

Note sur Ducharme

par Daniel Dagenais

Cette note sur Ducharme constitue une *réaction* au numéro spécial de *Conjonctures*. Sa lecture, passionnante, m'a laissé insatisfait, tout avisé que j'étais pourtant de ce que le Collectif avait laissé son esprit critique au placard, aveu que je ne croyais qu'à moitié. Lors d'une rencontre imprévue, j'ai fait part à Thierry Hentsch de quelques réserves à l'égard du numéro. Non, je ne crois pas, à l'instar de Véronique Dassas, qu'il n'y ait « pas de question à se poser sur l'anonymat de Ducharme » et surtout non, je ne crois pas qu'il faille prendre au pied de la lettre l'« éthique » du narrateur ducharmien en s'attachant au sens manifeste de la phrase qui ouvre *Va savoir*. En à peu près autant de temps qu'il m'a fallu pour l'écrire ici, j'ai dit ça à Thierry, qui a souhaité que je l'écrive officiellement. Nous voilà donc pris tous les deux à prendre des idées au sérieux, et moi engagé à les inscrire dans le monde réel des idées auquel appartient *Conjonctures* ! Le pari n'est pas ducharmien. Nous dératons, mon cher Thierry. Cette note s'adresse d'abord au Collectif de la revue. J'espère par ailleurs que des lecteurs plus avisés que moi de l'œuvre de Ducharme saisiront la balle au bond.

Le narrateur ducharmien

Va savoir commence par une phrase dont le contenu sémantique ne livre pas toute la signification : *Tu l'as dit Mamie, la vie il n'y a pas d'avenir là-dedans, il faut investir ailleurs*. Le Collectif a eu la bonne idée d'en faire le

leitmotiv du numéro, d'autant que cette phrase qui ouvre le roman le clôt apparemment, à une nuance près, qui est capitale, comme on le verra. Attardons-nous d'abord au mode d'insertion formel de cette adresse. Sans en négliger la signification prosaïque, je voudrais souligner que cette phrase se donne à lire d'abord comme une *adresse* jamais *objectivée* en tant que telle.

Le narrateur aurait pu écrire en ouverture, deux points, ouvrons les guillemets : « La vie il n'y a pas d'avenir là-dedans, il faut investir ailleurs » et trouver par la suite le moyen d'attribuer ces paroles à leur auteur. Ou commencer le roman ainsi : Comme tu l'as si souvent dit Mamie : « la vie il n'y a pas d'avenir là-dedans, il faut investir ailleurs ». Mais l'énoncé n'est pas livré ainsi. Pas de guillemets. Pas de : « Ma chère Mamie ». Rien de tout ça. L'eut-il fait qu'il aurait enligné le lecteur vers un décodage du contenu manifeste de la phrase, alors objectivement présentée ainsi. Mais le lecteur n'a aucun indice formel du fait qu'il s'agirait vraiment de lettres, écrites par quelqu'un pour être envoyées à quelqu'un d'autre. Le narrateur reçoit peut-être du courrier, mais il n'en expédie jamais, sauf erreur.

L'adresse à Mamie surgit subrepticement, implicitement, non officiellement. Sa signification propre réside dans cet effacement. Ducharme a voulu inscrire cette ins-tance narrative en ouverture du roman et non l'idée que *la vie, il n'y a pas d'avenir là-dedans, il faut investir ailleurs*. Il met en scène un narrateur qui n'a pas de vie propre, séparée de celle de Mamie. Cette parole n'est pas vraiment la sienne propre, sans pour autant être objectivée par une quelconque mise en exergue. De plus, cette adresse à Mamie n'est pas ponctuelle, sporadique, momentanée. C'est comme ça tout le long du roman. Rémi, le narrateur, parle toujours à Mamie : elle est dans

sa tête. Le lecteur croit lire un passage descriptif et, au beau mi-lieu du paragraphe, il s'aperçoit qu'« il » parle encore à Mamie. Le narrateur ducharmien n'est jamais seul avec lui-même et, partant, rien ne *lui* arrive. Des choses arri-vent, ça arrive, à lui-et-Mamie. Il est branché sur Mamie comme on l'est à la télé.

