personnages qui sont tiraillés entre divers modes d'expression, comme entre plusieurs identités : ils utilisent :

- le français de France ;
- le franco-québécois («*J'en ai manqué un bout.*» - «*moulin à laver*» pour «*machine à laver*»), sans qu'il y ait toutefois de trace de joul, Ducharme s'étant refusé de céder à «la mode du jour», ce qu'il avait pourtant fait abondamment dans "*L'hiver de force*" ;
- l'anglais, surtout de la part d'Ines qui s'exclame : «*What? What? [...] Oh dear oh my !...* », qui répète souvent : «*I'll be jiggered*», qui prononce certains mots avec l'accent anglais : «*You déformez assez la vérité, you me faites mourir !*», même si elle déclare par ailleurs : «*Je suis douée de ma propre langue française ! Et j'en suis fière*» (I, 4) ; aussi, alors qu'Inat, occasionnellement puriste et censeur, la reprend pour avoir dit : «*Les mains sont les tiroirs de l'âme*», elle le traite d'«*espèce de correcteur d'épreuves en chaleurs*» (c'est le métier des deux personnages de "*L'hiver de force*"), et le tance : «*Une fois pour toutes, laisse-moi parler la langue française que j'ai.*» (I, 2).

Dans ce kaléidoscope, les mots, souvent pris au pied de la lettre, se déforment et s'entrechoquent au hasard de leur tourbillonnement. Cette profusion de jeux de mots, aux effets parfois gratuits mais souvent éclairants, avait été justifiée dans la première version de la pièce, où Inat déclarait : *«Les comédies de Shakespeare sont couvertes de mauvais jeux de mots, et tout le monde crie au génie. Le mauvais goût finit toujours par triompher»*. Et, dans la seconde version, on demande : *«À quoi sert la démence si les déments ne peuvent dépasser les bornes?»*

C'est que Ducharme se moque des mots avant de se moquer des gens, car il distille abondamment un humour corrosif, se fait malicieusement grinçant.

On est frappé d'abord, à la lecture, par :

- ces variations sur le mot «acte» selon le mot qui le précède et selon la prononciation québécoise (qui réduit les groupes de consonnes) : d'où *«trois zakes», «premier rake», «deuxième make», «troisième make»* ;
- le jeu sur «inespérée» et «inattendu» (on pourrait aussi suggérer à Ducharme «Alain Proviste» !) ;
- les noms loufoques des personnages secondaires.

On s'amuse à :

- des lapsus : *«Enchaîné de vous connaître !»* ;
- des contrepèteries : *«Mésire de derbol de bieudon !» - «Bisère de mordel de donbieu !» - «Roquette de tonus ! Bardol de gonbieu ! Gâton de bolf !» - «morcuru-chrame» - «liberto-balsam» - «Excusez... Je tords la pête... tête la perds... perds la tête.»* ;
- des paronomases : *«Quelle vessie pour une vaisselle» - «Cherbourg, Hambourg» - «Ça pique, sadique», etc.* ; cependant, *«Non, il n'est rien que Nanine n'honore»* est une cacophonie que Ducharme emprunta à Voltaire [*«Nanine», III, 8*] ;
- des calembours (souvent lourds et lassants), ces transformations et ces inversions que les mots subissent n'étant pas sans faire penser à une sorte de dyslexie ;
- des allusions parodiques à la tradition littéraire, de Racine à *«Arsène Lupin»*.

Les critiques ne virent pas toujours que Ducharme déprécie lui-même ces jeux de mots dans l'inflation verbale où il les baigne, et qui permet aux personnages de noyer leur détresse.

On est encore surpris par :

- les décrochages ironiques : *«On est tout faits, tout émus, tout élevés, prêts-à-porter.» - «Chercher du peroxyde, du, something !»* ;
- les créations : la fantaisie des adverbes (Isalaide s'assoit *«femme-fatalement»* sur les genoux d'Inat - *«vroush que broush, on se fait bousculer pour tout recommencer»*), du participe passé (*«Je l'ai escopestropentudrifé»*), de l'adjectivation du substantif : *«Ces plaies [...] se sont faites gueules»*.

Il osa d'hardies personnifications : *«Ces plaies se sont creusées, puis animées, se sont faites gueules, gueules si avides, si brûlantes que c'est moi qu'elles dévorent si je ne les lâche pas tout de suite contre ces misérables !»*

Il donna libre cours à une véritable poésie :

- Inat s'attendrit au souvenir du sommeil d'Ines : *«Tu dormais debout dans les bras d'un bouleau, le menton dans le creux de sa plus basse épaule. / J'ai vu dans le noir une montagne tourner comme une carrousel. Ou c'étaient les lumières rouges et blanches qui roulaient autour d'elle comme les bijoux d'une couronne. Et ça rougeoyait, blanchoyait, ça bouillonnait encore plus fort dans la ville à ses pieds. C'étaient tous les éclats, tous les miroitements et ils étaient tous en rivières, en mouvements. C'étaient des torrents de délire qui se creusaient des lits pour mieux rejallir !»*
- Il s'intéresse à deux petits cailloux sur le littoral de la mer : *«Ils sont unis et ronds comme des œufs qu'aurait pondu la terre. Regarde celui-ci : il a la peau raboteuse d'une noix. Peut-être contient-il une amande? Peut-être contiennent-ils tous quelque chose, quelque signe, quelque message? Cherchons un marteau pour les casser !»*

- Ines déclare : «*Je me sens comme un pommier qui a donné toutes ses pommes et qui attend l'hiver.*» - «*Je me sens comme une étoile qui a donné toute sa lumière.*» - «*Sais-tu que j'ai découpé dans l'asphalte l'empreinte de tes pas et que je la fais flotter en berne au mât de mon cœur.*» - «*Vont-ils nous enterrer comme ils enterrent les noyaux quand ils sèment des cerises, des prunes, des pêches? Vont-ils nous mettre dans des petites boîtes comme des allumettes et des cigarettes, ou dans des étuis comme des lunettes?»*

- Même Pierre-Pierre-Pierre manie la métaphore : «*L'union fait la force et la force fait la pluie et le beau temps. Mais la pluie et le beau temps tirent nos ficelles avec des gants de boxe.*»

Il faut se laisser bercer par cette véritable musique langagière.

Intérêt psychologique

On retrouve dans la pièce les obsessions de Ducharme : dureté des relations humaines, choc du désir d'absolu d'Ines Pérée et Inat Tendu contre le cynisme des adultes. Ils ne rencontrent que des gens qui ne cherchent qu'à profiter d'eux, de leur sexe, de leur utilité. Ces personnages secondaires sont toujours étonnants.

Certains ne font que de rapides apparitions. Ce sont Pauline-Émilienne, l'infirmière court-vêtue et gourmée, qui est d'une beauté négative et conventionnelle, une «*douche froide en personne*», un bloc de glace et un coffre-fort ambulante, dont le sex-appeal est celui d'un mannequin, même lorsqu'elle s'assoit «*femme-fatalement*» sur les genoux d'Inat et l'enlace ; qui n'est qu'une poupée-gadget de l'industrie et de l'hygiène américaines, qui fait son petit «*tour de publicité*», qui est un «*message de nos commanditaires*» ; et Aidez-Moi, la «*sapeuse-pompière*», qui est donc une éteigneuse, allumeuse seulement pour Pierre-Pierre-Pierre, ce qui fait qu'ils sont les seuls personnages dont le besoin d'amour est comblé parce qu'il est réciproque, et qu'elle est ainsi la rivale de sa mère, Isalaide.

Ont plus d'importance :

Pierre-Pierre-Pierre, qui est un gentleman-cambrioleur à la Arsène Lupin, un revendeur de drogue et un receleur, devenu un homme d'affaires arrivé. Affirmant un individualisme forcené, c'est le seul personnage adulte à assumer son agressivité envers les enfants.

Le Dr Mario Escalope, «*serein et barbu*», prodigue la médecine de l'esprit. Cet «*ingénieur en psychiatrie*», spécialiste et même inventeur de la perversion sexuelle, dont il «*a établi les grands principes et fondé les bases*», dirige un asile qui est une espèce de «*moulin à laver*» d'où l'on ressort sans «*idée*» et sans «*idéal*». Redoutable gardien, il a pour devise : «*Moi vivant, aucun de mes fous ne sortira vivant de mon asile.*» Il voit en Ines et Inat deux beaux cas cliniques, «*deux cas à vie*». Si sa clinique psychiatrique est mentionnée sans que l'action s'y déroule sous nos yeux, nous avons tôt fait de comprendre que cet autre lieu fermé ne sert que de façade pour camoufler les abus abjects que commet son directeur qui se livre à la volupté du viol. Le vol est son autre grande passion, qu'il justifie ainsi : «*Qu'ai-je à entendre si distinctement la voix de mon subconscient?*» - «*Voler, Madame, est, à l'heure qu'il est, le seul moyen d'obtenir quelque chose gratuitement, de prendre une chose comme si on la recevait en cadeau, comme si la terre n'était pas un marché mais la maison de chacun.*»

Sœur Saint-New-York-Des-Ronds-d'Eau, jeune femme aux grands yeux bleus, aux lunettes rondes, aux joues diaphanes et aux os pointus, est timide, souriante. Mais elle cache sous sa robe de veuve en deuil «*un magnifique jupon rouge passion*». Cette servante du Seigneur au grand cœur n'a aucune éthique précise, aucune pensée cohérente : «*Les mouches s'offrent à tous, sont données à tous. Prendre une mouche, ce n'est pas la voler, c'est l'accepter. Ce n'est pas comme prendre un œuf, puis un bœuf. Excusez encore : l'œuf et le bœuf sont du même règne. Quand on prend un bœuf on enlève au bœuf sa liberté, on enlève rien d'autre à personne, ce n'est donc pas un vol.*» Et, devant le grand discours que lui tient Inat, elle ne demande pas mieux que de s'en remettre à ce nouveau directeur de conscience, va alors de politesses en privautés, en rajoute aux exigences de ses hôtes, devenant

inventive et espiègle, toujours avec mauvais goût, et finissant par montrer ses cuisses en invoquant l'exemple du Christ sur la croix. Comme elle est oecuméniste, personnaliste, progressiste, dans un dernier sursaut d'humanité, elle veut adopter Ines et Inat, les suivre, partager leur vie ; mais le spectateur sent bien qu'il est trop tard, et qu'elle ne peut suffire à la tâche. Elle semble inapte à faire face à la réalité, aux difficultés du monde.

Isalaide Lussier-Voucru (le calembour est habile qui utilise Lussier, nom de famille assez fréquent au Québec) n'est évidemment pas belle comme le serait une Isabelle : « *visage bletti et encroûté de deux pouces de maquillage, cou bourrelé du bonhomme Bibendum des Pneus Michelin* ». Grosse vétérinaire un peu soite, elle dispense la médecine des corps, porte le stéthoscope et la blouse du médecin, car cette femme, cette institution plutôt « *normale comme une École Normale* », prétend juger les gens scientifiquement. Dans le cas d'Ines et d'Inat, elle diagnostique une « *psychose manifeste* ». Cette femme frustrée a une morale : l'homme doit travailler, et la femme veiller à ce que l'espèce humaine ne s'éteigne pas. Mais elle est le personnage secondaire dont l'évolution est la plus nette : elle passe de l'amour des animaux à celui des humains que sont les deux jeunes gens, et veut se lancer sur la route avec eux. Mais cet amour exalté est brouillon. Elle aurait pu les sauver, mais sa quête d'amour est toujours décalée, son objet, quel qu'il soit, s'éloignant toujours d'elle. Ainsi, émule et rabatteuse de Mario Escalope, elle voudrait être davantage pour lui, mais il a une réaction de physicien cynique devant ces « *masses dégonflées sur lesquelles l'attraction terrestre s'exerce désastreusement* » ; son envie de lui est tellement forte qu'elle y sacrifie en quelque sorte le bonheur possible des deux enfants. Mais, à la fin du premier acte, elle paraît se rapprocher d'eux. « *Les fusées, les météores qui jailliraient en moi si j'osais, si j'ouvrais ! Folie douce ou solitude amère : choisis, et vite, le temps fuit, s'épuise...* », se dit-elle. Convertie, croit-elle, à leur mode de vie, elle leur offre plus que l'hospitalité : elle s'offre elle-même, « *corps, âme et violon* », veut se joindre à eux, se lancer dans une quête d'amour à l'image de la leur, comme poussée par le remords. Mais, si son changement de costume final souligne sa transformation intérieure, il est trop tard : elle n'a pas su saisir l'instant, et, devant elle, se ferment toutes les portes.

On peut remarquer l'insistance du texte sur les métiers des personnages que rencontrent Ines et Inat, métiers qui sont tous orientés vers l'autre, servent à guérir les corps (la vétérinaire et l'infirmière) ou les âmes (le psychiatre et la religieuse). Mais cela ne fait que mettre en relief leur égoïsme, aucun d'entre eux n'arrivant à transformer assez positivement l'univers des deux jeunes gens pour les aider vraiment. Seuls la « *sauveuse-sapeuse* » et le voleur s'aiment physiquement, mais leur cellule amoureuse reste fermée, puisqu'ils deviennent trop préoccupés par leur propre bonheur.

Inat et Ines affirment leur être indivis, Ines déclarant : « *Nous sommes ensemble, c'est vrai. Ah ! que nous sommes deux ! Deux comme deux trottoirs du même côté de la rue ! Comme deux moitiés, comme deux fois deux font quatre quarts, comme deux fois moins quelqu'un que si nous étions un par un. Ah ! tellement deux tellement ensemble : on ne pourrait pas dire lequel ressemble à l'autre ni à quoi l'un et l'autre ressemblent.* » Ils pourraient être frère et sœur ; d'ailleurs, au troisième acte, ils veulent se faire appeler Ramsès et Néfertiti, les pharaons d'Égypte ayant la réputation de s'être unis à leurs soeurs (en fait, Ramsès II eut pour épouse Néfertari, qui pourrait être sa sœur, et Néfertiti fut l'épouse d'Aménophis IV ou Akhnaton, qui n'était pas son frère).

Mais, si Ines et Inat sont complémentaires, ils n'en sont pas moins contradictoires, et ils ne vivent pas toujours sans heurt l'unité, Ines étant la première à se récrier devant le « *nous* » employé par Inat : « *Nous ! Il me jiggered ! Il me traite de nous !* » En effet, Inat, jeune garçon un peu perdu, raisonneur, doux philosophe longtemps confiant, optimiste, idéaliste, pacifiste, patient, obséqueux, don Juan et diplomate, est le plus doux des deux héros ; il est exalté mais n'agit pas vraiment, en particulier ni à la fin du premier acte ni à la fin de troisième. Ines, émotive, pressée, inquiète, anxieuse, volcanique, menant le jeu avec une folle exubérance, est moins sentimentale, plus passionnée, plus absolue, beaucoup plus agressive qu'Inat (il constate : « *Encore pas à prendre avec des pincettes !* »). Elle appelle Isalaide « *la grosse vache* ». Elle réclame l'hospitalité à grands cris comme une enfant impatiente, emportée, nerveuse, mal embouchée. Comme Bérénice Einberg, autre « *ménade en*

transe», elle se défend en attaquant. Là où Inat suggère, propose, invite, elle exige péremptoirement : «*Nous ne mangerons que comme des rois, que lorsqu'on nous priera à table et tirera pour nous nos chaises !*» S'il a la souplesse de l'acteur, elle a l'éclat de la prophétesse. Au deuxième acte, la sollicitude que montre la religieuse pour Inat la rend extrêmement jalouse. À la fin du même acte, elle ouvre les yeux de son compagnon : «*Ils nous ont fait tellement de mal, Inat [...]. Chaque coup qu'ils nous ont donné a ouvert une plaie en moi, et ces plaies se sont creusées, puis animées, se sont faites gueules, gueules si avides, si brûlantes que c'est moi qu'elles dévorent si je ne les lâche pas tout de suite contre ces misérables !*» On le voit : elle se montre une merveilleuse fabulatrice et mythomane, aux associations libres efficaces, aux énormités poétiques.

Ducharme nous présente ces deux êtres hors du commun (mais qui voudraient s'y fondre : «*Nous ne sommes pas des sous-développés. Nous ne sommes inférieurs en rien aux autres. Je suis leur frère et Ines est leur soeur. Nous sommes nés de la même eau, du même soleil, des mêmes métaux. Nous voulons être reçus comme tels : comme égaux, comme frères, non comme des orphelins, des déshérités ou des exilés. La terre nous revient autant qu'aux autres. Ils ne l'ont pas fabriquée.*»), qui n'ont jamais été petits mais sont dégoûtés par le sexe, aux dernières étapes de leur voyage, au moment où ils achèvent leur tour du monde, où leur périple vers l'origine et le commencement va se confondre avec la fin, alors que le lieu de départ devient également le point d'arrivée. Ces deux adultes-enfants représentent la jeunesse, l'espoir, l'ouverture au monde, l'imagination dont ils se nourrissent.

