



Petr Vurm

La création et la créativité de Réjean Ducharme

Une redéfinition du roman québécois

16





Petr Vurm

La création et la créativité de Réjean Ducharme

Une redéfinition du roman québécois

16



0. Introduction

*Les poètes n'inventent pas les poèmes
Le poème est quelque part là derrière
Depuis très longtemps il est là
Le poète ne fait que le découvrir*

Jan Skácel

La problématique du suicide, posée par Albert Camus dans *Le mythe de Sisyphe*¹, et qui introduit ses réflexions sur l'absurde, est en quelque sorte analogue à celle que tout écrivain honnête doit aborder, au sens symbolique, avant de prendre son stylo à la main, avant d'entamer l'écriture : « Dois-je écrire du tout ? » Toutes les autres questions, du choix de la forme, de la thématique, du style, des caractéristiques des personnages ne viennent qu'après.

Similairement, après l'auteur, et devant ses romans, c'est au tour du lecteur de se poser la même question : « Vaut-il la peine de lire tel ou tel auteur ou dois-je faire autre chose dans mon existence limitée ? » Enfin, soit avant, soit avec ou après le lecteur, un critique honnête doit répondre, de même, à la question : « Le livre vaut-il l'effort d'être abordé, son ensemble narratif ou idéologique rendent-ils valable le travail d'analyse de tel ou tel auteur ? » Toutes les autres questions que le critique se pose par la suite prolongent cette première interrogation.

Réjean Ducharme-auteur marie en quelque sorte les deux dilemmes en inventant une réponse à sa manière : « J'écris pour ne pas me suicider² ». Comme chez Camus, le lecteur est plongé par cette remarque, sans répit, dans l'univers singulier de Ducharme. Univers ludique et ironique, baroquement déséquilibré, mordant, mais en même temps magique et plein d'invention.

Si, pour notre part, nous avons répondu positivement à la première question et choisi de lire, et ensuite de traiter le sujet de la créativité chez Réjean Ducharme, nous avons été dirigés par plusieurs raisons, que les deux parties du

1 « Le seul problème philosophique vraiment sérieux est la question du suicide. », A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris, 1998, p. 7.

2 Entrevue avec Gérald Godin dans le magazine *MacLean*, « Gallimard publie un Québécois de 24 ans, inconnu », *MacLean*, septembre 1966, p. 57.

titre de cette thèse relie ensemble : par la richesse de sa créativité, ainsi que par l'écrivain Réjean Ducharme, mais surtout par la conviction que l'œuvre de l'auteur québécois enrichit tant la littérature québécoise que la littérature mondiale, ne serait-ce qu'en incitant le lecteur et le critique à une autre lecture du monde et de la littérature ; car la créativité est comme l'air que nous respirons : elle est partout, mais en même temps nous ne nous rendons pas compte de son existence qu'à partir du moment où elle est nous manque. La réponse insolite, recueillie dans une des rares interviews accordées par l'« écrivain-fantôme », nous semble emblématique de toute son écriture. Elle associe l'écriture et la vie (et la mort) dans un mélange impossible et curieux, lyrique, émouvant et inquiétant, alliant la mort à la magie des mots. Mais aussi, cette réponse souligne la rencontre du plus sérieux que représente le suicide avec l'écriture ducharmienne et avec les questions qui intriguent les critiques.

La grande question philosophique que nous nous sommes posée avant d'écrire ce travail était celle de la multidisciplinarité, de la rencontre de différents domaines : créativité des arts et de la littérature, du jeu et du Nouveau, et de l'humour et de l'ironie (ou *huronie*, comme dirait Ducharme). En ce début du XXI^e siècle, quatre décennies après la publication de son premier livre, nous proposons une relecture de l'œuvre ducharmienne sous l'optique de la créativité, et ce, pour deux grandes raisons. L'une tire son origine de la nature de la créativité même : créativité, dont le concept est d'abord employé en psychologie, mais qui est valide pour chaque activité humaine, particulièrement pour les arts. Si l'importance de la créativité dans les arts n'est plus négligée, il semble qu'aucune définition systématique n'ait été proposée pour la créativité littéraire ; du moins, aucun ouvrage intitulé *Créativité littéraire* ou portant un titre similaire n'existe, comme l'ont confirmé nos recherches dans les catalogues de bibliothèques et sur Internet.

Deux problèmes fondamentaux concernant la créativité se posent alors. Une créativité littéraire existe-t-elle, et si oui, quel est le processus de transition entre les domaines où la créativité s'emploie le plus souvent, et la littérature ? Et, en assumant déjà l'hypothèse qu'une créativité littéraire existe, au même titre que d'autres « créativités » éventuelles dans d'autres domaines artistiques, nous pouvons nous poser la question si ces autres créativités sont les mêmes ou pareilles, faisant partie d'une créativité universelle, ou si elles ont une base commune avec des variations qui diffèrent, ou éventuellement, s'il s'agit de territoires complètement discontinus ? Et si c'est encore le cas et si nous pouvons oser et proposer la catégorie de la créativité littéraire, quels rapports celle-ci entretiendrait-elle avec les autres grandes catégories littéraires proches, sur les plans de l'imagination, la

création, l'imaginaire, etc. ? Mais aussi, quelles sont la notion et les caractéristiques de la créativité à travers les domaines artistiques ? Nous allons prendre comme point de départ l'acception la moins scientifique de la créativité, sans doute moins précise, mais plus facilement compréhensible grâce à son acception générale, et tenter ensuite de la préciser, au fur et à mesure de la progression de notre travail. D'une façon analogue, nous allons focaliser notre attention, après une mise en contexte générale, sur le domaine de la créativité littéraire.