Les « pensées » que Rémi n'écrit jamais réellement à quelqu'un, il ne les pense pas non plus. Ce ne sont jamais des réflexions. Jamais *il* ne se demande ce qui *lui* arrive. Jamais ne *raconte-t-il* ce qui *lui* arrive. Ce n'est pas un dialogue intérieur, si important dans le roman moderne. Aucune médiation. Aucun retour sur soi. Aucun échange de soi à soi. Pas d'intériorité. Mais plutôt, une pensée-à-deux, un trouble intérieur, une « voix du dedans, qui fait parfois un de ces boucans, pas moyen de fermer le bouton, de cette radio, on est marron... » (Ferré). Au cogito ducharmien, *il manque un Je*. Car tout n'arrive qu'à « eux ». Il vit ce qui lui arrive comme vécu-avec-Mamie. Il ne pense qu'avec Mamie. D'ailleurs, ce à quoi s'active réellement le personnage de Rémi n'a de sens qu'en elle. Il prépare un univers où la grande absente du roman, Mamie, serait présente à nouveau.

La prédominance de cette inscription narrative sur le sens manifeste de la phrase d'ouverture est confirmée par la conclusion, finement aménagée par Ducharme. Depuis le début, le narrateur s'est adressé implicitement à Mamie, qui disparaît à la fin du roman, au bas de la page 264. Elle meurt comme personnage, même si sa mort réelle demeure énigmatique. Ducharme fait dire à son narrateur :

Je me suis arrêté au bureau de poste et j'ai trouvé ça dans mon casier, cette enveloppe, adressée par la main de Raïa. Et j'ai trouvé ça tout sec dedans, ce passeport où tu as rayé ton

visage. Tu l'as gratté, avec une aiguille, ou avec tes ongles. Il n'en reste plus rien, même pas le trait de ton menton. Tu as tout détruit. Patiemment. Jusqu'au blanc.

Sitôt cette mort narrative advenue, bien réelle cependant pour Rémi-personnage, la narration change subrepticement de destinataire. Pas une seconde, pas un instant ne s'écoule au cours duquel le narrateur réfléchirait à ce qui « lui » arrive, à sa *nouvelle vie qui commence*, ou ferait le deuil de Mamie. Pour agir ainsi, il aurait fallu qu'il en soit séparé. Dès l'alinéa suivant, il destine sa prose à quelqu'un d'autre. Il ne peut souffrir d'être seul une fraction de seconde, ce qui signifierait exister en soi. Ce paragraphe, qui mène à la conclusion du roman presque d'un seul trait, reprend subrepticement la même instance narrative en modifiant simplement le destinataire. Le lecteur pense d'abord que le narrateur continue son histoire, mais en plein milieu, le narrateur insiste : *C'est à toi que je parle. Est-ce que tu m'entends [...] Viens, n'aie pas peur, je n'aurai pas peur, tu ne me feras jamais peur, même déguisée en précipice, en abîme.* Inopinément, il est tombé de Mamie en Mary. C'est à elle qu'il parle désormais. Il parle de « notre Fanie », manière de parler qui n'a de sens que de lui à Mary. Et bien que le roman se termine par la reprise de la phrase d'ouverture : « Mais tu l'as dit, ça n'a pas d'avenir, il ne faut pas investir là-dedans », ce qui domine cette reprise, c'est la *disparition* du nom du premier destinataire. S'il fait sienne cette maxime, l'auteur en est effacé. Il ne s'adresse plus à Mamie. Il a changé de destinataire. Il a changé d'identité. Subrepticement. Rémi-Mamie est devenu Rémi-Mary.

Cette forme particulière de la narration me paraît receler la signification profonde du roman. Elle rompt le contrat de lecture habituel. Le narrateur ne se libère jamais de cet attachement, ce qui l'éloigne du lecteur. Il

s'adresse à elle et non directement au lecteur et cette innovation tend à modifier le jeu narratif. Il ne peut *jouer* le jeu de la narration en narguant le lecteur, *pogné* qu'il est avec Mamie. Il est pris dans son roman, pour ainsi dire. Imagine-t-on Rémi, le narrateur, surgir ironiquement et rompre avec Mamie pour s'adresser directement au lecteur ? Comme chez Diderot ? La chose mérite d'être soulignée, car le procédé rompt avec un archétype du roman moderne. Tout comme d'ailleurs ces pensées qui n'en sont pas rompent avec un autre archétype, méditatif. Si on considère que l'installation objective d'un narrateur tout puissant en plein cœur du roman, mise en scène par toutes sortes de procédés ironiques, et les méditations narratives fondent le genre romanesque, il faut dire alors que la narration ducharmienne se situe en dehors du roman moderne. Elle consiste en une sorte d'abolition, d'effacement ou plutôt de dissolution de l'instance narra-tive.