Visualisant leurs propres monstres, et pénétrant à l'intérieur d'eux-mêmes à la recherche de cette parcelle de chair intacte où se terre ce pauvre amour auquel personne n'a encore répondu, ils sont toujours à la recherche d'une raison d'eux-mêmes et de leur origine. S'ils souffrent d'un sentiment d'exil («*Où que nos pieds soient posés, nous ne sommes pas chez nous, nous sommes chez les autres, chez un être inconnu et hostile, sur une propriété privée ou sur la propriété de quelque gouvernement.*» [II, 2]), ils refusent aussi de s'établir : «*Parfois, je dis à Inat : "Bâtissons-nous une maison." Mais je ne pense à cela que par désespoir. Quelle horreur que de vivre dans une maison. Vivre dans sa propre maison, c'est aussi dur que de vivre dans sa propre peau, c'est vivre seul, exactement seul comme en soi-même. Car quel amour, quel accueil peut-on trouver dans sa maison? Son propre accueil? De quoi aurais-je l'air si je me mettais à m'embrasser? Faute de mieux, nous choisissons de dormir sur la neige. Faute d'être accueillis dans la maison d'un autre, nous vivons dehors, nulle part. Comprenez-vous?*». C'est qu'un besoin désespéré d'affection les pousse dans une incessante quête d'adoption. Voyageurs immobiles qui s'épuisent à courir sans jamais réellement avancer, ils vont de maison en maison, tentant de trouver un inconditionnel amour qu'ils ne sauraient consommer, car ce désir d'appartenir à autre que soi est sans cesse court-circuité par une farouche indépendance. Ils répètent obstinément et «*à qui mieux mieux*» l'éternelle question : «*Est-ce ici que nous sommes attendus?*», espérant avec une confiance butée savoir enfin pour quoi et pour qui ils ont été déposés sur une Terre qu'ils considèrent comme leur mère : «*Toute la terre est cadastrée? Est-ce qu'on cadastre une mère?*» Dans la grisaille du langage et du travail quotidiens, ils affirment, avec l'humour des condamnés, une liberté qui est élémentaire, comme celle des arbres et des bêtes, mais dont ils savent peu jouir. Messagers d'aucune idéologie, d'aucun dieu, contestataires résolument individualistes, subversifs plutôt que révolutionnaires, ils ont leurs propres principes, leur propre langue. Leur culture est l'anti-culture ; leur artifice, le naturel. La naïveté n'excluant pas ici le courage et la lucidité, étant primitivité plutôt que puérilité, ils prennent des risques.

Ils connaissent une nette évolution, car ils perdent graduellement leurs illusions pour trop exiger des adultes, leur attente, leur espoir, leur amour bafoué se changeant en haine et en esprit de vengeance, leur résistance passive en révolte. Comme ceux qu'ils rencontrent se préoccupent beaucoup plus de leur univers individuel que de la quête des deux protagonistes, l'indifférence et l'insensibilité dont ils sont les victimes les tue.

Et on peut estimer qu'à la fin de la pièce, ils meurent sans doute, du moins à eux-mêmes, à leur longue et idéale enfance. Ils ont évité l'embrigadement, les systèmes, comme les disciples. Seront-ils enterrés comme des noyaux de prunes ou de cerises, ou comme des pierres? Ils retournent à la terre, aussi nus qu'ils étaient nés. Surhumains, inhumains?

Dans cette pièce très violente psychologiquement, le besoin d'amour de la plupart des personnages n'est jamais comblé parce qu'il ne devient jamais réciproque.

Intérêt philosophique

La pièce présente un monde de sentiments plus que d'idées. Mais, si elle est entrecoupée de bouffonneries et de bons mots, elle est ardue à déchiffrer par le spectateur habitué au théâtre de divertissement ou au théâtre naturaliste. Il peut ressentir de l'inconfort devant un texte souvent déroutant, provocant, devant l'absurdité qui se dégage de l'ensemble. Cependant, il peut aussi se livrer à une interrogation, trouver des interprétations multiples.

De façon évidente, la pièce dénonce avec force et sans faux-fuyant l'égoïsme, la convoitise et l'agressivité des adultes à l'égard des jeunes, une société qui néglige souvent l'essentiel. Ines et Inat aspirent à un accueil dont ils se rendent cependant compte qu'il ne peut être considéré comme véritable qu'après un long temps : *«L'hospitalité, comme tu la veux, ce n'est pas au commencement, c'est quand on se connaît, vraiment, c'est quand on a tout essayé et que tout a bien été, c'est à la fin.»*

La pièce présente un aspect politico-social. Les conceptions socio-économiques des jeunes sont exposées par Inat qui, enchaînant ses arguments et ses exemples, qui tiennent à la fois de La Fontaine et du *'Petit prince'*, de la Bible et de Proudhon, proclame : *«Personne ne réussira à me mettre dans la tête que c'est gagner sa vie que de la donner au propriétaire d'une usine de balles de tennis et de balles de ping-pong. La vie est gratuite, je ne l'ai pas payée, je ne la payerai pas.»* Et Ines prend sa relève pour protester : *«La terre est fermée comme un salon de barbier le dimanche, interdite comme un concert à ceux qui n'ont pas de billet. La terre a été vaincue et envahie : elle est occupée par ceux qui l'ont achetée comme un pays vaincu par une armée [...] Il n'y a pas un pied carré de sol, pas une fleur, pas un brin de laine ou de coton, pas une chaise, pas une cuiller, qui n'appartient à quelqu'un.»* Ils sont de ces gens trop sains ou trop purs qui ne peuvent résister à l'atmosphère délétère de la planète ; aussi se fait jour une préoccupation écologiste : Ines critique *«les navires sans voiles qui la [la mer] mettent sur pied à présent, avec des hélices telles qu'elles virent l'océan en moulin à laver, que les bancs de sardines et même les dauphins sont tournoyés comme du linge sale. Et les nouveaux avions, alors ! Tous endettés, tous enrégés ! Pas un colibri, pas une oiselle assez fragile pour qu'elle ne les rende pas paranoïaques et qu'ils ne la carambolent pas hors de leurs corridors ! C'est à cause des camions. À cent à l'heure, ils ne donnent aucune chance de ne pas se faire écraser à la chenille zébrée et au crapaud à ressort qui ont commencé de traverser l'autoroute !»*

Pourtant, elle a cédé au stéréotype de la féminité. Isalaide lui demandant : *«Pourquoi dans le monde, portes-tu ce maillot de bain bien sexy?»*, elle répond piteusement : *«Ce n'est pas de ma faute. C'est l'idée qu'en tombant ici, j'avais déjà de la femme. D'un côté qui fait la belle et de l'autre la vaisselle.»*

On peut voir dans leur quête d'amour, qui n'en finit pas et qui ressemble à l'éternelle patience des Québécois, une quête initiatique qui les fait se complaire dans l'irresponsabilité, mais aussi apprécier la liberté (Inat s'exalte : *«Ô liberté, je n'ai pas assez de la nuit pour tout regarder et tout écouter ce qui m'est revenu avec toi [...] Je me sens si vertigineusement libre que tout et chaque homme, toi comprise, ont le visage de la liberté.»*), et, finalement, découvrir la vacuité de l'existence.

On peut voir encore dans leur quête celle des jeunes Occidentaux des années soixante qui, face à la guerre, à la bureaucratisation, à la technologie, recherchaient avant toute chose leur propre identité comme enfants de la terre entière, sans bornes ni frontières, Ines et Inat se disant d'ailleurs *«impéreur et impératrice»* de tous les univers. Mais aujourd'hui encore l'être humain se pose les questions fondamentales de la raison de son existence, et des raisons qui le poussent à reculer l'échéance ultime en s'acharnant à courir après des bateaux fantômes.

Pour échapper à ce «*siècle des voyageurs immobiles*», et ne pas abdiquer devant le conformisme de la société dans laquelle ils ont échoué, Ines et Inat, tels des papillons (symboles de renaissance), ébranlent le monde, et y réclament la place qui leur est due au nom de cet amour absolu qui les habite.

Cette œuvre est bien la plus idéaliste de Ducharme.

Destinée de l'oeuvre

En mars 1968, le deuxième acte fut publié intégralement dans la revue "Châtelaine".

La première version de la pièce fut créée par Yvan Canuel le 31 juillet 1968, au Théâtre de la Sablière de Sainte-Agathe, dans des décors de Jean-Claude Rinfret. Elle reçut un accueil mitigé, un succès d'estime (et de curiosité).

De la seconde version de sa pièce, Ducharme indiqua : «*C'est une version "short and sweet" que je dédie à Yvan Canuel qui m'a donné ma première chance comme dramaturge. La première version était plus violente. Elle soulevait les gens hors de leurs sièges. Je ne l'ai pas vue, mais j'ai des bons rapporteurs et ils m'ont dit qu'il ne restait pas la moitié du monde au deuxième acte. Au troisième acte, je ne saurais dire : mes rapporteurs eux-mêmes avaient lâché.*»). Elle fut créée en mai 1976, par une jeune compagnie, l'Organisation O, dans une mise en scène de Germain-Guy Beauchamp, sous le titre, pour des raisons de droit, "*Prenez-nous et aimez-nous*".

La même année, la pièce fut publiée à l'occasion de sa présentation, dans une nouvelle version plus courte que l'auteur avait mise au point pour cette production, par la Nouvelle Compagnie Théâtrale à Montréal, au Théâtre du Gesu, le 20 octobre, dans une mise en scène de Claude Maher assisté de Claire Ranger, avec Paul Savoie (Inat), Louise Gamache (Ines), Catherine Bégin (Isalaide Lussier-Voucry), Benoît Girard (Mario Escalope), France Desjarlais (Soeur Saint-New-York), Marc Grégoire (Pierre-Pierre-Pierre). Comme la Nouvelle Compagnie Théâtrale œuvre pour les jeunes, on put se demander si ce choix était judicieux, car, tout en mettant en scène deux jeunes gens aux prises avec des adultes, la pièce s'adresse plutôt à ces derniers. Michel Demers avait conçu un décor à deux niveaux superposés, reliés par quatre escaliers dans lesquels s'engouffraient ou desquels surgissaient alternativement les comédiens ; il était marqué d'une touche irréaliste et naïve en plus d'atteindre un degré de théâtralité maximal avec la toile de fond faite de vieux draps pour la chapelle désaffectée du début, la religiosité des objets de la cellule de Soeur Saint-New-York, les meubles du refuge de Pierre-Pierre-Pierre (dont une baignoire à roulettes) qui étaient le fruit de ses chapardages. Ines portait une robe à la longue traîne ; Inat était vêtu d'un complet fripé de petit commis de banque.

En 1978, au Théâtre du Nouveau Monde, à Montréal, la mise en scène fut confiée à Lorraine Pintal (qui puisa aux deux versions, retenant pour la conclusion la première version qui est plus violente) ; elle fit jouer, dans des décors high-tech conçus par Danièle Lévesque (une aire de jeu qui figure une île entourée d'eau, le plancher amovible se dérochant sous les pieds des personnages dès qu'ils croyaient avoir touché la terre promise). Elle fit jouer Martin Drainville, Pascal Montpetit, Sophie Clément, Adèle Reinhardt, Paul Savoie, et Brigitte Paquette. Cela inspira à Ducharme ce commentaire : «*Quant à "Ines Pérée et Inat Tendu", elle a été escaladée (synonyme de "montée") par une compagnie de théâtre canadienne (au féminin parce que se rapportant à "compagnie" et non au "théâtre") prestigieuse entre un Pirandello et un Claudel... ce qui n'est pas peu dire... ce qui me prouve que j'ai porté un jugement juste en affirmant que c'est une très bonne pièce.*»

En 1976, vraisemblablement avant la prise du pouvoir par le Parti Québécois, Ducharme écrivit puis fit jouer :

"HA ha !..."
(1978)

«Pièce comique en deux parties pas si drôles»

À Montréal, de nos jours, vivent dans un appartement kitsch, Sophie, la passionnée, et son amant, Roger, poète gras et mou, concierge de l'immeuble. Ils jouent à s'embêter, allant volontiers jusqu'à la cruauté, se parlant comme si leur relation amoureuse n'avait plus d'importance. Pour pallier des difficultés financières, viennent habiter avec eux Bernard, élégant taré et alcoolique invétéré, le propriétaire de l'immeuble, et sa toute jeune épouse, Mimi. Or Sophie est l'amie d'enfance de Bernard qui semble être encore amoureux d'elle. Aussi les relations entre les quatre personnages sont-elles plus que troubles : Roger, Sophie et Bernard se provoquent constamment, diverses complicités se nouant et se dénouant, une lutte subtile mais sans merci se livrant, au gré de l'amitié ou de la passion, sous le couvert d'un jeu où Roger, se proclamant «*maître de la foire*», entraîne «*du porno au mélo*» les deux autres qui ne résistent pas longtemps à son pouvoir attractif. Ce trio infernal boit et se titille dans les coins, fume un «*joint*». Mimi, qui est plus jeune et innocente, tente de leur résister ; mais, plutôt que de se laisser malmené, comme elle ne comprend pas tellement ce qui se passe, et qu'on joue brutalement à «*la tag*» [«à chat»], qu'on se dit : «*Ha ha ! je t'ai eu !*», que Bernard est définitivement prisonnier de l'éthylisme, que Sophie ne fait plus que crier, elle finit par se jeter en bas de la scène.

Analyse

Intérêt de l'action

Dans l'œuvre de Ducharme, il s'agit d'échapper à la médiocrité du monde, d'échapper au temps. Pour cela, on peut partir en voyage, à travers le monde ou rester à l'intérieur d'une chambre où l'on crée des jeux qui peuvent être drôles ou douloureux. C'est ce qu'on fait dans cette pièce, huis clos petit-bourgeois, où les personnages se livrent à un jeu de dédoublement de la personnalité où ceux qui connaissent le code n'ont pas trop mal, tandis que celui qui ne le connaît pas en est victime. Car, dans ce théâtre de foire psychologique, la cruauté règne en maîtresse absolue sur des couples à la dérive.

Le «*HA ha !...*» du titre, qui est à l'image du reste de la pièce, doit se comprendre comme étant le début d'un «*Ha ha ! je t'ai eu*» qu'on lance en jouant à la «*tag*». On peut prononcer ces «*HA ha !...*» victorieux sur le ton des jeux ou celui de la menace, celui de la gaieté ou celui du cynisme, de la provocation. Mais la coloration de l'ensemble de cette pièce baroque, cinglante, déchirante, détonante, grinçante, de ce huis clos cruel, est celle de la dérision, qui est le tragique moderne.

Le canevas évoque «*Qui a peur de Virginia Woolf*» d'Albee, pièce où les quatre membres de deux couples s'affrontent et s'entredéchirent. Par contre, le piétinement tragique sans début ni fin évoque plutôt l'attente qu'on trouve dans «*En attendant Godot*» de Beckett, où Vladimir et Estragon constatent : «*Nous sommes intarissables*» - «*On trouve toujours quelque chose pour se donner l'impression d'exister.*» On assiste aussi, comme chez Beckett, après les voyages et les rencontres d'«*Ines Pérée et Inat Tendu*», à un rétrécissement, à une réduction des déplacements physiques.

Les personnages sont des «*enfants terribles*», qui sont, comme ceux de Cocteau, des bourgeois révoltés et pleins de rancœur, qui profitent de l'occasion de se libérer totalement. Dans un huis clos obsédant et infernal, ils cherchent un moyen d'échapper à la réalité dure et plate, prolongent un «*party*» raté où convergent des drames ; vont et viennent sans raison, sinon pour continuer à mener un jeu de vérité-mensonge, qui est en fait un jeu de massacre mené sans relâche. Ayant des rapports pervers et violents, qui s'enveniment, ils jouissent de s'entredéchirer, de se dévorer mutuellement et de se dévorer eux-mêmes, aucun ne sachant comment ça finira. La brutalité des propos, la plupart du temps attaques et insultes mutuelles, ne soulage nullement la tension. Mimi, la plus vulnérable du quatuor, doit être sacrifiée.

On est le plus souvent dans un réalisme d'un quotidien trivial : on fait bouillir de l'eau, on remue sa cuillère dans sa tasse ; un personnage demande pourquoi le téléphone ne sonne pas, et on lui répond que c'est «*parce que le Bell a coupé le téléphone*». Mais il y a aussi des sauts dans l'imaginaire, dans la fantaisie.

Le début est époustoufflant, la pièce démarrant en trombe, séduisant alors par sa fraîcheur, sa verdeur et sa vitalité. Mais la suite est décevante, car, même si la pièce est plus rigoureusement construite que les précédentes de Ducharme, si elle est même la plus achevée, son scénario est vague, se dilue dans des chassés-croisés incessants. On assiste tantôt à une agitation extrême, tantôt au silence le plus total.

Le dialogue se perdant en babillages et balbutiements, aucun but dramatique, aucune progression, ne sont discernables. L'action avance par bonds et ruptures, chaque scène étant une entité. Il n'y a pas de suite logique aux événements. Le temps avance, mais aucune des actions n'est jamais vraiment finie ni définitive. La logique peu commune des personnages nous est livrée par touches discrètes. Roger étant de plus en plus abusif, Bernard, de plus en plus soûl, Sophie, de plus en plus agressive, Mimi, de plus en plus désemparée mais prenant une importance progressive, la pièce obéit ainsi à une logique interne, celle d'une dégradation continue, les personnages pratiquant le déjouement, c'est-à-dire jouant à prétendre des choses jusqu'à ce qu'ils (et les spectateurs aussi) se rendent compte qu'elles ne sont pas exactement celles qu'on croyait. Chaque fois qu'on pense avoir saisi la vérité d'une réalité, elle échappe. Une image est donnée qu'une autre image annule.

