

# Le copiste

par Gilles Marcotte

Qu'est-ce qu'un auteur ? Un monsieur ou une dame, disons une personne, qui écrit des choses, littéraires ou non, dont l'éditeur fait un livre qu'il vend à des dizaines, des centaines ou des milliers d'inconnus, prélevant sur les sommes ainsi perçues un pourcentage qui est versé à l'auteur et lui permet de vivre, de vivoter ou plus fréquemment de se procurer quelques petites douceurs. L'auteur, si minimes que soient ses redevances, est un producteur, comme Balzac, Zola, Paul Claudel, Guy des Cars et Michel Tremblay. Peut-être attache-t-il plus d'importance au rendement symbolique de ses livres — s'il est romancier, poète et non l'auteur du Manuel-de-savoir-vivre-à-la-télévision-quand-on-passe-aux-heures-de-grande-écoute —, mais il serait un peu étonné s'il ne recevait pas de son éditeur les quelques miettes que son contrat lui garantit. Écrivain à temps complet ou écrivain de week-end, il participe à une sorte de commerce, il fait partie de la chaîne, il apporte sa petite (ou grande) contribution.

Il y en a qui veulent en sortir, et personne peut-être n'a fait de plus grands efforts pour en sortir que Réjean Ducharme, auteur de neuf romans et d'une pièce de théâtre publiés chez le plus grand éditeur parisien de littérature, celui dont le catalogue comprend la plupart des grands noms de la littérature française du vingtième siècle.

Contradiction ? Mais oui, bien sûr. On ne refuse vraiment la littérature que si l'on est dedans ; le statut d'écrivain, que lorsqu'on y a accès. Autrement, ça servirait à quoi ? Celui qui déclarait à Gérard Godin, en 1966 : « Je ne veux pas être pris pour un écrivain », le narrateur qui dit, au début du *Nez qui voque* : « Je rédige cette chronique pour les hommes comme ils écrivent des lettres à leur fiancée », et qui donc rêve d'une communication intime, vraie, sans apprêt, enverra bientôt cette lettre à Paris, chez Gallimard. Après la publication, il se cachera pour se dérober au cirque médiatique, mais cette dérobade même sera exploitée par le cirque avec un enthousiasme redoublé. Tout cela, Réjean Ducharme le sait, aussi bien que Mille Milles. Et l'on imagine difficilement qu'il ait retourné à Monsieur Gallimard les droits d'auteur que celui-ci lui avait fait parvenir. Il ne refusera aucun prix littéraire, ni le David ni le Gilles-Corbeil ni les autres. Seulement sa présence physique. Jean-Paul Sartre a refusé le Nobel. Il faut être pourvu de solides revenus pour se permettre un tel coup d'éclat.

Avant de conclure à la comédie, toutefois, il faudra penser un peu. S'aviser, par exemple, que cette comédie littéraire est bien une comédie humaine, et qu'à rebours de l'opinion courante, c'est de ne pas la jouer qui serait un mensonge. (Le roman comme mentir vrai, disait Aragon, à qui il arrivait aussi de mentir pour vrai...) Ainsi, dans le livre *publié* qu'est *Gros Mots*, Réjean Ducharme fait un éloge éperdu de la demoiselle d'Amherst, Emily Dickinson, qui n'a jamais publié ses poèmes, et qu'il approuve sans doute d'être restée dans le secret de la vie intime, la seule vraie. Comme, dans *Le Nez qui voque*, Mille Milles trahit, ne peut que trahir Chateaugué. Comme, dans *L'Avalée des avalés*, Bérénice Einberg est forcée de reproduire, dans

son propre récit, quelques-unes des manœuvres basement romanesques qu'elle a condamnées chez le romancier américain Blasey Blasey. Est-ce qu'il y aurait une nécessité, une vérité de la trahison ? La seule façon d'écrire librement, aujourd'hui, serait-elle de pratiquer le double jeu ?