Explicitement mise en scène, cette dissolution est évidemment relative. Car le roman existe et une histoire nous est racontée. D'ailleurs, elle n'apparaît ainsi, *comme effacement*, qu'à l'échelle de la toute puissance du narrateur moderne. Mais de la même manière que l'art narratif figurait l'individu en sa toute puissance (*l'épopée d'un monde sans dieu* — Lukacs), l'effacement mis en scène par Ducharme figure son impuissance. Il faut se rappeler que l'ancien promontoire depuis lequel le narrateur narguait son lecteur était un *procédé*, justement, et donc tout aussi relatif. Après tout, quelle que soit l'ironie du narrateur, il finissait bien par nous la raconter, son histoire ! Dans l'histoire du roman, cette manière ducharmienne me paraît faire date. Mais alors, si l'affirmation souveraine du narrateur dans le roman figurait la liberté créatrice de l'individu et faisait du roman cette épopée d'un monde sans dieu, que signifie sa dissolution par dédoublement

identitaire dans le roman ducharmien ? Elle met en figure la perte d'identité contemporaine.

Le narrateur ducharmien n'est jamais seul avec lui-même. Et Rémi Vavasseur n'a pas d'identité propre. L'absence de projet-de-monde, qui est toute sa vie, se réfléchit en lui comme un déni d'identité. Il a une identité de situation, fondamentalement perverse (*toujours* dépendante d'un autre et, en l'occurrence, d'un autre absent). Dénué d'identité propre pour ne pas avoir à en pâtir, il vit immédiatement sa vie pour ne pas en désespérer. L'identité et sa réalisation dans le monde sont les deux faces d'une même médaille. Pour exister en tant que tel, il faudrait qu'il formât le projet de réaliser cette identité dans le monde. Or, les personnages ducharmiens ne pro-jettent rien, ont définitivement abandonné l'idée de se réaliser dans le monde avec une identité qui est leur, car pour eux, maintenant on peut le dire, *la vie il n'y a pas d'avenir là-dedans, il faut investir ailleurs*.

Ducharme-auteur

Pour quelle raison faudrait-il s'interdire de comprendre la vie de Réjean Ducharme pour entrer dans l'œuvre de Ducharme-auteur ? Aucune. Cela nous autorise-t-il à aller écornifler chez eux ? Non. Au bout du compte, je suis d'accord avec Véronique Dassas sur la conséquence pratique de sa position : laissons Ducharme tranquille. Mais qui embête Ducharme ? Personne. Les journalistes savent où il habite (*dixit* Jean-François Lépine, au *Point*, il y a quelques années, dans un spécial Ducharme) et aucun *paparazzi* ne l'a encore pris au piège. De là à conclure que l'attitude de Ducharme à l'égard de son œuvre qui existe objectivement, réellement, hors de lui, ne pose pas

de problème, il y a un pas que je refuse de franchir. On est en train d'inverser le mythe Ducharme. Cette mystification consiste à lui attribuer une attitude vis-à-vis de son œuvre qui n'est pas la sienne. On lui impute une distance, une souveraineté, dont tout porte à croire qu'elle est fausse. Il me semble que la position de Ducharme vis-à-vis de son œuvre ressemble à l'attitude existentielle de ses personnages.

Comme cette question du rapport d'une œuvre à son auteur en concentre plusieurs autres, et excède celle de l'attitude à adopter envers Ducharme, on me permettra d'en traiter *at large*, en contournant un peu la manière dont Véronique Dassas la pose. Mais je le répète : personne ne dit qu'on devrait embêter Ducharme. Je refuse simplement qu'on refuse de s'interroger sur son attitude d'auteur vis à vis de l'existence *objective* de l'œuvre. Trois questions différentes s'entrelacent dans cette discussion : celle de l'autosuffisance du *texte* ; celle du rapport entre la *biographie* et l'œuvre ; celle l'assomption anonyme du rôle d'auteur. Traitons-les dans l'ordre.