Plus la pièce avance, plus la frontière entre la réalité et les jeux s'embrouille. La différence est nette entre la première partie et la seconde, où les moments de tendresse la plus pure, de rêve le plus haut, vont jusqu'à la déréliction la pire, celle des réveils de soûleries. Aussi la pièce s'effrite-t-elle aussi lentement que sûrement dans sa seconde partie. Cependant, la fin, inattendue, «déjoue» le spectateur.

La pièce, qui présente un univers qui paraît trop sombre, trop étouffant, Roger affirmant au début : «*Au stade où nous en sommes, ce n'est plus à qui qui aura le plus [...] C'est à qui qui tombera le plus bas.*», nous convie à une véritable chute qui est provoquée ni par un événement, ni par une suite d'événements particuliers. C'est en fait la force d'inertie des personnages qui entraîne leur avilissement, leur déchéance, chacun s'efforçant d'aller toucher au plus vite le fond. Leur vertigineuse descente aux enfers est difficile à accepter et à suivre. Le public se trouve devant un drame, qui se voit perverti du fait qu'il est carrément impossible de prendre en pitié ces personnages et leurs discours.

Pour incarner ces personnages hauts en verbe et en couleurs, ces sacrifiés sans espoir chutant dans la médiocrité sans fond, des pistes d'interprétations plus près de la performance que de l'approche traditionnelle du jeu dramatique s'imposent. Le jeu est sportif, voire athlétique. Il exige des réflexes, du rythme, du tonus.

Selon Jean-Pierre Ronfard, les personnages «ont introduit ou s'efforcent d'introduire dans leur quotidien le théâtre dans son état le plus rudimentaire ou le plus décadent : le show. [...] Ils se donnent des shows, à eux-mêmes ou aux autres», cette agitation devenant «leur seule raison de vivre» ; ils se livrent à «l'exploration frénétique du fond de la médiocrité [...] Ne cessant jamais d'être acteurs, ils se demandent constamment : "Est-ce que j'étais bon?". À quoi leurs partenaires répondent : "Tu étais ignoble !" Ce qui, dans la logique de la poisse, du foirage général signifie : "*Stextra ! Stexcellent !*"» On a donc du théâtre dans le théâtre, leurs jeux ressemblant parfois à ceux du cirque, étant parfois des représentations spéciales : des «*bedits discours du drône*» composés par Roger, un procès où l'on recherche le coupable d'un vol ne s'étant jamais produit, une soirée en l'honneur d'un personnage n'existant pas. Ronfard y voit encore un «happening avec ses corollaires : l'orgie d'alcool et de sexe, le délire paranoïaque», tandis que les spectateurs renoncent «bien vite à faire un partage entre le "vrai" et le "faux"», sont touchés «par l'existence immédiate de ces êtres ambigus, par leurs jeux cruels et enfantins, par la progression d'une contagion qui mène l'actrice pure, "*l'artisse*" qui y croit trop fort, à la catastrophe prévisible.» L'appartement devient ainsi le royaume du masque et de l'illusion, et s'y déroule un véritable carnaval. L'écriture théâtrale de Ducharme bouleverse les possibilités d'expression de la représentation visuelle, puisqu'il faut aussi rendre des

voix de personnages qui ne sont pas sur scène, qui sont au téléphone, dans l'escalier ou aux toilettes, l'auteur se servant donc des coulisses, procédé original qui, par la dualité des lieux, provoque l'entremêlement, la multiplicité des dialogues, et donne à la parole une place privilégiée.

Cette pièce angoissante, à la théâtralité tragicomique, qui présente un univers cruel et sans aucune forme de tendresse, qui déclenche pourtant un rire libérateur, irrésistible, est l'une des plus fortes du répertoire québécois, sinon la plus dure.

Intérêt littéraire

On pourrait considérer que le sujet de la pièce est la perversion, la sédition par la langue, le dérèglement de l'ordre des mots établis, qui sert à merveille le propos, mettant le spectateur encore plus mal à l'aise devant ce monde qui lui échappe. D'ailleurs, Roger veut démolir l'ordre, non pas en renversant l'ordre lui-même, mais en s'attaquant à ce par quoi il s'impose : le langage, se livrant sur lui à un travail de destruction qui est le reflet de la destruction que les personnages font subir à leur propre vie. Aussi Mimi se plaint-elle : «*Tout le monde [...] parle chinois dans sa propre langue pour être sûr que je comprenne rien.*»

On retrouve la verve particulière de Ducharme, et on assiste à son habituelle effervescence verbale. Le texte, touffu et dense, retors même, truffé de jeux de mots et autres effets langagiers, crée une forte impression. Mais le meilleur y cohabite avec le pire, sombre souvent dans le calembour le plus lourd.

Par le seul examen des pages 80 et 81, on constate que la langue est, selon le metteur en scène Jean-Pierre Ronfard «magnifiquement bâtarde», un mélange de :

- Franco-québécois : «acter» («agir» mais aussi «jouer» - la didascalie «actant» ; emplois d'ailleurs tout à fait inutiles puisqu'auparavant on lit : «*On n'agit pas en foule, on réagit*») - «baveux» («méprisant») - «bébelles» («objets plus ou moins utiles») - «être pris pour» («devoir faire») - «heille» («hé») - «lâche-moi» («fiche-moi la paix») - «mettre la faute sur le dos des ceux qui n'en ont pas» (exemple des particularités de la syntaxe du franco-québécois) - «le monde» («les gens») - «mongol» («idiot») - «mouver» («bouger») - «prendre le monde pour des valises» («prendre les gens pour des andouilles») - «se pousser» («s'en aller») - «quêteuses» («mendiantes») - «se renculotter» («remettre sa culotte») - «rendu» («arrivé») - «salle de bain» (Roger cherche le mot, trouve «les toilettes», «les cabinets», «les w.c.», et finalement choisit le mot québécois «les bécosses», qui vient de l'anglais «back-house» parce que les lieux d'aisance se trouvaient autrefois, à la campagne, à l'arrière de la maison) - «sapa dalure» (transcription phonétique de «ça pas d'allure», «ça n'a pas de sens !») - «sass sass pu pu» (transcription phonétique de «ça se peut plus», «ce n'est pas possible») - «viarge» («Vierge», le nom de la mère de Jésus étant employé comme juron au Québec).

- Anglais : «screen-test» («bout d'essai») - «shit» («merde»).

- Français standard : «*Nous avons essayé toutes les clés : elles se sont brisées dans vos serrures, elles se sont effritées. Nous sommes faits comme des rats, nous n'en sortirons pas... Vos murs nous suivent quand nous fuyons et nous précèdent quand nous stoppons ; vos grilles nous reconnaissent, quelque masque que nous portions. [...] Moi mettre des immondices pareilles dans la bouche de mes propres enfants ! Quelle honte !*»

En ce qui concerne les effets langagiers, avec les transcriptions phonétiques, on constate ces déformations et balbutiements ironiques : «*Guelque masgue que que masgue gue !*» - «*Bedit Discours du drône*», le texte n'étant plus, par moments, ailleurs dans la pièce, qu'assemblage de sonorités où il est inutile de chercher un sens car l'auteur joua sciemment à l'invalider, à la façon d'Ionesco dans les dialogues de «*La cantatrice chauve*». On trouve aussi ailleurs ce calembour, «*leurs scies roses du foie*» [«cirrhose»], qui ne provoque d'effet qu'à la lecture.

Ronfard signala «les fantaisies acoustiques de Ducharme. C'est le triomphe du «koskilla?», du «moignon, moignon», de «la stuce», du «fourmidable», du «caca fait-là?», de «l'éden de dead end».» Pour lui, «ce ne sont pas seulement farces d'écolier habile aux calembours, aux à-peu-près, aux

délires du fatras [...] Encoeur moins jeux de mots d'un disciple attardé de Lacan. C'est une langue en rupture de ban qui mélange tous les niveaux, toutes les provenances idiomatiques [...] une langue québécoise qui se joue d'elle-même, qui récupère la «*guiltyloquence*» aussi bien que le joul, le français de France ou l'anglais.»

Mais cette langue riche, tricotée de maintes mailles, en offrant calembours et jeux de mots en tous genres, en naviguant entre tous les niveaux, en fait masque et brouille la violence de la pièce.

Intérêt documentaire

«*Ha ha !...*» donne le tableau d'une génération «fuckée», incertaine, celle que montra aussi le film de Denys Arcand, «*Le déclin de l'empire américain*». On peut même y voir la représentation du Québec, pays complexé, souffrant de ses vices de «colonisé».

La pièce est même un témoignage sur la réalité quotidienne du temps, puisque sont aussi prétextes au jeu les événements quotidiens relatés dans les journaux. Elle est ainsi indissociable de ce qui se passait et se pensait au Québec au cours des années soixante-dix et spécialement en 1976, avant la prise du pouvoir par le Parti Québécois le 15 novembre.

Dans les pages 80-81 déjà examinées, on remarque encore ces allusions à différentes réalités du temps :

- «*le Mouvement de la Femme*» ;
- «*notre général moteur qui nous pollue*», allusion moqueuse à la compagnie d'automobiles «General Motor») ;
- «*nos hôpitaux malades*» ;
- «*notre agriculture à quotas*».

Intérêt psychologique

La richesse de la pièce tient aux relations qui s'établissent entre les personnages, d'abord des relations de couples lamentables, où on trouve l'union de l'amour fou et de la dépendance totale ; puis les relations des quatre protagonistes, leur pauvreté, leur caractère étouffant, leur désespérance, les rendant plus révoltants que pathétiques dans leur apathie et leur sorte d'entêtement à rester ensemble et à se regarder couler.

Ce sont des adultes qui n'ont pas renoncé aux jeux auxquels se livrent les enfants, à travers lesquels ils expriment leurs désirs et leurs enjeux d'adultes. Mais leur imagination s'est complètement pervertie. En voulant échapper aux contraintes du temps, que ne connaissent pas les enfants, ils ne peuvent jamais retrouver leur insouciance car, qu'ils le veuillent ou non, leur passé existe, et leur avenir se profile dans la ligne du passé.

Roger est un poète hargneux à la fois raté et génial, un anarchiste désespéré pour qui tout doit s'effondrer. Il s'agit, pour lui, de se rendre insensible à tout, de tout transformer en un jeu qu'il mène et accélère même. En jouant avec les mots, ce sadique verbal, inquiet et manipulateur, transforme en chaos le monde qui l'entoure. Il veut exaspérer son entourage, le rendre fou pour que tout craque, que plus rien n'ait de sens, que toutes les valeurs (argent, travail, amitié, confiance) soient perverties, détruites par son travail de sape ludique. Il veut imposer une nouvelle culture, celle du «*phone*», c'est-à-dire de la délectation par le hideux. Il se donne le titre de «*Maître de la Foire*», mais il est un faux maître, un usurpateur du vieux pouvoir divin. Ses propos traduisent un immense orgueil : «*J'écris ma vie d'avance : je la choisis avant que les autres ne le fassent pour moi, ou que ça se décide tout seul, comme on dit*» - «*Pour faire le monde, il suffit de se lever et de prendre la parole*» - «*Si tu restes dans la foule, c'est fini tu es pris pour écouter. Pour être fait. On n'agit pas en foule, on réagit. On n'acte pas, on réacte, on ne joue pas on assiste.*» - «*Quand tu nommes le piège, quand tu le désignes, ce n'est plus toi qui est bien attrapé, c'est le piège.*» Lui seul atteint ses objectifs, abusant verbalement des autres qu'il manipule à son profit. Son but est de transformer assez Sophie pour qu'elle ne soit plus joyeuse et spontanée. À l'égard de Mimi, il se conduit comme une sorte de professeur Higgins

avec Eliza, dans la pièce de G.-B. Shaw, *“Pygmalion”*, et le film *“My fair lady”*. Il est d'ailleurs significatif qu'il soit habillé dans le style de décoration de l'appartement ; cet espace n'était pas sien au départ, Sophie y habitait seule ; mais plus rien ne pourrait l'en déloger, et il finit même par devenir propriétaire de l'immeuble entier, alors qu'il n'a ni métier précis ni habileté autre que celle de manier le verbe de façon éclatée (et cynique) et de savoir profiter de tout ce qui passe à sa portée. À la fin, il avoue s'amuser.

Sophie est délurée, passionnée, *«plus bouillonnante qu'une bouilloire»*, manque totalement d'inhibition, tient à son petit «joint». Son amour du plaisir l'a poussée à inviter Roger chez elle, mais il lui fait une vie insupportable, leur relation en étant une d'amour-haine. Elle tente de lui résister, mais le mal ambiant la gagne.

Bernard est un lâche, un «pissou» [peureux], un perdant né, candide, mou, braillard, alcoolique au dernier degré (*«plus il boira plus il sera sûr de lui»*), dont la chute commença avant le lever du rideau, car il a recommencé à boire, et dilapide tout dans la «boisson» : commerce, forces vives, anciennes croyances, argent. Sa vie est un traité d'autodestruction.

Mimi est plus jeune que les trois autres, moins vive d'esprit (à ce qu'elle dit et à ce que les autres disent d'elle), fragile, attachée à l'enfance (qui est célébrée à travers elle), hypersensible (un rien hystérique et coupable de naissance), mais aussi collet monté, maniérée, pudibonde. Ainsi, elle avoue imprudemment à Sophie : *«Quand quelqu'un me touche ça me fait mal»*, ce qui permet aux autres d'exploiter cette faiblesse dévoilée, de lui imposer dès lors caresses et baisers, prétextant de leur affection. Elle constate : *«Plus ça va plus je me cale [m'enfoncé]. Je suis rendue que je dis mes plus gros secrets sans que personne me demande rien»*. De plus, elle a perdu son «char» [sa voiture], seul lieu garant de son immunité. Pour cette innocente, les mots et les choses ne font qu'un, et elle prend tout au pied de la lettre. Jouer lui est impossible parce que tout ce qu'elle fait, elle le fait «pour de vrai». Elle sent que les choses ne vont pas bien, et voudrait sauver tout le monde en cédant à ses instincts de missionnaire, mais sa mollesse et ses peurs la perdent.

Cette victime née, qui ne connaît pas les règles du jeu, le code, est bien prête à se soumettre à toutes les épreuves, et passe par une sorte de rite de passage, les autres faisant tout pour qu'elle arrive à ne plus rien sentir. Mais elle est condamnée, ne peut être qu'un souffre-douleur, sombrer dans la détresse, se noyer dans la culpabilité, jusqu'à ce qu'elle se rende compte que Roger est malhonnête dans son rôle de mentor. Elle prend progressivement de l'importance, et, dans une des dernières scènes, se révèle plus lucide qu'on croyait, ayant finalement la force de refuser de transformer leur vie en jeu. Cependant, elle cède à ses tendances destructrices par son saut dans le vide, qui laisse dans l'incertitude : est-ce une tentative de fuite devant l'étouffement qui menace? le refus de faire face aux monstres de l'enfance qui l'ont tant blessé? un suicide, la mort étant le seul moyen d'échapper à la cruauté? En tout cas, la barrière est alors franchie, et le spectacle est terminé.

Ronfard voit en elle «la dernière recrue de la troupe qui n'a eu ni le talent ni l'entraînement suffisants pour assimiler les éléments de l'esthétique de la poisse et accéder à l'invulnérabilité des alcooliques et des cabotins. Elle se jette dans la fosse d'orchestre. La vie et le show s'achèvent ensemble. Et réciproquement.»

Intérêt philosophique

Si certaines réalités de surface ont changé depuis 1976, la pièce est toujours actuelle, est toujours subversive parce qu'elle exprime aussi les interrogations et les angoisses de notre temps.

Mais, au-delà, on peut y voir :

- une métaphore du Québec, Mimi, qui est vouée à la solitude, représentant le Québec ancien, les autres un Québec nouveau, désorienté mais actif, même s'il se voue à l'autodestruction ;
- une critique de la société «américanisée» qui fait brutalement face à la grinçante liquidation de ses duperies humanistes ;
- une dénonciation de la fausseté des rapports sociaux, où la parole libératrice peut devenir dangereuse, ou même l'enfance et le jeu peuvent devenir destructeurs ; une illustration de la célèbre formule de Sartre : «L'enfer, c'est les autres».

- une opposition entre les deux citations inscrites dans le texte : d'abord, celle du Polonais Witkiewicz qui dit dans la bouche de Roger : «*Quelque chose en moi se délecte de ce sacrifice sans fin dans cette médiocrité sans fond*», pensée pleine de malveillance et de cruauté ; tandis que Mimi cite, qui est «*détaché des Dichos de Luz y Amor de saint Jean de la Croix*» : «*Un oiseau solitaire doit remplir cinq conditions. D'abord voler au plus haut. Ensuite, ne point tolérer de compagnie, même celle des siens. Puis pointer le bec vers les cieux ; et ne pas avoir de couleur définie. Enfin, chanter très doucement.*», ce qui est un exigeant idéal de solitude et d'élévation spirituelle.
- une dénonciation du théâtre par le théâtre, car la pièce critique l'existence même de la représentation, de la comédie sociale, des théâtralisations de la vie quotidienne, fait désirer l'authenticité.