© © ©

L'erreur impardonnable serait de croire que l'auteur peut disparaître sans laisser de traces, conformément à la thèse de la disparition de l'auteur qui, avant-hier encore, faisait rage dans le champ philosophico-littéraire. Contre cette thèse, ou cette prétention, l'auteur-narrateur-héros de *Gros Mots* s'élève, dès le premier paragraphe du livre, avec une belle vigueur : « 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. » Réjean Ducharme, ou du moins celui dont le nom apparaît sur la couverture du livre que nous commençons à lire, tient tous les rôles, tous les premiers rôles dans cette histoire. Le texte, c'est lui, et il ne s'en laissera pas plus déloger que de l'appartement d'Exa Torrent. Il est tout le texte, mais il n'est que ça. En tant que texte, il est celui qui finira par perdre tout : le torrent de vie qu'est sa maîtresse, le torrent de rêve qu'est la Petite Tare, devenue en cours de route la Petite Tarte. Il est voué, d'entrée de jeu, à la perte. Mais, en contrepartie, sans lui tout s'effondre, retourne au néant. Johnny croit au rien, qui n'est pas le néant, qui en est peut-être le contraire.

Mais qu'est-ce qu'un texte ? Comment peut-on se dire le maître, le propriétaire d'un texte ? Le texte n'est pas de la pensée ; la pensée dont « le principal attribut mythique », dit Roland Barthes, quand elle se

veut « pensée pure », « inappliquée », est « d'être produite hors du circuit de l'argent : contrairement à la forme (qui coûte cher, disait Valéry), la pensée ne coûte rien, mais aussi elle ne se vend pas, elle se donne généreusement<sup>1</sup> » Aussi bien, n'est-on pas l'auteur, le responsable d'une œuvre de pensée comme on l'est d'un texte littéraire, le statut du penseur (voire de l'écrivain, qui est en partie écrivain) n'est pas celui de l'écrivain. La parole de celui-ci, dit Barthes, « est une marchandise livrée selon des circuits séculaires, elle est l'unique objet d'une institution qui n'est faite que pour elle, la littérature ». Les médiations de l'éditeur et du libraire ne sont d'ailleurs pas les seules, et peut-être pas les principales à faire du texte littéraire un produit vendable, et par là échappant au rêve de pure communication qui occupe parfois l'écrivain, Réjean Ducharme en premier lieu et superlativement. La littérature elle-même, présente dès la conception du texte, de l'œuvre, lui interdit de se complaire dans une telle naïveté. Elle lui dit : « Mon cher Réjean, tout nouveau tout beau, j'apprécie ton talent, mais ne va pas croire que tu sois quelqu'un ou quelque chose sans moi. En écrivant la première ligne de *L'Océantume*, tu es entré dans une sorte d'académie, la plus grande, celle à laquelle aucun écrivain n'échappe, celle où Balzac cohabite avec Dostoïevski, Jean-Paul Sartre avec Paul Claudel, André Gide avec Ernest Hemingway. Tu es avalé. Tu es l'avalé des avalés. »

Il protestera, bien sûr. Il mettra la plus grande énergie à dénoncer cette main-mise de la littérature sur son propre texte. À coups de calembours malencontreux, de pitreries en plusieurs genres — dont, coup de maître incontestable, les quatrains vraiment

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Essais critiques*, Seuil 1964, p. 152.