Tout *texte*, quel qu'il soit, roman, essai, théorie, etc., existe d'abord en lui-même. La critique, formaliste, du réductionnisme de l'œuvre romanesque à des conditions historiques et sociologiques qui l'expliqueraient n'est plus à faire. Mais on a mystifié, me semble-t-il, l'autoréférentialité du *texte* d'une double manière. En en faisant l'apanage des textes comportant ostensiblement une dimension formelle ou expressive (le roman, la poésie) ; en s'interdisant toute référencialité pour comprendre l'œuvre. Or toute composition implique une attention à la forme qui lui est propre de la part du créateur. Même la forme *inexpressive* d'un texte scientifique est élaborée, comme forme, et donc appartient au sens du texte en question. Cette autonomie formelle du texte

n'est pas propre au roman. Qui prétendra que le polémisme exacerbé de Marx n'appartient pas à l'œuvre ? Et qui niera que ses continuateurs ont autant retenu ses thèses que son ton ostracisant ? Cette autonomie de la forme par rapport au contenu, rejoint celle de l'œuvre (de toute œuvre) par rapport à ses conditions historiques et sociologiques d'élaboration. Le XIX^e siècle n'explique ni Marx ni Balzac, le XX^e siècle québécois n'explique ni Ducharme ni Dumont. Ce n'est pas une raison pour interdire tout éclairage d'une œuvre par son milieu. Marx et Balzac, Ducharme et Dumont sont de leur époque et de leur pays. Imagine-t-on Ducharme américain ? Ou français du XIX^e siècle ? Toute œuvre éclaire, reflète, exprime son époque. Pourquoi devrait-on s'interdire l'aller retour compréhensif de l'une à l'autre ?

En deuxième lieu, il conviendrait peut-être de réhabiliter le rapport de la biographie à l'œuvre pour en arriver à voir une époque dans une personne et non pas l'inverse. Il est évident qu'en raison d'une sensibilité particulière, elle-même redevable d'une explication, certaines personnes ressentent une époque plus que d'autres et l'expriment intentionnellement ou alors la manifestent à leur insu. Cette question a deux revers. Certaines œuvres sont inséparables de la vie de leur auteur. François Ricard, qu'on me permettra de convoquer comme une autorité, le dit explicitement à propos de Kérouac : impossible de séparer sa vie de son œuvre qui se nourrissent effectivement l'une l'autre. Il l'admet implicitement à propos de Gabrielle Roy dont il a édité la biographie. D'autre part, certaines œuvres révèlent une époque. Qui, mieux que Céline, a pu rendre compte du dégoût profond du monde qu'a inauguré le XX^e siècle ? Qui refusera de voir dans la déconstruction célinienne de la phrase et dans ses points d'exclamation

une sorte d'éruc-tation contre son époque ? Et qui, mieux que son œuvre et sa vie, peut rendre compte de ce que le fascisme s'est nourri à ce dégoût profond ? Que Ducharme nous inter-dise tout accès à sa vie : soit. Il ne s'ensuit pas que com-prendre sa vie (son milieu, son éducation, les années où il a vécu, son *personnage*) ne nous aide pas à comprendre son œuvre.

J'en viens à la question de l'attitude de Ducharme vis-à-vis de son œuvre. En substance, Véronique Dassas soutient qu'il refuse de cautionner une médiatisation de l'œuvre qui n'est pas une discussion publique de celle-ci, mais son détournement, tout en admettant que c'est peut-être vrai qu'il ne le fait pas exprès, qu'il est « gêné », etc. Il y aurait, dans son attitude, un refus pleinement assumé de participer au délire médiatique. Réjean Ducharme n'offrirait au public que la face de Ducharme, auteur. Il « résiste aux médias » dont il a compris l'horreur de l'artifice. Il y a du vrai là-dedans. Mais c'est loin d'emporter toute la discussion. Et comme on n'en sait pas beaucoup sur Ducharme, ça complique la chose. Je préfère inverser le raisonnement de Dassas. Le fond de l'attitude de Ducharme est existentiel. Il se cache lui-même, de lui-même. Son refus de se laisser happer par le trou noir médiatique vient en second. Faisons d'abord une comparaison pour éclairer cette idée.