L'autre grande raison tient à la personnalité et l'écriture de Ducharme même. Souvenons-nous combien de fois ses écrits ont été classés comme créatifs et son langage comme ludique. Rappelons au lecteur, à titre d'illustration, quelques extraits :

[...] à cette fête continuelle de l'écriture où l'on peut défaire à loisir et refaire le monde, inventer des êtres, des destins, braver des lois de la pesanteur, de l'inertie, voire de la morale, aller et venir à sa guise tout autour de la terre, d'un bout à l'autre du temps³.

Réjean Ducharme, à l'instar de Rabelais, possède le sens de la fête continuelle qu'est la durée de l'écriture. Ordinairement, les romanciers sont plutôt graves : ils prennent l'univers au sérieux. Avec les problèmes politiques, économiques, sociaux, ils font des romans « engagés » ou des romans réalistes [...] En sorte que l'homme moderne, pressé, qui se laisse parfois aller à lire un roman peut se donner bonne conscience : il ne perd pas tout à fait son temps puisqu'il retrouve, dans ces miroirs proménés sur les chemins du monde, des préoccupations analogues aux siennes.⁴

Il maîtrise le feu et les ombres de la langue française. Son livre est une suite de tableaux envoûtants et surréalistes, qui vivent surtout grâce aux ressources du langage.⁵

Ce roman ressemble plutôt à une coulée de lave « déboulant » une pente, en se laissant guider par les accidents du terrain, ou à un orage multicolore comme la vie. La forme est spontanée et vive ; le fond, c'est un cri pur, cri de combat et de douleur [...]⁶

Pour expliquer les mécanismes de la « fête continuelle », de l'« orage multicolore » et des « tableaux envoûtants » et poser ensuite le problème de l'écriture ducharmienne, nous proposons d'abord un survol rapide de ce que nous appelons le « contrat de l'équivoque ».

3 Gabrielle Poulin, « La fête de l'écriture », dans *Le Droit*, 17 juillet 1976, p. 17.

4 *Ibid.*

5 Jean Éthier-Blais, « L'Avalée des avalés », *Le Devoir*, 15 octobre 1966.

6 Jean Thomas-Bédard, « Les élucubrations d'une affamée », *Fantasia-Garnier*, 17 novembre 1966, p. 18.

0.1 Réjean Ducharme ou le contrat de l'équivoque

L'œuvre ducharmienne se pose dès son début comme un défi constant au pour le critique, caractérisée qu'elle est par la méfiance absolue que cette œuvre pratique à l'égard des textes et des mots, des personnages, des sentiments, des idées : « Ducharme réfute la croyance jusqu'à une infinie suspicion vis-à-vis des mots⁷ ».

Le héros ducharmien hésite entre la recherche de l'amour et les passions destructrices, entre la complicité avec le lecteur et son refus complet. Il y a somme toute trop d'incongruités pour qu'il s'agisse d'un hasard ou simplement de l'indécision de la part de l'auteur sur la voie à emprunter. Ainsi, l'équilibre du récit est sans cesse rompu et rétabli par un jeu de va-et-vient, jeu de contraires et antithèses, bref, une équivoque au sens le plus large du terme. La pratique de l'équivoque, annoncée presque comme un programme par le titre du roman *Le nez qui voque*, s'inscrit, et là réside peut-être sa plus grande force, dans le mot-clé qui va hanter et séduire le lecteur, « maghané » en plus par ce jeu de mots ducharmien :

Il s'ont des tâches historiques. C'est une équivoque. C'est un nez qui voque. Mon nez voque. Je suis un nez qui voque.⁸

Il est évident que ce jeu de mots gratuit propose au lecteur au début de l'un de ses premiers romans une entente, qu'on pourrait aussi appeler un contrat de l'équivoque et qui se résume ainsi : « Moi, le narrateur, en bonne conscience des règles linguistiques et littéraires, je vais utiliser tous les moyens que me donnent la langue et mon écriture pour obscurcir le message et le rendre ambigu, bref, pour te tromper, "mon lecteur". À toi de refuser de lire immédiatement ou de continuer, mais dans ce cas-là, il faut accepter mon contrat. En acceptant, tu acceptes en même temps que ce qui suit ne sera pas conforme à la réalité que tu connais, ni aux livres que tu as lus auparavant. »

Marquée par le paradoxe et l'équivoque, la créativité littéraire ducharmienne se distingue également en ceci qu'elle se situe sur plusieurs niveaux. Sa complexité pose obstacle à une classification éventuelle.