miteux de *La Fille de Christophe Colomb*, publiés chez l'éditeur de la belle et grande littérature ! — il va tenter de mettre en échec, dans son propre texte, la machinerie littéraire. Nous l'avons vu, dans les premières pages du *Nez qui voque*, écarter de sa table d'écriture « les amateurs et les amatrices de fleurs de rhétorique » plaider pour le naturel de la correspondance amoureuse, et terminer la série de citations plus ou moins bouffonnes qui ouvre le livre par une déclaration semblable à celle qu'il a faite à Gérard Godin : « Je ne suis pas un homme de lettres. Je suis un homme. » Voilà qui semble, au niveau des intentions, assez clair. En fait, ce n'est pas seulement la littérature elle-même que Réjean Ducharme révoque ainsi solennellement, c'est tout ce qui lui ressemble, c'est-à-dire tout ce qui précède, tout ce qui autorise, tout ce qui fait naître. La mère, la beauté qui étouffe, dans *L'Avalée des avalés*, n'est-ce pas encore la littérature ? La seule façon de se libérer, d'être soi, parfaitement libre, c'est de fermer les yeux : « Quand on veut savoir où on est, on se ferme les yeux. On est là où on est quand on a les yeux fermés : on est dans le noir et dans le vide. Il y a ma mère, mon père, mon frère Christian, Constance Chlore. Mais ils ne sont pas là quand j'ai les yeux fermés, il n'y a personne, il n'y a jamais que moi. » En écho, dans *L'Océantume* encore : « Être moi : être seule avec moi et bien : n'y avoir que moi. » Cette proposition n'est pas seulement celle de l'adolescent qui revendique son autonomie par rapport à ceux qui l'ont engendré — les parents et aussi, ne craignons pas d'aller trop loin : Dieu le père —, elle est d'un écrivain qui ne vise rien de moins que l'originalité absolue, l'autosuffisance éditoriale. La personne, et rien d'autre. L'auteur, et rien d'autre.

Ce vœu d'originalité, insistons, n'est pas vain. Les personnages de Réjean Ducharme sont vraiment rétifs à toute influence, à toute autorité, jusqu'à se détruire eux-mêmes en tant que héros, comme le fait Bérénice Einberg, en Israël, à la fin de *L'Avalée des avalés*. Et l'originalité de Réjean Ducharme, comme auteur du même roman, ne fait aucun doute. Mais, en même temps, il n'est pas besoin d'avoir lu longtemps l'auteur des *Chants de Maldoror*, le comte de Lautréamont, pour constater que les proclamations d'autarcie des personnages de Ducharme ne sont pas sa propre et exclusive création, mais viennent d'ailleurs. « Si j'existe, dit Maldoror, je ne suis pas un autre. [...] Je veux résider seul dans mon intime raisonnement. L'autonomie... ou bien qu'on me change en hippopotame. » Je suis moi, dit le personnage ducharmien, sans doute approuvé en cela par son auteur, dans la mesure même où je suis un autre (rappel d'un autre poète assez connu de la deuxième partie du XIX<sup>e</sup> siècle); et cet autre, Lautréamont, il va le plagier abondamment, sans le nommer, il va reproduire ses phrases, les transformer. Il va plagier celui qui a lui-même déclaré : « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique », fabriquant ainsi du plagiat au carré. En même temps, disais-je. Mais ce qu'il faut ajouter aussitôt, c'est que ces emprunts, ces vols ne diminuent en rien, c'est assez clair, l'originalité du texte ducharmien. Les passages les plus indiscutablement personnels, neufs, saisissants de ce texte sont souvent ceux qui citent (sans le dire), qui volent, qui imitent avec le plus d'impudeur. Quand Bérénice Einberg invente le « bérénicien », cette langue qui serait exclusivement la sienne et celle des amis les plus sûrs, du cercle le plus intime, elle parle comme... Claude Gauvreau. L'invention même, l'originalité, sont imitées, copiées.

Le mot de propriétaire ne convient donc pas. Le mot d'auteur lui-même, dans son acception courante, devient suspect, à cause de sa complicité avec le précédent. Mais l'étymologie nous offre des recours. L'auteur, nous dit-elle, n'est pas seulement, n'est pas surtout la cause première ; sa source latine *auctor* dérive de *augere*, qui veut dire faire croître. (Entre ce « faire croître » et le « progrès » dont parle Lautréamont, la ressemblance n'est pas sans intérêt.) N'est-ce pas dire que l'auteur n'est pas seulement le producteur d'un texte, mais qu'il est aussi bien l'intendant de ce texte et à travers lui de toute la littérature, de toute la langue ?