Intérêt du spectacle

Le 10 mars 1978, la pièce, alors intitulée «*Ah ah !*», fut créée à Montréal au Théâtre du Nouveau Monde, dans une mise en scène de Jean-Pierre Ronfard, qui, dans sa préface à l'édition de la pièce, déclara s'être trouvé «devant un objet dramatique exceptionnel», y avoir vu «l'une des grandes œuvres de la dramaturgie contemporaine». Il put rencontrer Ducharme, mais n'en rapporta rien. Il commença par faire faire de l'improvisation aux comédiens, Sophie Clément (Sophie), Gilles Renaud (Roger), Robert Gravel (Bernard) et Jocelyne Goyette (Mimi). Son orchestration (il recourut à des «noirs» systématiques entre chaque scène et même à l'intérieur) ajouta encore à la surenchère du texte, la finale sombrant dans un tableau fantasmagorique. Les spectateurs d'abord médusés furent finalement, dans l'ensemble, plutôt revêches. Les critiques insistèrent sur le détournement des règles du théâtre, et sur l'extrême dureté de la pièce.

En janvier 1990, à Montréal, au Théâtre du Nouveau Monde, la pièce fut reprise par Lorraine Pinal, qui eut, par personne interposée, un seul échange avec Ducharme, qui fit rayer du contrat avec le théâtre la clause indiquant que l'auteur est disponible pour la promotion. Elle en fit une mise en scène visuellement «high tech», dans une impressionnante structure scénographique qui ne respectait évidemment pas les indications données par l'auteur, mais présentait un grand appartement agressivement confortable, c'est-à-dire d'une laideur ultra-moderne, espèce de cage suspendue au-dessus d'un garage, dramatiquement plus froide que chaude, tirant sur le mécanique. Mais le spectacle fut sauvé par les performances des comédiens : Robert Lalonde (Roger), Marie Tifo (Sophie), Gaston Lepage (Bernard), Julie Vincent (Mimi). Ce spectacle provoqua alors, sinon l'unanimité, un intérêt renouvelé pour l'œuvre la plus féroce (et sans doute la plus saisissante) du dramaturge.

Le texte fut publié en 1982 et donna lieu à des lectures publiques les 17, 22 et 27 janvier 1982, respectivement au Théâtre de l'Est Parisien, au Théâtre les Ateliers de Lyon et au Théâtre Populaire Romand (La Chaux-de-Fonds, Suisse).

Pour cette pièce, Réjean Ducharme reçut, en 1982, le prix du Gouverneur général et, en 1983, le grand prix littéraire du «Journal de Montréal».

En 1986, le texte fut traduit en anglais par David Homel sous le titre de «*HA Ha !... (English translation)*».

En 1990, la pièce connut une nouvelle production sur la scène du Théâtre du Nouveau Monde.

Ayant écrit des romans, ayant touché au théâtre et à la chanson, étant dans une période de sa vie où il cherchait à diversifier ses moyens d'expression, Réjean Ducharme voulut s'essayer au cinéma. Il écrivit des scénarios :

“Les bons débarras”

(1978)

Scénario

Manon, enfant de treize ans précoce et sensible, qui lit “*Les hauts de Hurlevent*”, vit dans une maison isolée, non loin d'un village québécois, avec sa mère célibataire, Michelle, et Ti-Guy, le frère de sa mère, qui est un déficient intellectuel à la cervelle de bébé dans un corps de géant. Ils survivent en coupant du bois de chauffage qu'ils vendent à des gens de la région, comme la riche madame Viau-Vachon par laquelle Ti-Guy est émoustillé. Manon n'est pas intéressée par l'école, sa seule préoccupation étant d'obtenir l'amour exclusif de sa mère. Mais elle est entourée d'autres personnes qui demandent son affection, en particulier son amant, le policier Maurice. Lorsque Michelle découvre qu'elle est enceinte, elle tente de partager sa joie avec sa fille, mais la nouvelle produit l'effet contraire : Manon lui lance à la figure : «*Écoeure-moi pas*», et quitte la maison. Après son retour, elle pousse Ti-Guy au suicide, cache la nouvelle à sa mère, détruit sa relation avec Maurice, et l'isole du monde extérieur.

Commentaire

Cette histoire remplie d'un amour absolu et entier, qui entraîne la jalousie, est, en quelque sorte, l'illustration de cette déclaration de Bérénice dans “*L'avalée des avalés*” : «*Pour être le seul visage dans une âme, il faut en déloger tous les autres.*»

Manon est un être typique de l'univers Ducharme, qui provoque les sentiments les plus contradictoires : petite fille tantôt adulte, tantôt enfant, elle fait rire et glace le sang ; on l'aime, mais elle s'amuse à nous broyer le cœur et les os sans pitié, sans remords, cela tout en restant au-dessus de la mêlée, comme portée par la grâce.

Le scénario est en partie en vers rimés. Ducharme l'envoya d'abord à l'écrivain et cinéaste québécois Jacques Godbout qu'il connaissait. Puis, après avoir vu “*Le temps d'une chasse*”, film de Francis Mankiewicz, y avoir trouvé un univers un peu semblable au sien, il le lui fit parvenir par la poste. Ce fut par personne interposée que le cinéaste communiqua d'abord avec Ducharme pour lui demander des modifications. Il ne le rencontra que six mois plus tard, une fois la deuxième version terminée, pour «*être sûr qu'il l'avait bien lue*». Ils se virent donc, et passèrent au travers du texte ensemble. Le réalisateur confia : «Il ressemble à son œuvre. Il a toute la vulnérabilité et l'émotivité de ses personnages. Il ne veut pas entretenir de mythe. Il veut être connu par son œuvre, pas par sa vie. C'est aussi simple que ça. Aujourd'hui, on a un peu l'idée que la personne est aussi importante que l'œuvre. Mais ça, c'est un phénomène du XXe siècle, de la radio, de la télévision. Lui n'est pas d'accord avec ça. Il a fait un choix, qui a un peu l'absolu de ses personnages.»

Mankiewicz réalisa le film avec la jeune comédienne Charlotte Laurier, Marie Tiffo, Germain Houle, Roger Lebel, Louise Marleau. La critique applaudit presque à l'unisson le dépouillement narratif ; le brio avec lequel Mankiewicz créa un sentiment de menace dû à l'omniprésence du mal, sentiment qui progresse peu à peu vers l'horreur ; la poésie baroque des dialogues ; l'image austère et évocatrice ; le talent des acteurs.

En 1980, le film gagna le prix Génie du meilleur film canadien attribué par l'Académie canadienne du cinéma et de la télévision, ainsi que sept autres prix Génie.

Il devint très vite un classique du cinéma québécois, et est reconnu comme un des meilleurs films canadiens.

“Les beaux souvenirs”

(1981)

Scénario

La jeune Marie habite seule avec son père une maison cossue de l'île d'Orléans. Survient Viviane, sa sœur aînée qui a quitté la famille quelques années auparavant, voyageant «*sur le pouce*» [en faisant de l'auto-stop]. Elle veut réintégrer la famille pour y trouver un peu de repos, de réconfort et d'amour, redevenir pour son père la petite fille qu'elle était. Mais elle constate rapidement qu'elle n'y a plus sa place. Et, petit à petit, on apprend que la mère est partie avec un autre homme alors que ses deux filles étaient encore gamines ; que Viviane elle-même revient avec un autre homme ; que Marie est demeurée «*prisonnière*», liée par un accord tacite à son père, un homme «*à moitié fou*» qui se pique et la pique (elle n'hésite pas à le ligoter pour qu'il passe une nuit seul et sans drogue après une «*overdose*», mais son délire nocturne est alors terrifiant) ; que les moindres traces de l'enfance de Viviane et de la présence de la mère ont été dissimulées, Marie et le père ayant fait disparaître tous «*les beaux souvenirs*» du temps où la famille était complète. Viviane, autrefois la préférée de son père, ne vaut plus rien à ses yeux. Afin d'éliminer le moindre indice susceptible de rappeler le passé, dans une vengeance absurde, il abat Finette, son cheval. Dès lors, Viviane prend conscience de l'irréversibilité de sa situation et de l'impossibilité de tout rapprochement avec son père. Comme sa mère jadis, elle se rend sur le quai, mais, au lieu de prendre le «*traversier*» [le bac], elle se jette à l'eau. Marie se retrouve à nouveau seule avec son père...

Commentaire

La relation ambiguë entre son père et Marie, femme-enfant, monstrueux amalgame de séduction et de naïveté, de calcul et de cruauté, être typique de l'univers Ducharme, n'est jamais définie clairement. Si l'inceste est suggéré, rien n'autorise à croire qu'il constitue un *modus vivendi*. Mais, blessés par l'abandon et l'absence des êtres aimés, ils ont noué une relation complice et trouble où le souvenir de ceux qui les ont quittés est omniprésent ; ils se sont créé un univers hermétique et trouble sur lequel repose leur sécurité, et dans lequel il n'est pas facile de s'immiscer. Viviane, en voulant le faire, voit chanceler son propre équilibre.

Le film a été réalisé par Francis Mankiewicz, avec Monique Spaziani (Marie), Julie Vincent (Viviane), Paul Hébert (le père). En 1982, il a été sélectionné pour les prix Génie : Jean Cousineau pour la meilleure musique, Réjean Ducharme pour le meilleur scénario, Monique Spaziani pour la meilleure actrice dans un premier rôle.

En novembre 1988, à Montréal, à l'Espace Go, le metteur en scène Martin Faucher produisit un spectacle d'une heure vingt intitulé «*À quelle heure on meurt?*» qui était un collage aussi habile que bouleversant de textes de Ducharme : «*Le nez qui voque*», «*L'avalée des avalés*», «*L'hiver de force*», «*L'océantume*», «*Le Cid maghané*», assaisonné de musiques et de textes de ses chansons. On y voyait, dans leur chambre, Mille Milles et Chateaugué refuser l'extérieur, exprimer leurs désirs, rire, douter d'eux et conclure, désesparés, que «*c'est pas sérieux*», les deux comédiens rendant une sensibilité particulière composée d'alacrité et de désespérance, un état de surprise constante.

En 1990, Ducharme obtint, pour l'ensemble de son œuvre, le prix Gilles-Corbeil de la fondation Émile Nelligan, récompense prestigieuse accompagnée d'une bourse de 100000 dollars. Le poète Gaston Miron, alors administrateur du prix, lui téléphona pour lui annoncer la bonne nouvelle. Mais c'est sa compagne, Claire Richard, qui répondit et qui indiqua : «*Réjean va être tellement heureux : ça fait si longtemps qu'il voulait s'acheter une bicyclette !*» Mais il envoya cette porte-parole cueillir le chèque, et lire un texte de son cru.

Revenant au roman avec une écriture qui avait évolué, puisqu'il pratiquait moins systématiquement le calembour et la fausse citation, qu'il empruntait plus lentement des chemins plu sombres, il publia :

“**Dévadé**”
(1990)

Roman de 257 pages

En 1972, le narrateur, P. Lafond, est un homme de trente-deux ans qui, depuis un voyage aux États-Unis avec son ami d'enfance, Bruno, se fait appeler Bottom parce qu'il y a longtemps qu'il a touché le fond. En effet, c'est un «*rada*», un déchet social, et qui tient à la grandeur de son échec. Récemment sorti de prison pour un crime mineur, il a «*une gueule d'évadé*». Il devient l'infirmier et le chauffeur de Mme Dunoyer, la femme chic, snob, excentrique (elle est férue de bouddhisme), d'un homme politique qui l'a abandonnée dans leur grande maison des Laurentides après lui avoir accidentellement brisé les genoux. À cette femme «*en roulante*», recluse chez elle, qu'il appelle «*la patronne*», il donne son bain et un peu de chaleur corporelle, court pour elle dans les magasins. En contrepartie, elle lui passe tout : ses six bouteilles de bière quotidiennes comme son grand amour sans espoir pour Juba Caïne, une juive marocaine, la femme délaissée par Bruno, que son travail oblige à s'absenter des jours durant, ce qui ne l'empêche pas de courir les filles partout (et de les ramener chez lui). Leur relation se déroule surtout au téléphone. Mais, sur un signe d'elle, il s'enfuit avec l'Oldsmobile, et se rend à Montréal où, cependant, le recueille plutôt Nicole qui aime Adé, poète fou enfermé à l'asile. Or cette amante occasionnelle transmet à Bottom une maladie vénérienne qu'il communique ensuite à la patronne. Il doit s'éloigner d'elle, et est remplacé par la jeune Francine. Il faut que la patronne se libère de celle-ci pour que Bottom, libéré de Juba et nanti d'un emploi de plongeur «*en phase terminale de réinsertion sociale*», puisse revenir vers elle qui est maintenant capable de faire sept pas.

Analyse

Intérêt de l'action

Ce roman, où il n'y a pas d'enfant, marqua le passage de Ducharme à la maturité. Mais on n'y trouve pas de réelle fracture avec ses œuvres précédentes, comme on aurait pu l'espérer (ou le craindre) après quatorze ans de silence. On peut y voir une reprise ou une sorte de variation sur le thème de «*L'hiver de force*» : c'est la même déprime, les mêmes peurs de la vie («*À s'envelopper autour de soi pour se cacher quand on est blessé, on finit par s'emprisonner dans ses propres épaisseurs, paniqué de ne plus être découvert.*») et le même amour de la vie, les mêmes pirouettes de vocabulaire, la même tendance à la scatologie. On dirait que Ducharme mécontent de «*L'hiver de force*» ait voulu en approfondir et radicaliser les thèmes, tout en y ajoutant des détails supplémentaires.

Et son propos, de toute évidence, ne fut pas d'écrire un roman, mais de continuer les éphémérides de sa vie à travers la chronique d'un épisode de la vie de Bottom. Il le fit selon sa méthode habituelle, en fragmentant ses personnages dans l'espace et le temps. Par exemple, Bottom devient P. Lafond, comme Dévadé est Adé, un jeune poète fou qui porte une cape, et dans lequel on ne peut s'empêcher de voir à la fois une réincarnation de Nelligan, et l'auteur lui-même. De même, comment ne pas reconnaître des traits de Pauline Julien, qui était Catherine dans «*L'hiver de force*», dans la chanteuse Crigne que Bottom aide à déménager, qu'il décrit comme «*une déesse de l'Olympe*» (page 191)?

L'intrigue autour de laquelle s'organise le roman est plutôt mince, mais on sent bien que ce n'est pas sur le jeu d'essais et d'erreurs du protagoniste que le romancier a dirigé ses efforts, mais sur les liens affectifs qui l'unissent alternativement à Juba, et à celle qu'il appelle sa patronne. Aussi, au-delà du va-et-vient parfois un peu répétitif entre les «*filles*» (Lucie, Juba, Nicole...) et la boisson, ce qui compte au premier chef, c'est l'émotion, la tendresse bourrue, le rapport insolite qui lie cet alcoolique et coureur de jupons avec une invalide à laquelle il apporte une «*aide*» qui se tourne en amour, avec ses hauts et ses bas, entrecoupé de fugues avec l'Oldsmobile de la patronne d'un Bottom à la poursuite de ses fixations et obsessions.

Le début est confus ; les personnages sont difficiles à identifier ; les événements sont énigmatiques. On a du mal à suivre l'action. Un puzzle se constitue peu à peu qui ne révèle rien d'autre que les aller et retour de Bottom entre la patronne et Juba, arrosés de beaucoup de bière et de vodka. Après bien des dégoûts, des crises, des colères, des insultes, car ça joue fort entre ces deux-là et, quand on a touché le fond, on ne fait pas de quartier, après aussi quelques conversations mystiques autour de Bouddha, du Tibet et de madame David-Neel, de Marlène Dietrich et de Nietzsche, arrive la fin, plus ou moins prévisible : Bottom refait surface, proclamant qu'«*aimer c'est vouloir le bien qui délivre du besoin*», et la patronne retrouve l'usage de ses jambes. On ne peut pas dire que ce dénouement en pied-de-nez soit une grande trouvaille romanesque. Mais, au moins, si le roman est empreint d'une complaisance dans la déchéance qui atteint des bas-fonds d'une profondeur inouïe, cette fin est-elle optimiste, le raccommode-t-elle avec la vie, les derniers mots du livre étant : «*Tout est bien qui finit pas, va*» (page 257).

Le découpage se fait en chapitres indiqués par des astérisques, mais, à l'intérieur, les séquences sont désordonnées.

La chronologie est généralement linéaire, mais il y a des retours en arrière et des projections.

Intérêt littéraire

Comme la plupart des protagonistes des romans de Ducharme, Bottom est un personnage de parole, qui a le sens de la réplique, qui parsème ses facéties libéralement dans le récit («*Nicole ne sait pas par quel bout prendre les facéties, qui sont ma force*», soutient-il [page 41], qui manipule le langage avec une virtuosité remarquable, qui joue sur plusieurs registres :

- Le franco-qubécois (sans qu'on puisse parler de joual, qui est défini ici comme le «*jargon national*» [page 163], une langue «*maternelle, territoriale et rurale*», qui est parlée par les deux «*radas*», Bottom et Bruno, partagée aussi jusqu'à un certain point par Nicole et Juba).