Nous nous limiterons à relever, dans la partie suivante, quelques ensembles représentatifs de ces paradoxes constitutifs du contrat de l'équivoque (esquissé dans cette partie). D'autres paradoxes vont ressurgir au cours des chapitres sur le Nouveau, sur le Jeu et sur l'Erreur.

7 Gilles McMillan, « Ducharme ironiste », *Conjonctures*. Revue québécoise d'analyse et de débat, no. 26, 1997, p. 53.

8 *Le nez qui voque*, p. 13.

0.2 Paradoxes ducharmiens

D'un côté, nous assistons à une série de paradoxes qui caractérisent l'image ducharmienne auprès de ses lecteurs. Il s'agit d'abord de son identité cachée d'écrivain-fantôme, cette identité étant d'abord prêtée à Naïm Kattan, Gérard Godin et d'autres. Même si nous envisageons d'éviter au maximum les faits biographiques, non indispensables à notre étude (et de toute façon indisponibles), nous nous sentons obligé de résumer brièvement les circonstances de l'affaire Ducharme, ne serait-ce que pour familiariser le lecteur non initié avec le milieu littéraire québécois des années 1960. En même temps, ces circonstances, à caractère quelque peu anecdotique, instaurent le premier paradoxe de l'écrivain, celui de la présence et de l'absence, de l'apparition et de la disparition et nous permettent de renouer avec une présentation de la série de paradoxes autour de son écriture.

L'affaire Ducharme a, d'une manière indirecte, contribué à créer le mythe de l'écrivain (selon Jacques Pelletier, Ducharme est *le* mythe de la littérature québécoise⁹), d'autant plus qu'une telle clarification sera utile dans les parties consacrées à la critique ducharmienne. Selon Véronique Faucher¹⁰, d'autres écrivains québécois (Anne Hébert, Marie-Claire Blais, Hubert Aquin) suscitent autant ou davantage d'études et de commentaires savants que Ducharme. Mais, continue Faucher, aucun n'est aussi présent dans le discours journalistique et dans la fiction des années quatre-vingt-dix et nul écrivain ne communique mieux que Ducharme la « passion d'écrire ».

L'affaire Ducharme commence avant la parution de *L'Avalée des avalés* et elle est axée sur le choix de l'éditeur de ce roman ainsi que des romans ultérieurs. Avant de poster le manuscrit de *L'Océantume* à Gallimard, Ducharme l'avait soumis à Pierre Tisseyre, éditeur du Cercle du livre de France à Montréal, qui l'avait refusé. Éditeur montréalais, vivement critiqué, affirme qu'il avait reçu non un, mais trois manuscrits de Ducharme, dont celui de *L'Avalée des avalés*.

Ducharme s'explique alors, pour la première et dernière fois, afin de clarifier ce malentendu : il précise que Tisseyre n'a eu entre les mains qu'un seul manuscrit, celui de *L'Océantume*, et que, puisque le seul roman publié jusque-là était *L'Avalée des avalés*, l'éditeur ne pouvait être capable d'affirmer que le roman avait été retravaillé. Les médias, toutefois, ne se posent pas de questions, aidant ainsi à

9 Pascale Millot, « Réjean Ducharme : Enquête sur un fantôme », *L'Actualité*, vol. 25, no. 6, avril 2000, p. 75.

10 V. Faucher, *Le mythe de Réjean Ducharme dans le discours journalistique et romanesque de 1990 à aujourd'hui*, Université du Québec à Montréal, 2004, introduction de sa thèse.

créer le « mythe Ducharme ». L'écrivain même semble peu crédible, ce qui mène à une série d'hypothèses s'ensuit quant à l'existence de Ducharme. Existe-t-il ? *L'Avalée des avalés* a-t-il été retravaillé ? Par qui ? Ducharme en est-il l'auteur ? Serait-ce un écrivain bien connu qui se cache (parmi les candidats suggérés, il y a Gérald Godin et Naïm Kattan, ce dernier à cause de la thématique juive de *L'Avalée des avalés*). Un jour, Normand Lassonde, journaliste au *Nouvelliste* de Trois-Rivières, réussit à trouver Ducharme et à le photographier et à prouver qu'il existe bel et bien. Mais le mythe est déjà trop avancé pour pouvoir être « révoqué ».

Pourtant, il semble que même aujourd'hui, l'œuvre de Ducharme, dans le discours journalistique et critique, ainsi que pour la plupart de ses lecteurs, ne puisse être que difficilement dissociée de l'apparition du jeune auteur talentueux.