© © ©

Ainsi, Réjean Ducharme pille une bibliothèque. L'écrivain qui se déchaîne sans arrêt contre la littérature, ses contraintes, ses mensonges, est en même temps celui qui l'honore le plus ouvertement à travers un nombre considérable de ses représentants. Aucun autre écrivain d'aujourd'hui, peut-être, sauf Salman Rushdie — et cette rencontre est suggestive à plus d'un titre —, ne cite autant, avec ou sans attribution, ne donne plus de place aux autres, à ses contemporains, à ses prédécesseurs. Je croyais que Réjean Ducharme était le seul écrivain à nommer un critique, un théoricien, dans ses romans ; je viens de rencontrer le nom de Bakhtine dans le dernier roman de Rushdie, *La Terre sous ses pieds*. Ils sont vraiment du même temps, ces deux-là.

Est-il possible de classer les écrivains nommés ou cités par Réjean Ducharme, d'en faire un tableau (de chasse...) à peu près satisfaisant pour la raison, qui puisse contribuer à la mise en situation de son œuvre ? Beaucoup de noms d'écrivains n'apparaissent dans ses

romans que comme, précisément, des noms : Gide, François-Xavier Garneau, Michelle Le Normand, Joyce, Racine, Flaubert, Gérin-Lajoie, Mauriac (le chat), Gautier, Cicéron, Arthur Prévost (l'immortel auteur de *La Lignée*), Cendrars, Marie de l'Incarnation, Molière, Larbaud, Félix Leclerc, Camus, Sagan, Iberville, Nietzsche, Constant, Verlaine, Morand, Carco... Arrêtons là. C'est un fouillis, un fourre-tout. Une « scarlatine », a dit quelque part Ducharme. Aucune préférence particulière, aucune hiérarchie surtout n'ordonne cette liste de noms. Les plus grands écrivains y côtoient les plus obscurs, et cette cohabitation du meilleur et du pire a évidemment une signification, celle de l'annulation du chef-d'œuvre, de l'œuvre-chef, celle devant laquelle on s'incline, à laquelle on se soumet.

Mais s'il n'y a plus de chefs-d'œuvre, dans la bibliothèque ducharmienne, il y a des œuvres choisies, dignes de l'amitié, et il arrive même que certaines d'entre elles soient citées sans identification, comme celle de Saint-Denys-Garneau. Les plus importantes sont bien connues : Nelligan, Rimbaud (sans oublier sa sœur Isabelle), Lautréamont (non nommé, mais omniprésent), qui occupent les trois premiers romans, *L'Océantume*, *Le Nez qui voque* et *L'Avalée des avalés*, Lautréamont jouant également un rôle considérable dans *La Fille de Christophe Colomb*. D'autres écrivains, par contre, ne se trouvent que dans un seul roman : le Frère Marie-Victorin dans *L'Hiver de force*, Balzac dans *Va savoir*, Emily Dickinson dans *Gros Mots*. Entre ces œuvres importantes, qui importent, qui comptent pour Réjean Ducharme, on doit faire encore une distinction, tenant aux raisons mêmes pour lesquelles le narrateur s'y attache. Nelligan, Rimbaud et Emily Dickinson sont des proches, des frères (et une sœur), comme



Chateaugué est une sœur. Lautréamont, Marie-Victorin, Balzac, par contre – ajoutons le Bossuet de *l’Oraison funèbre d’Henriette d’Angleterre*, que Chateaugué récite par cœur –, constituent des références plus neutres, affectivement moins chargées. D’un côté, la fraternité rêvée, l’idéal (isolé dans l’impossible), de l’autre une rencontre purement textuelle. La frontière, assurément, n’est pas infranchissable, et l’on peut même penser que la rencontre du deuxième type est la rencontre type, celle qui, froide comme une strophe de Lautréamont, donne leur vrai sens aux premières. C’est Lautréamont, ou Marie-Victorin, qui permet d’éviter le contresens majeur, celui d’imaginer le narrateur du *Nez qui voque* comme un petit jeune homme sympathique, récupérable peut-être par une analyse psychologique attentive, et qui fait vivre le vrai, l’impitoyable Réjean Ducharme.