Kundera a ouvert un bureau officiel à son nom d'auteur. Sur la porte c'est écrit, en français : *Milan Kundera, romancier*. Pas écrivain, pas intellectuel : romancier. Pas romancier tchèque : romancier. Personne ne connaît Kundera le mari de sa femme, Kundera l'ami de ses amis, Kundera l'intellectuel, et ainsi de suite. La raison sociale de Kundera-romancier cache la vie de Milan Kundera. Il est interdit, par exemple, d'assister aux cours de Milan Kundera, à la Sorbonne, si l'on n'est pas

inscrit, bref, d'aller *voir* Kundera. D'une manière parfaitement assumée, qui frôle parfois la prétention, Kundera-romancier représente son œuvre. Il revoit ses traductions. Il refuse les entrevues dont il n'éditera pas le texte avant publication. Il va jusqu'à formuler lui-même les questions lors de ses interviews¹. Et ainsi de suite. Milan Kundera offre un « modèle » de romancier en marge de la célébration médiatique mais assumant pourtant publiquement une œuvre existant réellement en dehors de lui.

Réjean Ducharme se cache de Ducharme-auteur. La position de Ducharme vis-à-vis de son œuvre est aussi problématique que la position de Rémi comme narrateur. Il fuit le délire médiatique, Ducharme ? Quand il habitait encore chez ses parents, il écrivait *dans le garage, sur une chaise, avec une planche de plywood sur les genoux et une Underwood dessus*. Se cachait-il déjà du public, des mé-dias ? Encore aujourd'hui, il refuse souvent de parler à ses amis (*dixit* Charlebois) : Charlebois appelle Ducharme et il parle à sa blonde qui parle à Ducharme ! Charlebois est-il trop médiatique ? Tous ceux qui le connaissent di-sent que *c't'un gars gêné, ben, ben, gêné, Réjean*. Alors, il est timide, Ducharme ? C'est tout ? Pourquoi s'interdire de voir dans cette « timidité », une difficulté d'apparaître qui est identitaire sans lui appartenir en propre, posture existentielle de laquelle une œuvre est inséparablement surgie ? Où croyez-vous que Ducharme tire son inspiration ? Pensez-vous qu'il a observé cette impossibilité

¹ Ainsi de l'entrevue parue dans *L'art du roman*. La première question qui lui est adressée est (je cite de mémoire) : « Monsieur Kundera, que devrai-je vous demander en premier sur votre œuvre ». Réponse : « Si mes romans sont psychologiques. Alors je dirais que non. »

existentielle dans la rue, en prenant des notes ?

La caractéristique psychologique essentielle de ses personnages est le refus de toute réification, de toute projection, de toute réalisation de soi dans le monde. Un « monde » est entièrement composé entre deux personnages, comme dans *L'hiver de force*, où tout est prévu d'avance. Comment ne pas mettre en rapport cette constante existentielle des personnages de l'œuvre et l'attitude de leur créateur ? Ducharme *refuse de s'identifier à son œuvre*, de s'y projeter. Il n'est pas en contradiction avec lui-même, comme le suggère Thierry Hentsch. Il refuse d'assumer officiellement une œuvre qui provient d'une partie non assumée de lui-même. Quelqu'un dans la salle croit-il vraiment qu'en privé, Réjean Ducharme est libre vis-à-vis de son œuvre ? Qu'il en parle légèrement avec ses amis, en riant, autour d'une bouteille de vin ?

Revenons à notre propos du début. Ducharme a composé une œuvre qui explore l'identité contemporaine en la mettant en forme romanesque d'une manière inédite qui, formellement, reste inégalée. Cette figuration narrative du sujet contemporain rejoint, à sa manière, l'esthétique kunderienne du roman. Ducharme met en scène, à travers cette découverte, et à travers l'éthos de ses personnages, une difficulté d'être en soi et dans le monde. Il révèle un monde où exister ne va pas de soi. Il interroge l'identité contemporaine. Kundera fait la même chose, différemment. Il prend plaisir à mettre en scène des personnages que leur inconscient agit, que des situations transforment, qui s'enfoncent dans des malentendus et auxquels l'identité propre échappe. Pour éclairer la spécificité de la découverte ducharmienne, disons ceci : quand les personnages kunderiens se laisseront de voir leur identité transformée au gré des

situations inventées par un créateur tout puissant, ils iront se réfugier dans un roman de Ducharme pour y vivre à l'abri de toute velléité identitaire.