Il semblerait donc que la disparition de l'auteur-fantôme derrière son texte et la thématique du double qui vient d'être esquissée corresponde à une qualité intrinsèque de son écriture, qui est à la fois opaque et équivoque. Une extrême opacité des mots et des phrases caractérise la création ducharmienne. Leur fonction habituelle, qui repose sur leur emploi dans le processus de la communication comme éléments porteurs de signification, est éclipsée. Au lieu de cela, les mots ne sont faits que pour cacher, évacuer le sens. Par contre, le lecteur peut, à chaque instant, se rendre compte de leur matérialité, de tout ce qui constitue le côté « signifiant » de l'échange communicationnel, les mots étant en ceci non seulement des témoins, mais de véritables « racoleurs » de la fonction poétique de Jakobson. La matérialité des mots est souvent soulignée par le discours des personnages qui s'effacent pour laisser la place aux mots-protagonistes, qui deviennent des vedettes au moyen de métaphores et de comparaisons avec des objets réels :

Un livre est un monde, un monde fait, un monde avec un commencement et une fin. Chaque page d'un livre est une ville. Chaque **ligne** est une rue. Chaque **mot** est une demeure. Mes yeux parcourent la rue, ouvrant chaque porte, pénétrant dans chaque demeure. Dans la maison dont la forme est : chameau, il y a un chameau. Dans la cabane : oie, une oie m'attend¹¹.

La relation entre le signifiant et le signifié peut être comprise comme un réalisme littéraire à l'envers : comme si les mots étaient plus réels que virtuels, plus opaques que transparents. Le procédé du discours opaque est justifié par l'introduction d'un narrateur à la fois peu fiable, mais d'autant plus autoritaire et arbitraire dans le choix de ses mots. Par exemple, c'est Mille Milles qui affirme :

11 *L'Avalée des avalés*, p. 107.

C'est le dix octobre. C'est le dix septembre. Ce n'est pas le dix octobre du tout. Pauvre Mille Milles ! Tout mélangé dans ses dates !¹²,

un autre moyen est la négation pure de ce qui vient d'être dit, formulée comme une tautologie ou un paradoxe logiques :

Pourquoi le premier enfant trouve-t-il le loup beau ? Parce que le loup est brun, a les yeux brillants et les oreilles pointues. Pourquoi le deuxième enfant trouve-t-il le loup laid ? Parce que le loup est brun et a les yeux brillants et les oreilles pointues. F. D. J'ai détruit d'avance par ce petit exemple tous les arguments que tu pourrais produire pour détruire ma théorie.¹³

L'exemple précédent remet en question le sens de la communication et des éléments qui y participent : car la tautologie et le paradoxe, ces énoncés qui prétendent communiquer, sans le faire réellement, ébranlent toutes les autres données du processus communicationnel, y inclus le récepteur : le critique ou le lecteur. D'ailleurs, l'écriture ducharmienne, par tous ses aspects, semble ne pas se soucier du critique ni du lecteur parce qu'elle ne fait aucun effort pour être facilement abordable et pour expliquer clairement son propos, comme si elle se résignait avant de commencer, devant la page blanche, à ce que le jugement sur tel ou tel roman ne puisse être que mauvais. Plus généralement parlant, un autre paradoxe que nous esquissons consiste dans un va-et-vient constant entre le sérieux et le non-sérieux : le léger, le frivole, le ludique, le puéril, etc.

Le narrateur fait, dans le meilleur des cas, comme si la critique n'existait pas. Si, après tout, le texte reconnaît parfois la présence d'un critique, c'est toujours d'une façon injurieuse que le critique est abordé. Parfois, un critique entre dans la diégèse, mais sur un mode ironique ou ridicule : par exemple, Jean Éthier-Blais, éminent critique québécois des années 1950 et 1960, pourrait décoder un message irrévérencieux qui lui est adressé dans la préface de *La Fille de Christophe Colomb*, par l'intermédiaire d'un « jeune homme de lettres » :

Songe que, s'il attend [un signe de son génie], Jehan Ethiey-Blez, qui n'a plus des cheveux que le support, n'a reçu aucun signe.¹⁴

Quant au lecteur, les endroits où l'écrivain-narrateur s'adresse à lui sont fréquents, et le lecteur ne cesse d'être attaqué. Postulons en simplifiant que le roman traditionnel, tel le roman balzacien, établit des liens communicationnels sur plusieurs

12 *Le nez qui voque*, p. 16.

13 *L'Océantume*, p. 167.

14 *La Fille de Christophe Colomb*, p. 7 ; cette remarque peut être comprise comme un règlement de comptes avec ce critique.

niveaux, dont le premier commence par une connivence tacite instaurant une coopération avec le lecteur, le contrat du *lector benevolens*, qui peut être explicite ou implicite, visé ou sous-entendu. Chez Ducharme, aucune connivence de cet ordre n'est garantie. L'auteur-narrateur est celui qui mène le jeu, et le lecteur doit suivre :

Qu'est-ce que c'est que ces familiarités avec l'auteur ?

Est-ce que ça va bientôt cesser ?

Vais-je être obligé de vous traiter de lecteurs,

De sortir ma grosse règle et fesser ?

Bande de ronge-génie ! Ouvrez de fermetures Éclair !