Examinons, dans *L’Hiver de force*, le cas du Frère Marie-Victorin et de sa *Flore laurentienne*. Il s’agit là d’un ouvrage considérable, un traité de botanique qui a fait événement à sa parution, en 1935, et a été réédité en 1964 : un classique de la science québécoise. Deux des sections du roman de Ducharme ont pour titres des phrases tirées de la *Flore* : « La zone des feuillus tolérants » et « L’amarante parente (*Amaranthus Graecizans*) ». On pourrait sans doute rêver sur ces « feuillus tolérants » et cette « amarante parente », leur trouver des liens de signification avec ce qui se passe dans le récit, mais on s’engagerait ainsi dans une voie psychologisante qui ne convient guère au projet ducharmien. Il sera plus prudent – et comme il faut être prudent, ici ! – d’observer que ces mots-là, séduisants en eux-mêmes, sont retenus à titre de mots, dans un rapport de contradiction absolue avec ceux qui servent, qui veulent dire quelque chose, surtout ceux qui

évoquent des sentiments. Il va sans dire que Nicole et André Ferron ne s'intéressent pas plus à l'émotion dégagee par ces mots qu'à la botanique. En fait, les mots, de préférence les mots rares, compliqués, ceux dont on ne connaît pas le sens, qu'ils lisent à haute voix, dont ils s'enchantent, ont quelque chose de sacré précisément parce qu'ils sont vides. « Là, on va s'administrer nos deux sacrements : prendre un café et lire la *Flore laurentienne* » ; « On lit à haute voix, en modulant avec de l'âme la fin des phrases, dans le genre des curés quand ils prononçaient l'épître, l'introït... » ; « On a dans la tête de les apprendre par cœur, c'est l'affaire de toute une vie... » Dans le texte, d'ailleurs, Nicole et André ne font aucune différence entre ce qui est important et ce qui l'est moins, ils lisent tout, sans sauter un mot, La Liste des publications comme l'Esquisse générale ou les descriptions qui abondent en noms fantastiques. Tout ça, pour eux, c'est du chinois, du latin, et ça doit le demeurer. De l'étranger, de l'étranger irrémédiable. De l'étranger, surtout par rapport au bruit de fond de la publicité, aux films, aux chansons dont leur télévision les gave. Les mots de la *Flore laurentienne* sont des mots purs, sans signification connue, pour combattre les mots qui ont trop de signification. Qu'est-ce qui reste à Nicole et André, à la fin, quand ils ont tout perdu, quand ils ont atteint le fond du dénuement ? « Mais il nous reste encore notre *Flore laurentienne*, ses 642 genres et 1 568 espèces. » C'est beaucoup. C'est l'essentiel.

Reste à déterminer si l'on peut étendre ce modèle à l'ensemble des relations que Réjean Ducharme noue avec les noms propres qui occupent son œuvre, comme je le suggérais plus haut. Concédonsons que le cas de la *Flore laurentienne* est un cas limite. Mais il en existe de semblables dans l'œuvre de Ducharme :