On remarque :

- les mots : «*accoté*» («appuyé», page 114) - «*accroire*» (page 228) - «*avoir la baboune*» («faire la moue», page 228) - «*baveux*» («prétentieux», page 194) - «*bébite*» («moustique» [page 194], «problème psychologique» [pages 124, 204]) - «*capoter*» («perdre la tête», page 185) - «*catcher*» («saisir», page 191) - «*char*» («voiture», page 204) - «*chauffer*» («conduire une voiture», page 191) - «*Christ*» (juron, page 30) - «*contracteur*» («entrepreneur», page 13) - «*coqueron*» («petite chambre», page 185) - «*coudon*» (expliqué en parenthèse : «*(écoute donc, c'est-à-dire eh bien dis donc)*» [page 44]) - «*créature*» («femme», page 114) - «*crosseur*» («salaud», «qui joue de mauvais tours») - «*dévisager*» («envisager» [page 172]) - «*driver*» («conduire une voiture», page 191) - «*être aux pommes*» (page 124) - «*belle façon*» («gentillesse», pages 122, 124) - «*farce*» («plaisanterie», page 122) - «*fesser*» («frapper comme avec un faisceau de feuilles») - «*fin*» («gentil», page 209) - «*hint*» (mot anglais, «allusion», page 191) - «*mouiller*» («pleuvoir», page 172) - «*paqueté*» («saoul», page 204) - «*pareil*» («de la même façon», page 209) - «*peinturer*» («peindre») - «*pétée*» («fofolle») - «*téteux*» («profiteur», «quémandeur») - «*trucker*» («transporter par camion», page 191) ;

- la conjugaison du verbe «haïr» : «*Je l'haillis*» ;

- les constructions : «*la sœur à Ti-Noute*» (page 198) - «*une chanson que je sais pas ce qu'elle veut dire*» (page 210) - les nombreux «*quand qu'on*», «*comme qu'on*», «*pourquoi que*», «*plus qu'on*».

- les transcriptions phonétiques du joual que Ducharme avait commencé à faire dans ses romans antérieurs : «*C'est bon pour sketa*» (page 16) - «*c'est bon pour skella*» (page 18) - «*skelzon*» - «*on a plus les radas qu'on ava*» (page 79) - «*si ça fa pas ici, ça fra ailleurs*» («si ça ne convient pas...», page 232) - «*Yatu keukun qui t'a fait keukjose?*» («Y a-t-il quelqu'un qui t'a fait quelque chose?») - «*donzeur*» («de onze heures»).

- Le français familier : «*affrioler*» (page 194) - «*aller au poil*» (page 87) - «*bachi-bouzouk*» (page 80) - «*baragouiner*» (page 43) - «*baragouiner*» (page 43), «*baratin*» (page 81) - «*se bidonner*» (pages 64, 158) - «*bougnoule*» (page 206) - «*se faire charrier*» (pages 65, 173) - «*chiffe*» (page 189) - «*chochette*» (pages 102, 126, 162, 196) - «*con*» (page 79) - «*copiner*» (page 211) - «*costaud*» (page 233) - «*crampon*» (page 233) - «*se débrouiller*» (page 177) - «*se dégonfler*» (page 177) - «*dégueulasse*» (pages 57, 157) - «*dope*» («*drogue*», page 185) - «*draguer*» (page 114) - «*engueuler*» (page 177) - «*ne faire ni une ni deux*» (page 177) - «*s'en foutre*» (page 170) - «*foutu*» (page 170) - «*fric*» (page 177) - «*fricoter*» (page 194) - «*gaga*» (page 170) - «*être à la hauteur*» (page 177) - «*poireauter*» (page 195) - «*poser un lapin*» (page 228) - «*rosse*» (page 158) - «*salopée jusqu'au trognon*» (page 189) - «*se grouiller*» (page 72) - «*shopping*» (page 72) - «*se tailler une petite bavette*» - «*toutoune*» («*hésiter*», page 151) - «*tringler*» (page 85) - «*trognon*» (page 153) - «*tronc comme je suis*» (page 189).

- Le bon français recherché de «*la patronne*» et même du narrateur, qui marque alors son souci de la qualité de la langue, qui détecte parfois dans les paroles d'autrui un barbarisme («*J'ai quelque chose à vous parler*» [page 137]) ou un pléonasme («*Ce soir dans la soirée*» [page 232]) ; qui peut aussi bien adopter un ton élevé pour affirmer avec quelque emphase : «*La rigueur de mon discours emporte sa conviction*» (page 75), pour parler de «*la plongée horizontale de l'Oldsmobile qui défonçait le luxe de la neige transfigurée par la lumière orangée des lampadaires*» (page 10), de «*la petite valise que ma mère m'avait achetée pour solenniser mon entrée dans le monde carcéral*» (page 204), pour oser la réflexion philosophique : «*la conscience [...] cette moulinette emballée qui se prend pour une boussole*» (page 189), pour s'élever jusqu'à la belle description : «*Le feu monte tout droit dans l'air figé, son élan accéléré rejaillit d'un seul tenant, sans se tordre ni lutter, jusqu'à la fine pointe de son déploiement, bientôt poussé aussi haut que la cime disparue*» (page 54), pour atteindre même la poésie : «*Nous dormions avec les dieux et les saints, la tête sur l'épaule du chemin*» - «*Et rien ne disperse non plus l'inquiétant grondement du souffle de forge ou d'orgue qui enveloppe et charrie les voix qui sifflent, couinent, grincent, puis qui explosent en galaxies crépitantes.*» (page 54).

Surtout, Ducharme se livra à des pirouettes de vocabulaire :

- Il créa des mots : «*amourgandise*» (page 79) - «*camionne*» (une injure) - «*claustrophobiant*» (page 72) - «*délibidiner*» (page 238) - «*dévadé*» qu'on trouve dans le titre et dans «*ta gueule dévadée*» - «*éroginel*» - «*femmille*» (pages 82, 184) - «*indigéespérance*» (page 79) - «*instinctives*» (page 196) - «*nanifier*» (page 114) - «*rada*» qui viendrait de «*radis*» et de «*rat d'haie*» et signifierait «*petit cultivateur*», «*bas-du-cul terreux*» (page 17) ou plus précisément encore : «*Minable, miteux, riquiqui*» (page 217) - «*sarcasmer*» (pages 225, 254) - «*satelliser*» (page 114).

- Il n'évita pas ses habituels calembours : le nom du narrateur, «*P. Lafond*», où il faut entendre «*plafond*», tandis qu'il est surnommé par Bruno «*Bottom*», ce qui signifie «*fond*».

- Il lança des clins d'oeil malicieux, des jeux de mots («*Lili Kopter*» - «*la chair de frousse*» - «*se faire hurra-qu'on-rie*»), d'une ironie et d'un humour parfois piquants, Bottom avouant au lecteur : «*Il faut toujours que je gâte tout en persiflant plus haut que mon trou. Nul physiquement, je cherche à me rattraper en brillant*» (page 62).

- Il s'amusa à des allitérations («*le taré tordu par la trotte*» [page 12] - «*la crucifiante cruciverbiste*» [page 122] - «*Qui a croqué qui dans ce quiproquo?*» (page 124) - «*la grâce qui gracie dans la grâce*» [page 158]), des rimes («*qui passe ou qui casse*» - «*que ça geigne ou que ça saigne, qu'elles pleurent ou qu'elles meurent*» [page 9]) - «*en sautant des minettes en levrette dans les toilettes des discothèques*» (page 50) - «*le pot de colle à Nicole*» (page 65) - «*Pas de fuzz. Juste le buzz*» (page 189) - «*Que le cric me croque*» (page 22), qui est répété avec des variantes.

- Il pratiqua cette forme d'hybridation qui consiste en la stylisation parodique, et qui lui fit transformer aussi bien les références culturelles («*Lady Chatterley's Laveur*» [page 14]) que le sens des mots («*Juba l'a charriée ce qui s'appelle charrier. Comme la charrue qu'elle est*» [page 23]) ou des expressions : «*Tout change, même la pierre qui n'a pas amassé de mousse.*» (page 233).

- Il se plut à des formulations subtiles : «*À part la honte de rien sentir, je ne sens rien*» ou bien «*Ici commence la vie après Juba, qui était la vie.*»

- Il ne donna que de rares comparaisons ou métaphores : la patronne attribuée à Bottom «*l'âge mental du caillou le long du chemin ; on te piétine ou on te ramasse, on te tient ou on te jette...*» (page 84) - «*Une remorque a chaviré [...] quarante-quelque pieds de scarabée sur le dos, les organes à l'air*» (page 125) - «*Plus tu brûleras, moins il restera de ruines. Vas-y, tisonne sans façon*» (page 125) - «*Mais il y a un os, coincé en plein par où je rigole : j'ai infecté la patronne [...] Je serai parti en jetant mon venin dans la porte.*» (page 170) - «*Ce n'est pas une vie pour un petit train de guetter si sa petite gare va passer*» (page 194), façon pour Juba de se plaindre d'avoir attendu Bottom pour rien - «*J'ai une petite sonnerie qui m'avertit, une alarme réglée sur mon aiguille aimantée pour que je me perde, puisque c'est le but, la destination, puisqu'on a tous été bricolés pour ça.*» (page 249).

Ce narrateur, qui dit ne pas connaître Saint-John Perse, mentionne pourtant Achille, Penthésilée (page 189), Orphée, Eurydice (page 216), sainte Thérèse d'Avila (page 209), «*La jeune géante*» de Baudelaire (page 192) et «*...je ne sais quelle religieuse portugaise*» (page 168).

Ducharme n'évita pas les erreurs, appelant par exemple «*carlingue*» (page 209) ce qui est une clairière.

Le français est court-circuité par l'anglais,

- avec le surnom du narrateur, «*Bottom*» (est-ce une allusion au Bottom du «*Songe d'une nuit d'été*» de Shakespeare, un cordonnier transformé en âne, ou au Bottom des «*Illuminations*» de Rimbaud qui, prisonnier «chez Madame [...] supportant ses bijoux adorés et ses chefs-d'œuvre physiques», se trouve transformé en «gros ours»? le Bottom de Ducharme étant dominé par une autre «Madame», face à laquelle il a cette phrase magnifique : «*Me casse pas, je suis tout ce que j'ai.*»)

- chaque fois qu'il s'agit d'un achat lié au travail (la casquette achetée au «*St. Henri Uniforms*»), au luxe (les cadeaux achetés chez «*Maggie Books and Things*»);

- encore s'il s'agit de se rendre à l'hôpital ou d'obtenir un emploi au centre-ville.

Cependant, toute tension linguistique n'est pas abolie. Dans une scène qui se passe à Westmount (quartier anglophone), Bottom est agressé en anglais par une vendeuse, qu'il accuse de le «*nanifier*» (page 114). Mais cette agression était une réponse à l'attention soutenue qu'il lui portait («*Je restais accoté sur le comptoir, à me baigner dans ce visage qui me redorait les yeux, dissolvait en éclat de trésor les blessures qu'ils s'étaient infligées en prospectant son absence*»), perçue comme une «*unsolicited sexual attention*» (page 114).

En fait, l'anglais a, dans tout le livre, un statut ambigu, ambivalent plutôt. Il est la langue que Bruno et Bottom «*ont appris ensemble à baragouiner*» (page 43), et dont ils ne se privent pas de trouser leur discours, la langue de plusieurs références filmiques et de titres de chansons, mais aussi la langue du travail et de l'assimilation. À la différence de Jorge, le travailleur immigré qui souhaite qu'on prononce son nom à l'anglaise, qui parle d'«*un gros big shot*» (page 249, «grosse légume»), Bottom, engagé sous la rubrique «*dishwashers*» («laveurs de vaisselle»), se rebaptise aussitôt «*capitaine des évier*». Ainsi est soulignée la capacité infinie de transformation qu'apporte la traduction.

La fonction de langue mythique, qui était jadis attribuée au latin, est remplie ici par l'italien, qui est présenté comme une langue douée de mystère. Désireux de l'apprendre, Bottom a concocté avec la patronne «*un plan d'apprentissage aux pommes*» qui consiste à traduire chaque jour en français une version italienne de «*Love Story*». Chaque étape de la retraduction donne lieu à des réflexions sur le sens d'expressions courantes en français, en anglais ou en italien. Les leçons d'italien jouent un rôle analogue à celui de la lecture de «*La flore laurentienne*» dans «*L'hiver de force*».

On trouve aussi quelques mots de yiddish («*tanzihrschweinewweiterwashabeichdamitzutun*» [page 211]).

Ducharme a donc choisi de tableur sur toute l'étendue de la langue, qui est si riche qu'on pourrait dire qu'elle est le sujet du roman, pour en faire éclater le sens. Il pratique tous les styles et tous les niveaux de langue : du poétique au vulgaire. Le caractère fortement ludique et décontracté de l'écriture confère au roman un entrain ravageur.

Intérêt documentaire

Comme dans *“L’hiver de force”*, on a une évocation du Québec qui est bien datée, le roman se situant pendant «*le temps des Fêtes*» 1971 (page 19) et se terminant avec le jour de l’an 1972 (page 228).

Est donné un tableau tout à fait réaliste de la vie courante, avec ses éléments les plus triviaux, les mentions de magasins ou de restaurants (comme le “Sélect” au coin des rues Sainte-Catherine et Saint-Denis, qui est maintenant démolie), des films qui y passaient : *“The music lover”* de Ken Russell, *“Mort à Venise”* de Visconti ; etc.

Il est fait mention de la division dans la fédération qu’est le Canada entre francophones et anglophones. Bottom est anti-anglais ; obligé de subir un examen médical, il préfère le «*Jewish*» (en fait, anglophone lui aussi) au «*General Hospital*» de Montréal : «*Je ne me fie plus aux Anglais. Si je suis pour mourir [si je dois mourir], ils vont me le dire, ça va leur faire plaisir, une grenouille [les francophones sont, d’une façon méprisante, appelés «frogs» par les anglophones] de moins dans leur mare usque ad mare [«A mari usque ad mare» est la devise du Canada]*» (pages 180-181). Mais est dénoncée la mollesse politique des Québécois : «*On a la tête en quoi, les Québécois ?*», demande Juba. «*En pâte de guimauve*», rétorque Bottom (page 207).

Le Québec, qui est en grande majorité francophone, est cependant divisé entre indépendantistes et fédéralistes. La patronne, qui se fait «*dérisoirement passer pour un vétéran de la Crise d’Octobre*» [octobre 1970 fut marqué par les actes violents de militants indépendantistes], est fédéraliste ; à propos d’un pléonasma vicieux qu’elle emploie, Bottom observe : «*En pleine possession de tous ses moyens, elle n’aurait jamais dit “ce soir dans la soirée” fédéraliste comme elle est, fière de montrer qu’on n’a pas besoin de se séparer pour garder notre langue*» (page 232).

De plus, ce qui donne quelque épaisseur à cette intrigue mince, Ducharme déballe tout ce qu’il connaît, ses lectures, sa culture. Mais on est à mille lieues du festival qu’offre à cet égard *“L’avalée des avalés”* !

Intérêt psychologique

Le roman est avant tout psychologique, centré sur le narrateur qui oscille entre deux femmes.

P. Lafond est un être hybride, instable, dépourvu de toute grâce. Il est originaire, avec Bruno, d’un village appelé Belle-Terre, et ils se traitent eux-mêmes de sauvages et de paysans. Autodidacte, il a connu la liberté du vagabondage avec son grand copain. Même s’il est récemment entré dans la trentaine, il se définit lui-même comme un enfant-adulte, à la recherche d’un interlocuteur capable de le comprendre : «*Juba (ça se prononce Jiva) est la seule enfant de mon âge qui veut jouer avec moi. Déficient social crasse, ivrogne trépigant, elle me prend comme je suis, et comme si la sale gueule que je me suis faite pour me rassembler ne chassait pas ses mauvaises pensées.*» (page 10).

Il avoue : «*J’ai mal tourné. À dix-huit ans, je rêvais d’être un poids mort, un fardeau, petit peut-être mais qui y tient, de tous ses dérisoires moyens, sans jamais les perdre, comme il y en a tant, amers et timorés, rongés jusqu’au trognon. Je n’avais pas le choix ; j’avais été compté, pesé et jugé bon à rien, aucun jeu de société. Je payais cher ma place qui n’en était pas une, assez cher pour la glorifier, l’occuper comme un trône, ne plus rien devoir à personne, surtout pas des excuses.*» (page 153).

«*Évadé débilite par les remords*», il est le personnage dostoïevskien du raté, du paumé, du déviant (page 229), du «*taré*» (tel qu’il se définit lui-même page 164), de l’être aliéné, «*avalé*», qui s’avilit comme par plaisir, qui subit le poids de la culpabilité qui frappe les exclus (pages 190, 164). Il joue la carte du parfait opprimé, se traitant de «*rada*», de «*réprouvé amer, [...] paria abject, infect, alcoolique et ingrat*». Il a conscience du danger qu’il court : «*Je sais qu’on ne revient pas de cet autre côté où mon désespoir cherche à passer, mais on ne peut pas non plus réprimer ces décharges, ces contractions, ces crampes trop fortes et pas assez.*» (page 125). Il mijote dans ses propres contradictions car en sortir serait inconvenant. Il acquiert son identité par l’incapacité à être.