Pour qui me prend-on à la fin ? C'est déplacé !¹⁵

Le lecteur-modèle se mue aux yeux des personnages de Ducharme en un milliard (cf. *L'Avalée des avalés*) de lecteurs anti-modèles (pour reprendre l'idée d'Umberto Eco), de ceux qui ne font que guetter l'instant de l'attaquer ou de penser du mal de lui. Cela coïncide avec la vision dégradante ou apologétique de l'écriture de l'auteur et du caractère ambivalent de l'auto-évaluation de son narrateur, suspendue entre la glorification et le dénigrement de soi-même (voir infra).

Résumons : le texte n'est pas coopérant, selon la terminologie gricéenne des maximes de la conversation.¹⁶ Souvent, il ne respecte pas les maximes de quantité (que votre contribution soit aussi informative que requis, jamais plus plus informative que requis) : les héros disent beaucoup plus que n'exige la communication ; ni les maximes de qualité (ne dites pas ce que vous croyez faux, ne dites pas ce que vous ne pouvez pas prouver) : le cas de Mille Milles est évident ; ni les maximes de relation (soyez pertinent) et de manière (évitez l'obscurité de l'expression, évitez l'ambiguïté, soyez bref, procédez en ordre) : Ducharme fait exprès pour se situer aux antipodes de ces maximes, surtout en ce qui concerne son ambiguïté. Un refus de coopération pareil engage le critique ou le lecteur soit à couper la communication (comme si, au téléphone, il raccrochait pour se protéger d'un aliéné), soit à relever le défi et comprendre le « jeu sur la communication », en se tournant vers d'autres principes pour insérer la communication dans un cadre plus vaste. D'abord et surtout, il doit chercher du côté de la communication littéraire et poétique, qui fonctionne sur une autre base que la communication quotidienne. Or, il semble que la confrontation de la communication

15 *La Fille de Christophe Colomb*, p. 33.

16 Grice, H.-P., *Logic and conversation*, vol. 3, pp. 41–58, P. Cole, New York, 1975.

quotidienne et de la communication littéraire renvoie à une lecture possible des romans ducharmiens comme poèmes.

Le manque de coopération gricéenne nous permet de renouer ici avec un ensemble discursif plus élevé, qu'on peut appeler contexte idéologique des années 1960 au Québec. Au moment de l'engagement de beaucoup d'écrivains pour la cause québécoise, à cette époque, le manque d'enthousiasme chez Ducharme peut paraître à contre-courant de la plupart des discours. À tout prendre, on ne trouve pas de repères idéologiques clairement articulés chez lui, si ce n'est l'idéologie du « refus total » :

les personnages de Ducharme n'acceptent aucun état de fait, que ce soit la situation politique, la domination économique, la circulation automobile, la présence des immigrés.¹⁷

Ce manque d'engagement est encore aggravé par le fait qu'à la différence des œuvres dadaïstes ou surréalistes, les romans ducharmiens, notamment les romans plutôt « réalistes » tels que *L'hiver de force* ou *Les Enfantômes*, mettent en scène des situations politiques ou historiques réelles et émettent des déclarations bien intelligibles sur le positionnement idéologique de certains personnages. Or, celles-ci sont aussitôt niées ou relativisées par la mise en cause de la fiabilité du narrateur.

Des procédés d'ironie, d'auto-ironie, d'ambivalence et de mise en cause de la crédibilité du narrateur évacuent le sens de toute remarque qui pourrait sembler devoir être prise au sérieux par un lecteur moins averti.

L'attitude de l'écrivain témoigne d'une écriture complexe et stratifiée qui va de pair avec une élaboration des thèmes et une intertextualité renvoyant à une connaissance très vaste de la littérature. Cependant, le texte est aussi parsemé de contextes et situations banales, de jeux de mots puérils ou insignifiants, de personnages dégradés, etc.

Comment expliquer ce jeu avec le sérieux ? Il existe chez Ducharme un dialogisme au sens bakhtinien, un dynamisme baroque, une incongruité de tons et de moyens rhétoriques, ce qui renforce le goût du paradoxe et la tendance à la parodie et au renversement carnavalesque des valeurs.

Le discours ducharmien joue aussi sur la gamme de l'auto-évaluation et auto-appréciation. Le plus souvent, le narrateur du roman sous-estime ses capacités et ses connaissances pour s'arroger le droit de contourner les maximes gricéennes de la communication :

17 Dupriez, Bernard, « Ducharme et des ficelles », *Voix et images du pays*, vol. V, 1972, p. 169.

Le monde ? Non ; sorry, very sorry ; demandez à quelqu'un d'autre ; je ne connais pas ; consultez votre dictionnaire ; demandez à un de ces citoyens du monde ; moi, je suis citoyen de notre chambre¹⁸

Un élément intertextuel intéressant de la préface du *Nez qui voque* met cette sous-estimation en exergue à toute la production ducharmienne, en inscrivant l'auteur dans un lien de fausse parenté avec l'un des membres de la Révolte des Patriotes :

L'auteur sollicite l'indulgence pour la qualité de cette production. (Léandre Ducharme).¹⁹

Cela correspond chez Ducharme à une vision pessimiste (ironique, sarcastique ?) de sa propre production :