Chateauguay récitant « par cœur » *l'Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre*, Bérénine Einberg, Mille Milles et Colombe Colomb trafiquant le texte de Lautréamont. Ce qui rapproche ces manœuvres textuelles des références à Nelligan, Emily Dickinson et Rimbaud, c'est qu'elles sont toutes fondées sur la citation — citation des noms et des textes — et que par là elles rompent avec un des contrats les plus évidents du roman occidental. Dans un roman, sauf exception rarissime, on ne cite pas les collègues. Imagine-t-on Jean-Paul Sartre citant Faulkner, François Mauriac Stendhal, André Malraux Zola ? Malgré les thèses cent fois ressassées de Mikhaïl Bakhtine sur le plurilinguisme romanesque, il y a des choses qui ne se font pas, le romancier doit occuper ou feindre d'occuper tout le terrain de son propre texte. En citant, Réjean Ducharme fait entrer dans le roman des corps étrangers, expressément désignés comme étrangers. Par ailleurs, entre la série froide (Marie-Victorin-Lautréamont-Bossuet) et la série chaude, affective (Nelligan-Rimbaud-Dickinson), la rencontre se fait dans le « par cœur ». On peut soupçonner que, dans la première série, le mot « cœur » revêt une coloration qu'il n'a pas dans la deuxième, plus passionnée, plus amicale, mais il n'en reste pas moins que, dans les deux, c'est l'action de la mémoire qui est déterminante : Bérénice, dans *L'Avalée*, est tenue d'apprendre « par cœur » des poèmes de Nelligan, et dans la fausse préface du *Nez qui voque*, Nelligan est cité « de mémoire ».

Par la citation, par l'exercice de la mémoire, Réjean Ducharme pose-t-il un acte d'appropriation ou de désinvestissement ? Le roman ducharmien s'empare-t-il du texte de l'autre pour le faire sien, ou se soumet-il à lui, le reçoit-il comme une invasion, au risque de perdre cette autonomie d'auteur si chère à

Lautréamont et à Bérénice Einberg ? Sans vouloir dissiper complètement l'ambiguïté qui vient d'une telle contradiction, il me paraît que la deuxième lecture s'impose fortement. Réjean Ducharme n'est pas influencé par les auteurs qu'il cite ; il copie — et souvent mal, volontairement mal, comme lorsque, par exemple, il transcrit en prose tel poème de Nelligan. Il ne reproduit pas des idées, peut-être même pas des sentiments, mais des mots. Il fait penser — de loin, bien sûr, de loin ! — à ces moines du moyen âge qui, dans leurs monastères, s'occupaient la journée durant à copier des textes classiques auxquels, de toute évidence, ils n'étaient pas plus tenus d'adhérer que Nicole et Jacques Ferron n'adhèrent à *La Flore laurentienne*. « Ainsi, écrit Rémi Brague, Lucrèce l'athée est recopié par des chrétiens ; l'*Art d'aimer* d'Ovide est recopié par des gens qui ont fait vœu de chasteté : ce sont des moines, et pas nécessairement des moines pour étiquette de camembert, qui transcrivent scrupuleusement des passages où le poète recommande le synchronisme des orgasmes<sup>2</sup>. » Ils instaurent ainsi, poursuit-il, une relation esthétique avec le texte premier, une relation de texte à texte qui, au delà des idées, des thèmes, préserve une possibilité quasi infinie d'interprétation qui est issue du classique. C'est bien à des classiques que Réjean Ducharme a affaire, ou à des œuvres — pas forcément des chefs-d'œuvre — qu'il rend classiques, par des formes diverses de distanciation. Le contemporain, ou bien est cité en vrac, comme quantité négligeable, ou bien il est rejeté, d'emblée, dans les ténèbres extérieures : voir la façon dont Ducharme s'en prend au cinéma français de son temps, dans *Le Nez qui voque*, et la caricature qu'il fait du romancier américain Blasey Blasey, dans *L'Avalée des avalés*.

---

<sup>2</sup> Rémi Brague, *Europe, La voie romaine*, Critérian, p. 104.

Il lui faut du plus ancien, du texte essentiellement antérieur, si l'on peut dire, dont il soit si éloigné qu'il ne puisse en subir ce qu'on appelle des influences. Ainsi, l'on ne saurait parler ni d'une appropriation du texte premier, trop éloigné, trop différent pour être vraiment possédé, ni d'un désinvestissement de sa propre voix, préservée de la contamination par cette même distance. L'originalité de Réjean Ducharme est celle d'un grand lecteur, d'un copiste inspiré.