Nicole lui dit : «*Tu ressembles à l'Étranger de Camus en livre de poche*» (page 41). Mais ce modèle, Bottom le retourne contre sa propre énonciatrice, constatant que, «*trop ballottée par son vécu, elle a pris le pli de minimiser au maximum, comme l'Étranger de Camus*» (page 180). Parlant de lui-même à la troisième personne («*Il se secoue, toutoune ; il lève, il arrache tout !...*»), il ajoute aussitôt : «*C'est mécanique, c'est l'embrayage qui se renclenche tout seul à la troisième personne. Je comprends Camus, sa manie de se mettre à cette vitesse. On finit par se retourner pour voir si on se suit. On s'est dépassé !... On est passé à l'étranger, avec les autres !... On est tous frères enfin : tous personne ! C'est sensationnel !*» (page 151). Mais il rejette cette tentation de l'étrangeté, aussi sensationnelle qu'elle soit, lui préférant la neutralité du «il», l'insécurité et la recherche cahotique d'un «je». À la fin, Nicole se retrouve «*les bras en croix et les jambes écartées comme l'Étranger de Leonardo da Vinci*» [sic] (page 225). Le narrateur, pour sa part, a réussi à échapper à ses «*attaques d'absence*» (page 16).

Comme les ahuris de Beckett, Molloy et Malone, il trouve sa plus grande joie à mettre en mots sa misère, son maniement désinvolte de la langue lui permettant de proposer une vision effrontée de la société et des relations humaines, de faire sien le discours du ressentiment propre à notre époque, de retracer sa dégradation tout en philosophant avec humour sur ses tares et celles de ses contemporains.

Dans cette autobiographie marquée par l'impudeur, il confesse ses deux grandes quêtes incessantes, l'alcool (la bière surtout) et les femmes (la sainte «*femmille*»). Le besoin quotidien des six cannettes de bières qui rythment ses journées révèle combien son corps, qui fonctionne comme un miroir de son esprit, est asservi, est assujéti à l'alcool qui l'empêche de s'épanouir.

Sa vie n'est pas une vie. N'ayant été aidé ni par sa mère, ni par ses amis, il n'a rien réussi, et est allé en prison pour des délits sans reliefs. Puis il «*m[î]t tout [s]on orgueil à devenir le plus grand parasite que la terre ait jamais porté, le crampon total*» (page 233). Il ne s'est jamais pris en charge.

Andrew, le bouddhiste, le stigmatise auprès de la patronne : «*Qu'est-ce que c'est que ce maniaque, ce tout-nu tout tordu, crotté édenté, résidu fermenté? Pitié, ce détritrus s'asphyxie hors de son cloaque*», et Bottom commente : «*Il a l'œil. Aussitôt qu'il m'a vu il a vu que je suis son malheur, tel qu'elle (la patronne) l'a formé et qu'elle y tient, son tourment exprimé, réalisé, enfanté pour être dompté, mis en laisse et en montre.*» (page 88). Et lui-même est assez masochiste pour se concevoir comme l'enfant répugnant que sa mère rejetait ou comme l'avorton dont la patronne aime s'occuper.

Émotivement perturbé, lamentable en amour (ayant plus besoin d'une sœur que d'une femme [page 237]), il a su pourtant, infirme qui se portait à l'aide d'une autre infirme, offrir généreusement ses services à la patronne : «*Qu'est-ce que je ferais pas pour vos beaux yeux?*» (page 13). Alors qu'elle affirme : «*Bottom, je t'aide*», il ne sait pas profiter de cette aide qu'elle lui apporte. Cependant, comme un attachement le soude de plus en plus étroitement à elle, il peut finalement soutenir : «*J'ai fini par le lui rendre («Je t'aide aussi») et c'est devenu un petit jeu équivoque*».

Malgré la négativité qui domine son discours, et qui semble déterminer l'image qu'il présente de lui-même, sa fébrilité verbale semble permettre une évolution. Sa réhabilitation n'est insinuée que vers la fin du roman, où il se prend enfin en charge pour faire preuve d'une lucidité qui le conduit à la liberté.

La figure de la patronne confirme le côté adolescent de Bottom, car elle représente en quelque sorte une figure maternelle pour lui. Cette femme est handicapée, et, malgré sa force de caractère, les scènes du bain et du coucher, plusieurs fois décrites dans le roman, mettent en relief sa dépendance physique, qui deviendra par la suite une dépendance affective à l'égard de Bottom. Mais elle se fait d'abord son mentor, et lui inspire son désir de réhabilitation sociale.

Il considère qu'elle est une «*chochette*» parce qu'elle a des manières mondaines et souveraines. Il est vrai que c'est une bourgeoise qui a fait ses études au pensionnat Marie Regina, puis à l'Université McGill et enfin à Paris où elle a attrapé «*son petit accent, qui n'en est pas un là-bas et cette brochette d'expressions dégueulasses dont elle tient à se repaître*» (page 57) ; elle est une spécialiste de l'hypercorrection, qui a développé, au dire de Bottom, «*l'horreur du jargon national*» (page 163), c'est-à-dire le joul. Elle se pique de culture, a lu Constant, Nietzsche, Saint-John Perse, Baudelaire, Shakespeare, s'intéresse de près au bouddhisme et à un certain bikkhu (maître à penser), Andrew. Elle a des antennes partout, dans le monde des arts et dans celui de la politique. Elle est de gauche,

mais son militantisme ne l'empêche toutefois aucunement de se payer toutes les douceurs qu'offre le monde capitaliste.

Elle est à la fois une magnifique égocentrique et un cœur d'or. D'une part, elle affirme : *«Je suis la patronne ; et c'est dans ton sang de te mettre sous mon règne [...] Parce que tout ce que tu sais faire, c'est subir et transgresser»* (page 130). D'autre part, elle *«a le don de garder comme à fleur de dents le sourire qu'elle avait le premier jour, et qui m'a épaté, et qui me touche encore quand il n'est pas occupé à me faire tous ses autres effets.»* Si elle a perdu l'homme de sa vie en même temps que l'usage de ses jambes, elle a le cœur bien accroché et pas du tout handicapé. Adeptes de Bouddha, elle a bien des choses à montrer à Bottom de ce côté-là. Elle tente d'amener ce sauvageon à adopter des mœurs plus civilisées. Elle lui parle de littérature, de musique. Elle lui apprend l'italien dans une traduction de *"Love story"*. Elle déplore son ivrognerie.

Ils sont liés par une dépendance réciproque. Tandis qu'une infirmité la prive de l'usage de ses jambes, qu'elle vit physiquement à ses dépens, il vit financièrement aux siens. Les faiblesses des antagonistes sont ainsi de forces égales dans ce duel où ils s'affrontent.

D'autant plus que survient un obstacle de plus : *«La syphilis, ça déforme la colonne puis ça remonte au cerveau. On se ramasse bossu puis gaga. Foutu pour foutu, je m'en fous, mon idée est faite, bien faite, la vie est trop triste pour qu'on la prenne au sérieux. Je me fais bien rigoler à la fin. Mais il y a un os, coincé en plein par où je rigole : j'ai infecté la patronne, elle va pourrir aussi, la contamination est automatique, c'est attesté par les scientifiques. Je serai parti en jetant mon venin dans la porte.»* (page 170)

Se considérant lui-même comme encore un enfant, Bottom entretient une relation amicale et parfois amoureuse avec Juba, jeune femme aux attitudes souvent enfantines, qui est, dit-il, *«la seule enfant de mon âge qui veut jouer avec moi»*, qu'il appelle son *«petit train donzeur»*, parce qu'elle lui téléphone tous les soirs à onze heures. Elle est tout le contraire de la patronne : elle est *«pétée»* et vulgaire, ce qui lui plaît beaucoup car, s'il aime sans doute les femmes distinguées, ce sont les femmes grossières qui le stimulent sexuellement.

Ducharme a fait d'elle, comme de Bérénice, dans *"L'avalée des avalés"*, une juive, comme le montrent sa façon de parler (*«Je savoure sa voix d'enfant, ses retours d'accent, ses intonations de petite séfearade aux allumettes.»*), les bougies de Hanuka et la traversée du quartier hassidique. Mais elle est rejetée par sa communauté puisqu'elle est une *«shiksa»*, mot péjoratif qui désigne l'étrangère non juive ou la juive que son comportement a rendu étrangère à la collectivité. Ici, l'identité juive n'est pas seulement la métaphore de la tendance grégaire d'une communauté, mais, à travers Juba, celle de l'exclusion dont cette communauté frappe ses membres dissidents.

Ils sont tous les deux des *«enfants du malheur»*. Ils vivent plus ou moins dans un univers de drogue, d'alcool, de caca et de pisse, mais, comme le dit l'un d'entre eux, *«il n'y a pas de crasse qui prenne sur nous»*.

Elle aime Bottom, et sait jouer de ses caprices pour conquérir son cœur. Cependant, si elle veut bien dormir avec lui, elle ne se laisse caresser que dans certaines limites (ce qui fait qu'il se plaint des *«nuits atroces que tu passais à m'affrioler puis me repousser, m'emballer pour me lâcher, me forcer à partir, pousser à courir après les précipices»* [page 194]). Pourtant, elle semble coucher avec un peu n'importe qui, tout en ayant Bruno dans la peau. Et elle désire au plus haut point ne pas ternir son amour pour Bottom en lui permettant la chose, ce qui ne manque pas de l'embêter : elle est son grand amour impossible. Après bien des colères, il se résigne avec un masochisme qui fait penser à celui des «héros» de *"L'hiver de force"* : *«Comme si elle était ma sœur et que son ordinaire sexuel ne me regardait pas. D'ailleurs, j'ai toujours aimé des sœurs.»*

On peut remarquer que le topos du corps meurtri traverse tout le roman, pour signifier la souffrance primaire des personnages, dont le quotidien est marqué par la détresse, développée à plusieurs niveaux mais aboutissant toujours à un malaise affectif. Ils sont envahis du sentiment d'étrangeté qui éloigne chaque individu de la réalité quotidienne, qui se traduit chez eux par la quête douloureuse d'une place dans la société, dans un monde d'où ils ont été très tôt exclus. La recherche de l'amour

fidèle, de la dignité économique, de l'autonomie est guidée par la quête d'une identité qui est encore en formation.

Intérêt philosophique

À la lecture de "Dévadé", on est appelé à réfléchir sur les relations entre hommes et femmes. On constate l'opposition radicale entre les conceptions de l'amour des uns et des autres.

D'un côté, Bottom se montre quelque peu misogyne, prétendant savoir triompher des femmes : *«Le bonheur rend tellement intelligent qu'il me fait comprendre les femmes. Il s'agit d'insister plus longtemps qu'elles résistent, de ne pas lâcher avant qu'elles lâchent. Ne serait-ce que pour se débarrasser, elles finissent, comme Nicole ici, par dire OK. Il n'y a que le premier pas qui coûte. Et il ne coûte rien. Et tous les chemins mènent à Rome, la ville du sexe.»* (page 59) ; édictant des conseils en matière de conduite à suivre avec elles : *«Ce n'est pas en faisant l'indépendant qu'on les éloigne.»* (page 173), et leur en donnant aussi : *«On ne se fait pas casser les pieds quand on sait cacher ses fesses !»* (page 185).

Par ailleurs, il affirme non sans humour : *«J'ai la même admiration pour toutes les femmes. Je suis tellement respectueux que je n'ai jamais pu en regarder une entre les genoux sans baisser les yeux.»* (pages 158-159), proclame sa haute conception de l'amour : *«Aimer par commodité, usure ou défaut, c'est une perte d'amour, une vraie perte, qui diminue la quantité.»* (page 198) - *«Aimer c'est vouloir le bien qui délivre du besoin»* (page 233).

Les femmes, elles, sont sévères à l'égard des hommes qui, selon la patronne, sont tous «dégueulasses» et «dressés dégueulasses» (page 157), tandis que Juba leur reproche : *«Quand vous n'êtes pas à la hauteur, vous vous dégonflez pas, vous faites ni une ni deux, vous sortez votre fric.»* (page 177). Et Bottom reconnaît : *«On est tous des truies, il n'y a personne qui contrôle rien dans ce bordel.»* (page 249).

Il dénonce le fonctionnement de la société : *«Les puants qui fricotent avec les baveux sur le dos des crottés limités aux étreintes des têteux !»* (page 194) - *«Il n'y aura pas de justice tant que tout le monde ne souffrira pas comme tout le monde, c'est-à-dire comme moi, ce qui suppose un système où tout le monde se veut du mal et se dénonce.»* (page 211). Il serine : *«Ce n'est pas une vie»* - *«Il n'y a pas de justice»...*

Il porte aussi des jugements sur les conduites humaines en général, déclarant :

- *«Être bien élevé, c'est être porté à une hauteur où le vertige vous empêche de vous pencher, vous mettre à la merci de ce qui traîne.»* (page 158).

- *«Personne ne donne jamais la communication pour vrai, on est condamné pour toujours à la demander»* (page 187)

- *«Le jeu des remords mène à un point de non-retour. On finit par faire ce qu'on va regretter pour le regretter, pour alimenter la douleur, le démon en nous qui nous abomine. Ça s'appelle l'enfer.»* (page 158)

Il pose le problème du mal : *«Si ça finissait toujours aussi mal, toujours mal égal, on finirait pas s'habituer, mais ça finit de plus en plus mal, jusqu'à ce que ça finisse une fois pour toutes, dans le mal total.»* (page 81). Cependant est entrevu ce bénéfice : *«Peut-être qu'il y a dans le mal une masse critique où l'on mute.»* (page 125).

Sa philosophie pessimiste se résume d'ailleurs ainsi : *«Foutu pur foutu, je m'en fous, mon idée est faite, bien faite, la vie est trop triste pour qu'on la prenne au sérieux»* (page 170).

Il va jusqu'à la réflexion métaphysique, la référence à "L'étranger" de Camus inspirant cette réflexion : *«On est tous des étrangers quand on y pense. On est sur la terre comme tel, mais la terre c'est chez qui?... Tout le monde se le demande finalement.»* (page 41).

Mais le roman indique surtout que la quête de l'identité est la voie vers la liberté. Alors que le discours de Bottom est ponctué par la volonté de se définir constamment, cette démarche le conduit vers la conquête de son identité, condition indispensable pour la liberté. Cependant, la patronne donne de la liberté une idée exigeante qui pourrait être inspirée par Sartre : «*Tu n'es ni libre ni un homme, parce qu'on n'est pas un homme si on n'est pas libre et pas libre si on ne jouit pas de sa liberté, si on ne s'en sert pas, pour se décider, se constituer, puis lutter pour se garder et pour grandir. Tu es resté à l'âge où la liberté c'est rien, où on se trouve libre quand on n'est responsable de rien, quand on n'a rien fait qui nous lie à rien, l'âge mental du caillou le long du chemin ; on te piétine ou on te ramasse, on te tient ou on te jette... Bottom, tu ne t'appartiens pas.*» (page 84).

Ainsi, finalement, le lecteur est invité à voir dans ce discours de la dégradation qu'est "Dévadé" une descente aux enfers nécessaire, car libératrice. Bottom, évadé de la société dévale la pente de son monde pour émerger plein de force vers la fin, dans cette volonté de se construire une identité par le seul moyen de la subversion sans conditions du langage.

Destinée de l'oeuvre

Le roman obtint, au Québec, le prix Molson ; en France, le prix Alexandre-Vialatte (le communiqué indiquant : «En l'absence de l'auteur, Roger Grenier et Isabelle Gallimard recevront le prix en son nom.» Ducharme demeura donc encore un fantôme !

En 1992, Jean-Philippe Duval consacra à l'écrivain un documentaire de cinquante-deux minutes intitulé "*La vie a du charme*", où il dressa un portrait de «l'invisible» Ducharme, fit entendre de ses textes, voir de son théâtre, et découvrir les paroles de ses chansons.

En 1994, Ducharme obtint le prix Athanase-David qui couronnait l'ensemble de son œuvre.

Il fit parvenir chez Gallimard une photo de lui datant de dix ans, où il s'était laissé prendre avec Blaze, son chien, un jour d'hiver.