Plus ça va plus mes quatrains empirent.²⁰

Par contre, des remarques positives entrent elles aussi en jeu :

C'est très joli, ça (N. de l'E.).²¹

De plus, Ducharme entre souvent dans le domaine du paratexte, en louant par exemple sa propre traduction :

Traduit par un bon traducteur.²²

La sous-estimation se joue surtout autour du processus de la crédibilité du narrateur, en ce qu'elle sape ses bases. Au prolongement de ce processus, le narrateur peut chercher un complice ou une victime de son discours pour duper ou être dupe, comme dans la communication ironique, ou tout simplement chercher une excuse pour ses constructions fantaisistes. Par contre, la surestimation, est un sentiment de supériorité et souvent de solitude, exprimé face au monde (à la Milliarde, dirait Bérénice).

Dans la veine de ce jeu de la moquerie envers le lecteur, de l'autodépréciation mêlée à un manque d'autocritique se situent également les procédés qui déjouent la convention et la tradition littéraire, d'où la confusion générique, le non-respect de la typographie, l'abus d'épigraphe, de mises en exergue, de notes infrapaginales, ainsi que de toute autre convention paratextuelle.

18 *Le nez qui voque*, p. 84.

19 *Ibid.*, p. 7.

20 *Ibid.*, p. 33.

21 *La Fille de Christophe Colomb*, p. 45.

22 *Le nez qui voque*, p. 77.

Arrêtons-nous, pour éclairer davantage ce jeu, à la confusion des genres. Les attentes du lecteur sont-elles déjouées avant même qu'il ouvre le livre ? Que faire de *La Fille de Christophe Colomb*, roman écrit en vers, annoncé comme roman par le sous-titre sur la couverture jaune de Gallimard ? Par contre, comment aborder *L'hiver de force*, l'un des textes les plus romanesques de l'auteur, mais qui est annoncé comme « récit » ? Ou bien, serait-il trop hardi d'accepter que certains romans puissent être lus comme poèmes en prose, vu leurs qualités et leurs envolées lyriques, pleines de rimes internes et de jeux de mots ? Il suffit de relire quelques pages de *L'Avalée des avalés* ou du *Nez qui voque* pour constater que la prose est hybride, marquée par des procédés poétiques, rimes, paronomases, répétitions rythmiques et syntaxiques.

Ainsi, il peut paraître étonnant à première vue que le nombre d'œuvres critiques consacrées aux aspects narratologiques des romans ducharmiens et qui pourraient confirmer le caractère proprement dit du roman soit assez négligeable. Comme si ni l'intrigue ni l'action des romans ducharmiens intéressait peu la critique. Évidemment, cela est dû en grande partie au caractère même des romans qui évacuent l'action et tendent au néant. Souvent, l'action peut se résumer en peu de phrases, comme en témoignent les quatrièmes de couverture de l'édition Folio de Gallimard.

Par leur contenu, il serait également possible d'associer les romans au genre de l'essai (cf. Kwaterko : « L'intertexte et le discours essayistique chez Réjean Ducharme »²³), du journal intime, ou du pamphlet politique ironique. Quant à l'essai et sa contiguïté avec la « recherche de paroles » de l'énonciation enfantine, soutenons la remarque d'Adorno, relevée par Kwaterko :

On ne peut cependant assigner un domaine particulier à l'essai. Au lieu de produire des résultats scientifiques ou de créer de l'art, ses efforts mêmes reflètent le loisir propre à l'enfance, qui n'a aucun scrupule à s'enflammer pour ce que les autres ont fait avant elle. Il réfléchit sur ce qu'il aime et ce qu'il hait, au lieu de présenter l'esprit comme une création *ex nihilo*, sur le modèle de la morale du travail illimité. Le bonheur et le jeu lui sont essentiels. Il ne remonte pas à Adam et Ève, mais part de ce dont il veut parler ; il dit ce que cela lui inspire, s'interrompt quand il sent qu'il n'a plus rien à dire et non pas quand il a complètement épuisé le sujet : c'est pourquoi il se range dans la catégorie des amusettes.²⁴

23 Józef Kwaterko, « L'intertexte et le discours essayistique chez Réjean Ducharme » dans *Le roman québécois et ses (inter)discours. Analyses socio-critiques*, Québec, Éditions Nota bene, 1998, pp. 65–96.

24 Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 6, cité par Kwaterko, *Op. cit.*, p. 80.

Mais chez Ducharme, il ne s'agit ni du roman ni de l'essai pur (cf. les remarques précédentes sur l'évacuation de toute idéologie), vu la profonde et intrinsèque hétérogénéité de ses proses, il s'agit plutôt d'un genre ambigu, car profondément hybride, qui se reconnaît comme tel et qui, en plus, exhibe son hybridité d'une manière ostentatoire. En cela, le genre ajoute au « sens du paradoxe » général et offre une image de l'auteur comme d'une personnalité « double », présente et absente, sérieuse et frivole. Le paradoxe et la tautologie doivent, tôt ou tard, amener le lecteur à des questions sur l'interprétation et sur le sens de celle-ci.