Selon sa conjointe, Claire Richard, après la mort, en octobre 1994, de Gérald Godin qui était son ami, il ne vit plus personne

Il publia :

"Va savoir"

(1994)

Roman de 260 pages

Au cours d'un été des années 70, dans un lotissement des Laurentides, appelé la Petite Pologne, Rémi Vavasseur, un homme de trente-cinq ans, qui a quitté le «*Ministère du Jargon*», travaille à la restauration d'une maison qu'il lambrisse «*en petit bois de cercueil*» mais qui continue de s'enfoncer dans la vase contaminée du terrain pollué, et il fait la classe à la fille de ses voisins, la petite Fanie, qui a cinq ans. Tout cela dans l'attente de Mamie, sa femme, si elle revient «*en chair et en noces*» : ayant été ligaturée à la suite d'une fausse couche causée par une tumeur cancéreuse, et ne trouvant plus «*de sens à l'amour*», elle est partie cavalier en Europe et au Moyen-Orient. Elle est emmenée par la dangereuse et blonde Raïa, que Rémi avait connue au temps où il fréquentait les prostituées de la rue Saint-Laurent, et qui se venge ainsi de lui. Mamie espère peut-être retrouver au bout du monde, mais surtout au bout d'elle-même, «*l'irrésistible émoi des entrailles où [elle se sentait] branchée sur [son] courant essentiel et sans quoi une femme est une poubelle.*» De temps en temps, il reçoit une lettre de celle qui dit l'aimer, qu'il aime trop mais qui ne s'aime pas assez elle-même. Il se lie avec des voisins : Vonvon, un copain de billard, redoutable joueur ; Jina, la danseuse à gogo qui élève son Jerrymie pendant que son «*chum*» est en prison ; Mary, la belle et saine Irlandaise, horticultrice qui danse le jitterbug, qui lui fait penser à Ginger Rogers, et lui fait dire : «*La vie est belle quand elle a la*

cuisse innocente et le short un peu pervers» ; son mari, Hubert, qui se meurt du cancer en lisant Balzac ; leur fillette de cinq ans, Fanie, avec laquelle il a une amitié passionnée ; Mûla l'Antillaise et ses autres copines du trottoir montréalais. Les nouvelles de l'errance des deux femmes se font de plus en plus désastreuses, et quand, finalement, Mamie est «*disparue après avoir longtemps travaillé à disparaître*», comme la quarantaine se pointe, qu'«*au lieu de la plaie qu'on avait, si tendre, on a une cicatrice où la peau s'est épaissie, est devenue plus coriace...*», que l'automne chasse l'été, et que la neige arrive à la Toussaint, Rémi, se retrouvant «*tout seul comme je me doutais depuis longtemps que j'étais*», abandonne une restauration désormais inutile et qui le ruinait, et trouve un travail de serveur, tandis que le petit monde qui l'entourait se défait et disparaît.

Commentaire

«*Va savoir !*» est, pour Réjean Ducharme, la seule réponse qu'un homme saurait trouver à ce qui est peut-être la plus inquiétante de toutes ses interrogations : «*Qu'est-ce que les femmes ont dans le ventre?*» Il a su, dans ce roman qui fut le plus imprégné de sexualité, souligner les lâchetés des tendresses masculines.

Dans ce livre qui s'absorbe lentement, la narration est aussi sobre qu'émouvante ; la prose est directe, les débordements attendus étant remarquablement maîtrisés. Mais diverses manoeuvres d'égarment plongent souvent le lecteur dans la perplexité.

Les drôleries de langage sont moins acrobatiques que dans les livres précédents, mais Ducharme pousse plus avant l'offensive qu'il mène contre l'écriture, ce qui produit des embarras syntaxiques qui rendent la lecture parfois difficile : «*Passé 30 ans, les nouveaux visages ont de plus en plus de quoi qui nous a déjà été et dont on ne reconnaît plus que l'effet.*»

Le héros, qui ressemble à Bottom et n'a guère plus de chance que lui dans ses amours, est le modèle de «*l'homme rose*» qu'on a vu proliférer au Québec où le féminisme le plus agressif triomphe. Rémi est tout à fait soumis à Mamie qui, pourtant, le traite avec désinvolture : «*Ta lettre est arrivée. Elle a traîné dix jours. Je l'ai serrée dans ma poche arrière. Elle me donne des forces à la bonne place pendant que je me décarcasse. Elle fait ce qu'elle peut, elle n'est pas épaisse. Je comprends, tu étais limitée par le format aérogramme, et pour te faire pardonner tu as écrit petit. Mais qu'est-ce que c'est que cette idée de me bassiner, en deux alinéas, avec ma maison?...As-tu idée de me laisser m'abîmer tout seul et tout sale au fond de ce cloaque en planches?...*» Et, lorsqu'il demande à Mary : «*Quel mal est-ce que ça peut bien te faire que je t'aime, d'amour?*», elle lui répond : «*Du mal à te croire !*»

Son désespoir final était déjà inscrit dès les premiers mots : «*Tu l'as dit Mamie, la vie il n'y a pas d'avenir là-dedans, il faut investir ailleurs. On le savait mais ça ne mordait pas. On avait le compteur trop enflé, les roues dentées ne s'engrenaient pas. On planait : c'est un état où on a beau n'avoir pas d'ailes on ne sent pas son poids d'enclume. On tenait à un fil. On ne tiendra plus à rien, c'est promis. Blottis dans le trou qu'on a creusé en s'écrasant, on a compris. On est plus doués pour s'ancrer.*»

Au sujet de la maison, Freud signalerait qu'elle est un symbole matriciel. Comme elle est retapée, elle dit assez le message de la récupération qui est partout repercuté, celle des déchets étant d'ailleurs devenue une vertu sociale en même temps qu'une nécessité économique, Rémi ramassant tout ce qu'il trouve dans les dépotoirs pour la restauration de sa bicoque, qui nous est contée de long en large, dramatiquement, avec assez de détails pour que le lecteur puisse éventuellement l'utiliser comme guide.

Le roman présente une galerie de beaux personnages, les femmes surtout occupant l'espace et les pensées de Rémi, une place à part étant faite à Fanie, qui est l'incarnation d'une enfance qui était désormais chez Ducharme objet et non plus sujet de la narration ; Rémi lui voue une souveraine passion, un peu inquiétante parfois pour cause d'intensité, mais qui amène de purs moments de grâce, qui viennent compenser la désespérance la plus radicale, un marasme amoureux, sexuel, assez effrayant.

En 1994, le roman obtint le prix du Gouverneur général.

En 2003, il fut traduit en anglais par Will Browning, de l'université de Boisé, en Idaho, sous le titre "Go figure".

"Gros mots"
(1999)

Roman de 250 pages

À Lavaltrie, village au bord du Saint-Laurent, non loin de Montréal, Johnny, le narrateur, un homme vieillissant qui a fait de la prison à Toronto, qui se fie à son «*instinct de perdant*», vit aux crochets de la couturière Exa Torrent, femme d'âge mûr, combative, splendide et tapageuse, avec laquelle il couche de moins en moins souvent, et sans l'aimer, d'où les «*gros mots*» de l'amante insatisfaite, au cours d'une succession infinie d'affrontements et de semblants de réconciliation. Il ne travaille pas, fait chaque jour les commissions, et passe à la brasserie d'où il téléphone longuement à l'épouse de Julien, son frère adoptif, jeune femme qu'il appelle Petite Tare et à laquelle il voue un amour fou, dont il veut qu'il reste parfaitement chaste, même si Julien, énergique expert en conflits syndicaux qui a des maîtresses, ne s'en formalise pas. Enfin, au bar "Au Quai", il noue quelque lien avec une des serveuses-danseuses nues, Poppée. Or, un jour, sur la rive du Saint-Laurent, il trouve un cahier manuscrit qui est l'autobiographie anonyme d'un homme dont la vie est semblable à la sienne, qu'il appelle Alter Ego, puis Alter et finalement Walter. Petite Tare, sa «*maîtresse ès-lettres*», qui met le texte au clair, le décrypte peu à peu. Ce Walter, qui a été G.I. et a fait la guerre, «*vieux tordu qui avait fainéanté*», vit, sur une île du voisinage, une relation destructrice avec Too Much, tout en ayant un amour impossible avec Bri, que son mari, Ernie, tolère puisqu'il va jusqu'à se lier d'amitié avec lui ; et il s'éprend encore d'une danseuse nue qu'il nomme Sainte-Hélène. Comme, un jour, Poppée, absente, est remplacée par Hellhenn, Johnny apprend qu'elles connaissent bien ce Walter. Il le rencontre, mais sa misanthropie supportant mal les remises en question face à un pair qui lui ressemble, il prend soudain conscience de ce que sa vie est devenue, y renonce, se débarrasse du manuscrit, d'autant plus que Petite Tare a trouvé un amant, et qu'Exa tente de le tuer.

Commentaire

Dans ce huitième roman de Ducharme, qui reprend quelque peu le sujet de "Dévadé", qui est sensible, brûlant, sombre, étouffant, il est exclusivement question d'amour, avec cette situation typique de son oeuvre : amour et sexualité sont dissociés et même ennemis, comme l'étaient, dans les oeuvres plus anciennes, enfance et «*adulterie*». La monotonie de l'histoire racontée (où on passe d'Exa à Petite Tare à Exa à Petite Tare, etc. ; où les relations triangulaires se multiplient), dans une coulée textuelle unique, sans chapitres, n'est pas entièrement rachetée par le brio des développements. C'est assez lourdement et fastidieusement psychologique : «*À quel monstre au juste est-ce que mon coeur se débat tant pour donner la vie quand ses battements nient ce qui m'appelle et qui m'attire, qui répond oui à tout ce que je suis, quand je me cramponne à ce qui me fait mal et me mutile au lieu de partir sur le coup, courir la voir, tenir dans mes yeux d'un seul coup, puis tous les instants d'après, en une répétition ininterrompue de possessions, tout ce que je demande?... Je peux rester une heure ou deux, me laisser porter toute la nuit si je veux, et toujours en montant. Et pas de danger, ce n'est pas vrai, ce serait trop beau : on ne se tue pas en retombant de si haut. On se rompt et c'est tout, encore assez costaud pour ramasser ses morceaux, se remettre en chemin et revenir à rien.*» (page 24)

Le texte, qui multiplie les reflets et les ambiguïtés, demeure flou du fait des références pas toujours limpides aux personnages et aux réalités. Comme il est travaillé par un laborieux dynamitage de la langue parlée et écrite, qui joue et se déjoue des mots, bien des fougades demeurent hermétiques. Le manque de transition exige une attention constante. Il faut ajouter une syntaxe qui produit des phrases ahurissantes, à la limite de la compréhension : «*Je lui demande des tuyaux sur ce qu'Exa me jouait dans le dos, qu'elle me plaquait.*» Par contre, on relève des trouvailles ravissantes comme :

- « *marcher la peau de ses eaux* » (page 276), pour désigner la marche sur la neige ;
- quand Johnny prend « *le vol de nuit* » de sa compagne, on comprend que c'est pour le septième ciel ;
- Poppée a « *ses deux colombes à l'air* » (page 114) ;
- « *les mains cherchent, comme deux ailes qui auraient perdu leur oiseau* » (page 274).

Il est vrai qu'on a un roman dans le roman, le cahier de Walter (clin d'oeil aux '*Cahiers d'André Walter*' de Gide?) installant une histoire parallèle qui se superpose parfaitement à celle de Johnny, où tous les personnages se dédoublent, où s'établit une correspondance presque exacte du fictif et du réel. Mais la voix du livre a été « *bâillonnée à grands coups de x, étranglée par les ratures irritées et les surcharges à moitié biffées, dénaturée par les caviars, pâtés et autres dégâts causés par un évident dégoût* ».

Le héros raconte son histoire comme tout un chacun semble aujourd'hui capable de le faire, commençant ainsi : « *Ça n'a pas l'air de s'arranger mais je ne vais pas me ronger. C'est mon histoire. On est ici chez moi. On ne va pas me déloger comme ça. Se débarrasser du héros en trois coups de cuiller à mots.* » Mais il fait subir à son récit les contorsions formelles les plus violentes.

Son âme ayant été blessée par une enfance qui l'a délesté de sa mère biologique et de celle qui l'a adopté, il est un homme déglingué, un désespéré moins amer que lucide, en proie à une indécision quasi perpétuelle et à la propension à répéter son va-et-vient. Il panse ses blessures avec des émissions sportives à la télévision, de la bière et des strip-teaseuses. Il éprouve le besoin d'appartenir à la classe des bienheureux perdants avec lesquels il veut cheminer vers le paradis perdu afin de ne pas être réduit au seul rôle de se remplir la panse. Il ne veut offrir aux femmes qu'un amour cérébral pour se protéger de toute union qui serait « *un abîme où se jeter* ».

Il rabaisse donc l'amour vécu quotidiennement avec Exa, figure grossièrement maternelle : « *Elle m'appelle Johnny tout court, mais pas toujours. Portée à ne pas m'appeler du tout quand le pouvoir lui échappe. Assez effrontée pour me traiter de petit gars. Tu sauras ça mon petit gars... Mais on a intérêt à s'en vouloir, à soi, à l'autre, et que ça s'accumule. Pour que ça éclate. Pour que l'amour, intolérablement étouffé, comprimé, et il y en a toujours assez pour ça, qui n'attend que ça, fasse tout sauter.* » (page 52). S'il se rappelle avec émotion comment ils se sont rencontrés : « *Même opiacée, un verre à la main et la cigarette au bec, c'était une aubaine. Rebelle de choc mais fine copine. Une flambeuse, et qui vous donnait sa chemise avec tout ce qu'il y avait dessous sans demander son reste. Et j'en ai fait une chipie, un tyran domestique. Je ne méritais pas ça. Elle non plus. Comme la fois où je lui ai fait faux bond en plein blizzard, rue Mayor, où elle avait en dernier ressort offert ses talents aux fourreurs.* » (page 11), il l'appelle « *ma furieuse* », et ils rejouent '*La danse de mort*' de Strindberg, qui est toutefois colorée ici des « *gros mots* » et des coups qu'assène cette femme blessée : « *Elle me jetait à la figure ce qu'elle avait de plus sale, avec une passion, un plaisir qui dissuadent de la censurer.* » (page 61) - « *Maudit chien !* » (page 159) - « *Dis-moi quelque chose qui a de l'allure ou je te tue ! [...]* Elle attaque, à bras raccourcis, lâchant la matraque aussitôt que je la saisis, pour avoir une main de plus à me lancer à la figure et que j'en aie une de moins pour l'empêcher. Je reçois un coup d'ongle en plein dans l'oeil. Je vois trente-six chandelles et je ne peux plus les compter. » (page 259). Leur dépendance est mutuelle : « *Je dépends de toi pour le nécessaire mais tu dépends de moi pour l'essentiel. Qui n'est pas l'amour, trop vite fait pour l'appétit vorace de la race. Mais la guerre.* » (page 167).

Leur relation est décortiquée jusque dans ce qu'elle a de plus abominable ; elle est réduite à des habitudes qui relèvent de la comptabilité : « *Tu fais le café, je fais les courses, tu me prépares un bon spaghetti, je prends soin du chat.* » D'où la constatation : « *C'est avec nos habitudes qu'on est vraiment en ménage. Tant qu'elles tiennent, qu'il ne manque rien pour les perpétuer, on peut s'étripier, pas de problème.* » Le livre est alors un manuel de mesquinerie, même s'il est émaillé de belles maximes comme « *On n'a pas le droit de moins aimer, c'est le péché le plus mortel.* »

'*Gros mots*' est donc un roman sur la difficulté d'aimer, de « *vraiment aim(er). Aim(er) les yeux fermés. Avec les mains qui cherchent, comme deux ailes qui auraient perdu leur oiseau...* », un roman où on constate qu'on ne peut aimer quand on ne s'aime pas, qu'on ne peut pas aimer lorsque on n'a jamais été aimé.

Mais Johnny se préserve un bonheur grâce à Petite Tare, qui représente au contraire la femme-enfant, l'amour rêvé, idéal, à peu de chose près immaculé, quasi platonique aussi, parce que essentiellement téléphonique. «*Ça marche puisque ça marche : les émotions sont sous contrôle et je n'ai pas aussitôt raccroché que l'envie me reprend d'entendre la voix tout en petits cailloux jetés dans l'eau qui avant de se déposer pour vous faire un lit vous déploie dans les ronds de son écho, vous répandant jusqu'où vous vous retrouvez complètement perdu*». Elle est sa «*petite idole*» (page 51), à laquelle il veut «*offrir un sacerdoce entier*» (page 157). Mais elle lui demande : «*Tu expies quoi?*». Comme il tient à une chaste relation, elle est prête à lui payer la stripteaseuse Poppée.

Quand il découvre le manuscrit, où il voit «*les travaux et les jours, on dirait, d'un impossible auteur, un complexé des grandeurs, un épris dont on n'a pas cru les cris trop forts en métaphores...*», Johnny s'identifie immédiatement à Walter, et va jusqu'à dire que la parole du cahier lui donne l'occasion de s'entendre lui-même de l'extérieur, avec les autres. Cette lecture lui permet de donner à la voix qui l'anime la chaleur qu'elle a perdue. Il se sauve ainsi lui-même du dégoût que sa personne même lui inspire. «*Gros mots*» présente donc l'amour et l'écriture comme deux réalités inséparables.

Au passage, sont égrénées des réflexions :

- «*Ce qui gâte les sentiments, c'est l'amour*» (page 35).
- «*Aucun animal, sinon complètement malsain, dénué de tout instinct, ne va se laisser acculer au mur sans devenir méchant, sans voir à défendre sa peau, et à cela seul.*» (page 132).
- «*C'est dans la figure que la vraie nudité se reflète et se trahit, que tout est écrit, même si c'est en chinois et qu'il faut traduire, en braille et qu'il faut tâtonner.*» (page 134).
- «*Si la chasteté est un vice au lieu d'une vertu, vous n'êtes plus une victime, mais un démon.*»
- «*Dans quelques années, la moitié des Américains que nous serons tous devenus seront condamnés à bouffer c'est tout, à consommer pieds et poings liés à des petits rubans codés.*» (page 135).
- «*Dans ses moeurs, on ne s'allège pas en s'épanchant, on ne se soutient pas en partageant ses faiblesses et ses maux : on se rend plus lourd.*» (page 164).

En 1999, Réjean Ducharme reçut le grand prix national des lettres du ministère français de la Culture. En 2000, il fut fait officier de l'Ordre national du Québec.