0.3 Le défi de l'interprétation

Tous les paradoxes de l'écriture ducharmienne peuvent susciter des mésententes, des polémiques, ou de l'incompréhension de la part du lecteur.

Rien d'étonnant donc que la création de Ducharme se traduise aux yeux des critiques par un champ sémantique riche, mais au centre duquel se trouve le vide exprimé par une multitude de mots. Ce fait se pose comme un problème, et même une déclaration de guerre de la part de Ducharme²⁵ :

Ducharme déclare une guerre à l'écriture réglée et raisonnable.²⁶

Le texte ducharmien se caractérise donc par un défi constant qui consiste à choisir entre une interprétation difficile, une constatation ou observation de phénomènes linguistiques, culturels ou sociohistoriques du texte, et le « laisser-faire/laisser-exister » du texte complet. C'est pour cela aussi que la critique savante a pu s'engager dans toutes les directions :

Le narrateur de *L'hiver de force* déjoue d'avance toute interprétation possible de son récit, qu'elle soit psychanalytique ou marxiste... C'est un jeu qui miserait encore sur la représentation d'une parole pleine, vierge de toute référence théorique, entendons de tout engagement politique.²⁷

Mais qu'entendre par le mot *interprétation* chez Ducharme ? Si c'est traduire un récit par un autre, il est vrai que les textes de Ducharme restent assez intransigeants, cantonnés dans leur position qu'ils ont (dé)construite. Pourtant, faut-il insister trop et s'obstiner à leur imposer une interprétation quelconque ? Ou faut-il croire Susan Sontag qui dit que:

25 P.-L. Vaillancourt, « L'offensive Ducharme », in *Voix et images*, V, 1, 1979, p. 12.

26 B. Dupriez, « Ducharme et les ficelles », p. 167.

27 Cl. Filteau, « *L'hiver de force* et la politique du désir », dans *Voix et images*, I, 3, 1976, p. 369.

The old style of interpretation was insistent, but respectful ; it erected another meaning on top of the literal one. The modern style of interpretation excavates, and as it excavates, destroys ; it digs « behind » the text, to find a sub-text which is the true one. The most celebrated and influential modern doctrines, those of Marx and Freud, actually amount to elaborate systems of hermeneutics, aggressive and impious theories of interpretation.²⁸

Si l'on développe la métaphore de Sontag sur l'agressivité et l'irrespect (*impiousness*) de l'interprétation en l'appliquant au cas de Ducharme, on peut accepter l'idée que Ducharme écrit exprès à sa manière pour se défendre contre cette agressivité du critique et qu'il creuse la signification avant que l'interprète puisse arriver : ce serait alors un effort similaire au comportement d'un propriétaire qui voudrait mettre le feu à son appartement pour ne pas donner la chance aux cambrioleurs.

Mais l'écriture ducharmienne n'est pas non plus une peinture abstraite, comme le manque de sens, affiché ouvertement par Ducharme, pourrait nous le faire croire :

Abstract painting is the attempt to have, in the ordinary sense, no content ; since there is no content, there can be no interpretation. Pop Art works by the opposite means to the same result ; using a content so blatant, so « what it is, » ends by being uninterpretable.²⁹

On constate que bien des aspects des écrits ducharmiens sont en quelque sorte similaires au pop art, ne serait-ce que par l'« exhibition flagrante » du contenu à travers les mots, à tel point que ce contenu qu'on devrait trouver derrière les mots devient ininterprétable. Cet argument peut être étayé par les marques extérieures, thématiques dans les textes : des objets d'usage quotidien de la société de consommation utilisés comme matériau créateur, tendance à la répétition banale de fragments de ce matériau, la soupe Campbell sur la couverture de la première édition de *L'hiver de force* pastichant Andy Warhol, etc. Le fait pourrait donner lieu à une discussion sur l'impossibilité d'interprétation causée par une tension entre le manque et l'excès de contenu (ou l'entropie et le déterminisme totaux).

Ce qui est important pour nous en cet endroit, c'est de constater que l'interprétation du texte s'avère difficile ou impossible chez Ducharme, et de nous demander quelles autres possibilités restent au critique qui aborde le texte. Car c'est la question posée à tout lecteur du texte ducharmien. À la lumière de cette constatation, nous proposons alors la créativité comme une alternative à l'interprétation. Il s'agit de trouver un *modus vivendi* entre le critique et le texte, qui enrichisse le texte par sa propre création, sans « creuser » à la manière de Sontag.

28 *Ibid*, p. 7.

29 *Ibid.*, p. 10.