En 2004, il publia, sous le pseudonyme de Roch Plante (pseudonyme inutile puisque, curieusement, cet être qui se tapit dans l'ombre, loin des regards et des aléas de la célébrité, le révéla tout de même comme étant le sien), un catalogue de soixante-sept oeuvres à trois dimensions, tous matériaux unis, collés et soudés, recyclages de déchets pauvres, qu'il a, par un jeu de mots bien dans sa manière, intitulé «*trophoux*» (de «*trophée*» et «*fou*», évidemment), œuvres qu'il appelle «*Hell Dorado*», «*Sainte-Henri dévorée par ses anges gardiens*», «*Déjeuner sous l'herbe*», «*36 Étoiles hôtel*», «*Chemin de fer à repasser*», «*Vents tripotants*», «*Le crépuscule des gueux*», «*Vive le Québec ivre*», «*Kaskapourrisse*», «*Grossier perce-neige*», «*Vieux snoro*», «*Qu'est-ce qu'on étend pour être heureux?*», etc., mais qui plairaient sans doute moins si elles étaient signées par un autre chiffonnier que l'auteur de «*L'avalée des avalés*» ! La légende veut que Réjean Ducharme, qui vit à Montréal, marche incognito dans la ville plusieurs heures par jour, remplissant ses poches, comme un gamin, de divers rebuts (des tessons de bouteille, des joints, de vieux rasoirs, des poignées de portes, des capsules de bouteilles de bière, des bâtons de Popsicle, des ressorts de montre, des écrous, des cartes à jouer, etc.), dont, homme aux multiples talents, il se sert pour fabriquer ces sculptures, leur donnant un autre sens, une autre vie. On a pu dire qu'elles illustrent éloquentement le procédé de décomposition / recomposition à l'œuvre dans ses romans, à la différence que, si Réjean Ducharme déforme, Roch Plante transforme. Elles appartiennent à un duo de collectionneurs, Stefan Georgesco et Charles Forget, qui n'ont, ni l'un ni l'autre, rencontré leur auteur. Claire Richard a, une fois de plus, servi d'intermédiaire, et c'est elle encore qui était là lors du lancement du livre qui a eu lieu dans un restaurant où étaient exposés six de ces tableaux-assemblages.

Écrivain fantôme, Réjean Ducharme continue donc à vivre dans le secret le plus total, refusant, depuis cinq décennies, toute demande d'entrevue, refusant obstinément de se montrer en public, même lorsqu'il reçoit les prix littéraires les plus prestigieux. À peine deux photos de lui existent, et seules quelques rarissimes lettres aux quotidiens ont été publiées, au début de sa carrière. Certains doutent même que Réjean Ducharme soit son véritable nom.

Il tint quelque temps, sous le nom de Roch Plante, un blog, *'le desincarnet.blog.spot.com'*, jusqu'à ce que son identité réelle ait été découverte.

Cette absence et ce silence, dont on peut se demander s'ils sont une critique du cirque médiatique et une recherche d'intégrité ou une stratégie qu'il adopta pour qu'on parle de lui, contribuent à sa célébrité, l'entourent même d'une aura romantique. On se dit que, s'il préfère ne pas être sous les feux de la rampe, s'offrant ce luxe suprême qu'est la liberté de retrait, le droit d'échapper au cirque de la promotion artistique, où il serait la proie des animateurs-humoristes, des croqueurs de vedettes, des bons et des mauvais journalistes culturels, d'un fan club, des chasseurs d'autographes, c'est qu'il doit certainement avoir ses raisons.

Peut-être parce que, pour lui, «écrire», *«c'est rester assis dans la maison pendant que les autres jouent dehors, comme un malade»*, il est l'auteur d'une oeuvre, au croisement de l'autobiographie et de la fiction, relativement peu considérable : en une quarantaine d'années, il publia neuf romans (tous publiés chez Gallimard), fit jouer quatre pièces de théâtre, produisit deux scénarios, donna encore vingt-six chansons.

Mais l'écriture, souvent d'une exceptionnelle densité et jamais la même, est celle d'un écrivain au tempérament hors de l'ordinaire. Sa tournure d'esprit le prédispose à renouveler constamment, à emprunter des voies inhabituelles et souvent fort déroutantes ; l'autorise à faire flèche de tout bois, à s'accorder toutes les libertés aussi bien face à la langue qu'à la psychologie, aux émotions et à la logique.

L'esthétique de Ducharme, qui est fou des mots, tient d'abord à son rapport à la langue qu'il choisit comme sujet de réflexion, de fantasme, voire de fiction. Dénonçant son arbitraire, il la traite de façon irrémédiablement délinquante ; la torture pour en étendre les possibilités expressives ; abolit toute loi ; se permet tout, dans une permanente réinvention. Son écriture étant joyeusement dérangeante, il fait des mots un rempart contre la fadeur du monde environnant. Il s'invente une langue mais pour mieux la démonter, la détruire.

Dans de longs monologues intérieurs ou, au contraire, de courts tableaux au rythme effréné, il déploie une constante fantaisie verbale, malmenant la grammaire et la syntaxe, s'employant à faire éclater le sens des mots, à les pousser hors de leurs limites convenues, pour mieux démontrer leur vulnérabilité, et leur redonner un pouvoir d'expression sensible. Il s'amuse des incongruités et drôleries involontaires nées des prononciations, du côtoiement des langues officielles et de toutes les autres, de la traduction. Il abuse de calembours d'un ludisme douteux, d'assonances, d'allitérations, d'onomatopées, de coq-à-l'âne et de jeux de mots, dont l'extension semble infinie, d'où le sentiment de saturation dans lequel on se trouve après avoir assisté à la représentation de l'une de ses pièces ou avoir terminé la lecture d'un de ses romans.

Il crée ainsi des puzzles linguistiques très complexes, un «melting pot» lexical. S'il déploie évidemment du franco-qubécois, sinon un joul au premier degré, souvent rendu phonétiquement, dont même Michel Tremblay aurait honte, il use aussi du français standard et de l'argot.

Inversement, dans une révolte contre la France et le français, qui est nourrie du ressentiment dans lequel se complaît le Québec, il invente d'autres mots, fût-ce pour affirmer sa dérisoire souveraineté. Grâce à lui, le pays découvrit la possibilité du délire verbal en littérature.

Mais il considère qu'il n'y a pas de salut politique dans la langue : ni le joul ni le français standard ne peuvent mieux dire le monde, l'un et l'autre sont renvoyés dos à dos à cause de leur conformisme respectif. Il ne choisit pas une norme contre une autre, il met en scène leur affrontement, étant attentif à ses effets cocasses, absurdes ou signifiants. Il déforme la langue pour attirer l'attention du lecteur sur le poids des mots, tellement utilisés qu'ils en ont perdu leur saveur et leur sens même.

Dans cette oeuvre au croisement de la (fausse) naïveté et de la dérision, il ose aussi les ruptures de ton les plus hardies (du comique au tragique, en passant par le lyrisme de l'amertume ; d'une langue littéraire à un parler quotidien) ; de très libres associations ; de surnois détournements de sens ; de subtils clins d'œil.

Ces libertés avec la langue, il les prend aussi avec l'héritage littéraire omniprésent dans ses textes. Mais il instaure et maintient un rapport de pauvre avec la littérature, marqué par le «*cheap*» et le kitsch dégradé en «*québécois*». Avec une rage destructrice, il crache sur les écrivains reconnus, mais se nourrit d'eux. Pas de classique qui ne soit chez lui exposé au voisinage des livres pornographiques et des mauvais films de fin de soirée. Dans '*Gros mots*', il renvoya '*À la recherche du temps perdu*' au papier et donc aux arbres que l'oeuvre avait coûtés. Mais ses héros, et surtout ses héroïnes, éprouvent une affection fraternelle ou passionnelle pour d'autres livres, ceux que Fériée «*aime comme si c'était du monde*», pour le poète québécois Nelligan dont «*Constance Chlore est amoureuse*», pour '*La flore laurentienne*' du frère Marie-Victorin qui, dans '*L'hiver de force*', est, pour André et Nicole, «*un sacrement*» ; ils ne cessent de lire et de relire ce livre, ce qui correspond en fait à une sortie significative de la littérature.

À travers son oeuvre, se vérifie la cohérence d'un univers singulier qui s'arrache au plus profond de la réalité d'un peuple pour la transcender.

On remarque cette cohérence chez les personnages qui furent d'abord des enfants et des adolescents énergiques, à la pureté désespérée, à la fois innocents et pervers, à la fois cruels et vulnérables, en mal d'absolu dans un monde qui n'en a cure ; chez qui l'étendue de l'attente n'a d'égale que l'amertume de la déception et l'intransigeance du refus ; qui, dans des réflexions morales à la lucidité cruelle, dénonçaient la cruauté des rapports humains, qui combattaient des adultes qu'ils haïssaient, qui niaient leur sexe, celui-ci devenant avant tout pour eux, quand seulement ils acceptaient d'être conscients de son existence, un objet de dégoût, ou dont ils se servaient paradoxalement pour rester dans l'enfance, pour refuser de grandir.

Ces personnages forment souvent des couples étonnamment liés (Bérénice et Christian, Mille Milles et Chateaugué, André et Nicole, Vincent et Mielle, Ines Pérée et Inat Tendu), qui préexistent, dans une antériorité souvent imprécise, comme un donné inexplicable et gratuit, comme un noyau fondamental qu'il serait dérisoire de remettre en cause. Frères et soeurs pour la plupart, ce sont des sortes d'androgynes vivant la réciprocité du même et de l'autre, avec cette façon quasi automatique de nous introduire, dès les premiers mots, dans leur univers aspirant et compact, avec cette âme écorchée qui leur est née d'une quête éperdue de la pureté, et qui les fait s'ébrouer follement dans la révolte.

Parmi ces personnages se distinguent surtout les femmes, en même temps attachantes et cruelles, les petites filles, dont les soeurs sont une variation, représentant la pureté, donnant sa mesure au monde des adultes, qui est pervers et qu'il faut punir. On peut voir en Ducharme le plus féminin des écrivains québécois mâles, car, chez lui, les hommes sont généralement dévalorisés, hantés d'une étrange culpabilité qui peut se traduire par de l'agressivité, se livrant aux «*cochonneries*» qui sont la négation de l'amour, l'écrivain étant, malgré son goût de la grossièreté, étonnamment puritain.

Ses romans, qui sont des quêtes, tiennent davantage de la chronique.

Ils sont dominés par 'L'avalée des avalés', non pas seulement chronologiquement mais surtout littérairement, car ce roman se distingue nettement du reste de son oeuvre par la consistance de son intrigue, l'exubérance de l'imagination, la haute tenue du texte qui n'est que de temps à autre perturbée par des dérapages bouffons et autres acrobaties verbales, la pertinence du tableau de la société, le rapport avec une réalité historique, l'énergie du personnage, la finesse de la psychologie, la profondeur de la réflexion et, surtout, le déploiement d'une époustouflante culture.

'L'avalée des avalés', qui fut la grande réussite de Ducharme, qui est avant tout l'auteur de ce livre, aurait en fait été précédée du '*Nez qui voque*' et de '*L'océantume*'. Après la fantaisie très particulière du roman en vers et de l'aventure épique qu'est '*La fille de Christophe Colomb*', de même que Bérénice, l'héroïne de 'L'avalée des avalés', ne pouvait échapper à «*l'adulterie*», et Ducharme lui-même ne l'ayant évidemment pas pu lui aussi, même s'il s'accrocha longtemps et assez

pathétiquement à son enfance, ses personnages devinrent, dans des romans qui semblent autobiographiques, ses complexes et ses angoisses transparaissant partout, des adultes qui, cependant, refusent de vieillir, de mûrir ; tentent de façon tragi-comique de se libérer des contraintes que leur âge ne peut manquer de leur imposer ; ne renoncent pas à l'intransigeance dévastatrice de l'enfance, mais subissent les rares événements de leurs existences résignées ; sont plus ou moins des détraqués, des mésadaptés sociaux, des marginaux, des «bums» et autres «*radas*» ; qui sont animés de passions d'amour oscillant entre une grande tendresse et une violence presque sadique. Dans ces romans, non seulement Ducharme, en utilisant le joul (en particulier dans '*L'hiver de force*'), rejoignit le courant alors dominant au Québec, mais, curieusement, s'évaporèrent la puissance narrative (quand il n'exploite pas la féerie enfantine, il tient au sur-place, refuse toute idée d'évolution ou de rupture) et la richesse culturelle qui se déployaient dans '*L'avalée des avalés*', décidément le roman de Ducharme le plus fort, le sommet de son œuvre qui, ensuite, n'a fait que péricliter.

Cependant, il transposa, dans ses pièces de théâtre, ses chansons et, particulièrement ses deux scénarios, la cohérence thématique de son œuvre romanesque.

Dans son théâtre, lui, qui avoua, comme Jarry et Ionesco, ne pas aimer ce genre (c'est du moins ce qu'il fit dire à son narrateur de '*La fille de Christophe Colomb*'), qui, dans ses romans, se livra à de joyeuses attaques contre lui, fit jouer des pièces iconoclastes. Mais leurs sujets sont fort différents : la parodie d'un classique dans '*Le Cid maghané*', la démystification de l'Histoire de la Nouvelle-France dans '*Le marquis qui perdit*', la quête désespérée d'adolescents dans '*Ines Pérée et Inat Tendu*', le jeu de la dérision douloureux et grave auquel se livrent des adultes dans '*HA ha !*'. Et c'est avec une totale naïveté scénique mais un sens inné des nécessités de la scène que, sans s'embarrasser de règles, il y manipula les êtres, les choses et les mots. Les personnages ne le sont qu'au second degré, ne sont que ce qu'ils disent, que ce qu'ils jouent. Ils se regardent agir, comme dans un miroir, et on n'en finit plus de s'amuser de ce dédoublement. Ils se renvoient la balle à la façon des jongleurs. Ils font leurs numéros comme au cirque ou au music-hall. Intarissables, ils trouvent toujours quelque chose à dire pour «se donner l'impression d'exister». Ce théâtre ne peut que provoquer par son ludisme désinvolte et par sa facture hybride, pour ne pas dire par son écriture sauvage, à la va-comme-je-te-pousse. Le désespoir s'y matérialise sur fond de clichés, de moqueries kitsch et de quêtaineries, véritable mélasse existentielle ; l'intériorité n'y a plus de place.

Dans ses chansons, où il s'accommoda des contraintes du genre de la chanson populaire, on retrouve sa marque : un certain usage de la syntaxe orale toujours au service d'un nouvel effet de sens.

L'œuvre de Ducharme n'est pas réductible à un message politique transparent. Hors jeu, ses personnages se tiennent loin du pouvoir, c'est-à-dire de tout ce qui est faux, artificiel, mensonger. Leur révolte radicale, tour à tour extase poétique et descente en enfer, est peu compatible avec la pensée révolutionnaire, et irrécupérable pour la représentation collective, car il se moque de la politique et, en particulier, de la question nationale du Québec.

Envisageant l'existence humaine d'une façon irrémédiablement délinquante, il montre un pessimisme teinté d'un humour qui court à travers tous ses textes, sous la forme de clins d'œil complices au lecteur, et ne doit pas faire illusion : son rire, comme celui de tous les grands écrivains, participe directement à ce que Mille Milles appelle, au début du '*Nez qui voque*', «*le tragique du monde*». Il se déploie à même la blessure du sujet, et, à moins de ne lire que ce qu'on veut bien lire, il produit le contraire d'une détente chez le lecteur. Mais il s'accompagne d'une extraordinaire faculté de survivance.

Auteur d'une œuvre qui ne ressemble à aucune autre, même parmi les romanciers québécois de sa génération, dont il est l'un des deux ou trois plus grands, il fut vite admiré, honoré, canonisé, et, l'objet de marques de reconnaissance de nature institutionnelle, qu'on distribue en son pays plus généreusement qu'ailleurs, d'études universitaires le plus souvent complaisantes. De ce fait, il est

peut-être victime de ce respect qui encourage la paresse, et dispense de véritable sens critique. Le Québec est un pays qui a trop longtemps subi l’empreinte de la religion pour ne pas continuer à tenir à avoir des sujets de vénération qui, une fois désignés, deviennent incontestables. On peut citer Céline Dion, mais aussi Réjean Ducharme qui, lui, satisfait encore le goût chrétien des mystères de la foi puisque, enfermé dans un mutisme médiatique, il entretient soigneusement celui de sa personne ! S’il cherche moins que tout à se constituer en modèle, on a pu parler d’une école de Ducharme, caractérisée par l’usage immodéré de jeux de mots et par une prédilection pour les héros juvéniles. Il a, plus qu’aucun autre de ses contemporains, un impact sur les écrivains plus jeunes, qui, malgré lui, se reconnaissent en lui. Il rejoint un public qui ne se limite pas au seul milieu des professeurs de lettres et des spécialistes, mais il n’est pas et ne sera jamais pour autant un auteur «grand public», car son œuvre reste exigeante.

Il est même devenu le personnage principal de trois romans : *“L’envie”* d’Hugo Roy (2000), *“Le cœur est un muscle involontaire”* de Monique Proulx (2002) et *“Ça va aller”* de Catherine Mavrikakis (2002), qui exploitèrent sa légende d’écrivain invisible.

Il n’a pourtant été traduit qu’en deux langues, l’anglais et l’italien, et au prix d’un énorme travail.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)