Ayant effectué un parcours rapide de la création ducharmienne, nous sommes maintenant donc prêts à préciser les objectifs de notre travail. Nous voulons envisager l'œuvre de Réjean Ducharme sous le jour de la créativité et de ses composantes principales : la bisociation³⁰, le nouveau, le néologisme et le cliché, le jeu comme *paidia* et *ludus* et la valeur esthétique. Il s'agit de voir dans quelle mesure ces composantes sont constitutives de l'écriture de Ducharme et à quel degré il s'en sert dans son œuvre. En même temps, au fil des chapitres respectifs, nous visons à dégager l'essentiel de la créativité littéraire en essayant de montrer, également, des aspects plus subtils, individuels, qui contribuent à former un style. L'analyse concernera, notamment, les particularités linguistiques (renouvellement constant du langage : jeux de mots, calembours, tautologies, paradoxes, isotopies), la thématique (création d'un monde par des héros grâce au langage, motif de l'enfant, du Nouveau, de l'intériorité, création dans la destruction et déconstruction par le vide) et la composition (économie et construction du récit/roman), ainsi que leur mélange constant.

Finalement, nous allons résumer et mettre en contraste la critique littéraire ducharmienne des années 1960 et des années 1980–1990 pour prouver que le discours sur Ducharme après 1990 révèle une rupture tout en prolongeant de manière substantielle la perception et la réception de sa créativité. Nous allons indiquer, entre autres, quelles possibilités nous offre la technologie d'aujourd'hui pour constituer une critique ludique et créatrice. Cette approche et piste d'analogie nous a été inspirée par l'article d'Yvan G. Lepage dans *Paysages de Réjean Ducharme*³¹. Lepage y sonde l'étendue du vocabulaire de *L'hiver de force* et arrive à la conclusion, après une étude statistique minutieuse de la richesse lexicale de trois auteurs de périodes et styles différents, que Ducharme ne vient que second en richesse linguistique, avant *Le cassé* de Jacques Renaud, mais après le *Survenant* de Germaine de Guèvremont, ce qui peut s'avérer surprenant pour beaucoup de lecteurs. À la manière de Lepage, nous proposons une approche analytique et statistique de l'œuvre ducharmienne en proposant un regard « du dehors », celui d'un lecteur tchèque qui profite, de plus, d'un recul spatial et temporel.

L'espace à explorer est large et extrêmement riche. Est-il uniforme aussi ? Le monde de Ducharme, après la lecture de plusieurs de ses romans, peut sembler assez homogène en ce qui concerne la thématique. Un univers d'enfants, de paumés, de marginaux, de *radas* ou de *desdichados*. En cherchant la créativité

30 Terme forgé par Arthur Koestler.

31 *Paysages de Réjean Ducharme*, sous la direction de Pierre-Louis Vaillancourt, Fides, Québec, 1994.

ducharmienne, nous voulons également réfléchir sur cette uniformité thématique apparente. Nous allons nous intéresser particulièrement aux romans ducharmiens *L'Avalée des avalés* (1966), *Le nez qui voque* (1967), *L'Océantume* (1968), *La Fille de Christophe Colomb* (1969), *L'hiver de force* (1973), *Les Enfants-tômes* (1976), *Dévadé* (1990), *Va savoir* (1994) et *Gros mots* (1999), au nombre de 9 à ce jour. Mais l'horizon d'attente du lecteur ne serait pas comblé si on n'y incluait pas les pièces de théâtre de Ducharme, au nombre de deux publiées, *Inès Pérée et Inat Tendu* (1976), *Ha ha !* (1982) et deux inédites, *Le marquis qui perdit* et *Le Cid maghané*. Dans ce travail, nous n'allons pas prendre en considération les scénarios des deux films, *Les bons débarras* et *Les beaux souvenirs*, qui complètent l'univers littéraire de l'auteur, sans pourtant en constituer le centre.

0.4 La structure du livre

Ci-dessous, nous proposons à notre lecteur les points essentiels des chapitres suivants. Notre démarche s'articule en plusieurs étapes dont nous proposons, ici, un bref parcours afin de faciliter l'orientation dans la structure de notre texte.

I.

La première partie vise une définition plus précise de la créativité. En partant de son acception générale, et qui se reflète dans la langue quotidienne, nous allons questionner le domaine artistique, avant d'aborder le domaine littéraire. Celui-ci est inséré dans le cadre de la créativité linguistique qui permettra de passer, progressivement, à la créativité chez Ducharme.

Nous constatons qu'il y a trois créativités coopérantes ou compétitives chez Ducharme. Celle de son langage innové/altéré, celle du nouveau monde imaginaire (re)créé par ce langage et par ses personnages, et celle du discours critique face à la réalité.

Au départ de notre réflexion, il y a eu l'opinion de Susan Sontag sur les limites de l'interprétation. Si ses idées dans *Against Interpretation* nous paraissent parfois trop radicales, il n'en reste pas moins que les critiques ducharmiennes, orientées uniquement vers l'interprétation, se sont soldées par un échec, parce que l'auteur inscrit celle-ci délibérément sous le signe de l'équivoque et qu'il connaît trop bien les règles de l'écriture pour s'y « laisser prendre ». Mais peut-on trouver une autre approche que le « style moderne de l'interprétation » ?

La critique ducharmienne est très variée et il est difficile de prononcer des jugements généraux sur elle. Mais si parfois elle semble avoir tort, c'est sur deux points qui sont en partie liés : le surinvestissement du sérieux chez Ducharme