

Colby



Colby College
Digital Commons @ Colby

Honors Theses

Student Research

2020

Québécois, malgré nous : Naissance et évolution d'une identité québécoise dans trois romans de Réjean Ducharme

Serrat David
Colby College

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.colby.edu/honorstheses>



Part of the [French and Francophone Literature Commons](#)

Colby College theses are protected by copyright. They may be viewed or downloaded from this site for the purposes of research and scholarship. Reproduction or distribution for commercial purposes is prohibited without written permission of the author.

Recommended Citation

David, Serrat, "Québécois, malgré nous : Naissance et évolution d'une identité québécoise dans trois romans de Réjean Ducharme" (2020). *Honors Theses*. Paper 996.
<https://digitalcommons.colby.edu/honorstheses/996>

This Honors Thesis (Open Access) is brought to you for free and open access by the Student Research at Digital Commons @ Colby. It has been accepted for inclusion in Honors Theses by an authorized administrator of Digital Commons @ Colby.

Colby College

**Québécois, malgré nous :
Naissance et évolution d'une identité
québécoise dans trois romans de
Réjean Ducharme**

Présenté par Serra David
Sous la direction de Professeure Valérie Dionne

Département des études françaises et francophones

Mémoire d'honneurs présenté au département de français
en vue de l'obtention du grade de baccalauréat ès arts (B.A)
en Études françaises et francophones

Mai 2020

Résumé

Le présent mémoire porte sur des instances révélatrices de questions historiques et sociales au Québec dans *L'Avalée des avalés*, *L'Hiver de force* et *Va savoir* de Réjean Ducharme. Le contexte historique des romans s'étend sur une trentaine d'années, voire des années 60 aux années 90. Une période critique de l'histoire du Québec durant laquelle la province a vécu d'importants changements politiques majeurs. Cette recherche, par conséquent, s'attarde au rapport entre l'imaginaire ducharmien et le vécu de l'auteur. Elle montre que le texte de Ducharme répond d'une manière indirecte aux discours sociaux, et que l'auteur élabore une nouvelle vision pour le Québec et son peuple.

Mots-clés : sociocritique, littérature de la Révolution tranquille, histoire, idéologie

Abstract

This honors thesis focuses on moments in Réjean Ducharme's *L'Avalée des avalés*, *L'Hiver de force* et *Va savoir* that are indicative of historical and social questions in Quebec. These novels span a 30 year period of critical developments for Quebec. This analysis, consequently, examines the relationship between Ducharme's universe and the world in which he lived. It argues that Ducharme's texts indirectly respond to social questions and discourses, and moreover, that they elaborate a new vision for Quebec and its people.

Keywords: Sociocriticism, Literature of the Quiet Revolution, history, Ideology

Abréviations

Dans cette recherche, les romans de Ducharme seront indiqués entre parenthèses, de la manière suivante :

L'Avalée des avalées : AA

L'Hiver de force : HF

Le Nez qui voque : NV

Va savoir : VS

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Abréviations.....	iii
Table des matières.....	iv
Remerciements.....	v
Introduction.....	1
1. Le passé qui traîne.....	6
1.1 Le poids de l’histoire.....	6
1.2 Marx, Marie-Victorin, et la « quehébétude »	13
2. Concept et limites de la communauté.....	26
2.1 : Contrecarrer le contre-courant.....	26
2.2 Retracer les limites.....	41
Conclusion	58
Bibliographie	62

Remerciements

Je tiens d’abord à remercier ma directrice, Valérie Dionne, pour ses conseils, son attention, son appui et sa patience. Ses commentaires pointus m’ont permis d’approfondir mes arguments et d’aller plus loin dans mes analyses que je ne m’étais crue capable. Ses connaissances des enjeux sociaux du Québec m’ont beaucoup aidée à explorer des thèmes abordés dans ce mémoire.

Mes remerciements ensuite vont très sincèrement à mes mentors et camarades de Montréal. À Professeur Michel Biron, votre passion pour Réjean Ducharme et votre gentillesse m’ont inspiré la confiance d’entamer mon propre travail de recherche. Et à mes chères amies Héloïse Huynh et Adèle Blanchard, avec lesquelles j’ai étudié dans tous les parcs et cafés de la ville, veillé jusqu’au petit matin à la bibliothèque – sans leur amitié, je n’aurais jamais achevé ni mon année à McGill ni mon projet de mémoire.

Je remercie finalement Juliette Bouanani, chercheuse formidable, qui m’a appris à être exigeante dans mes écrits et bienveillante avec moi-même. Elle a une force intellectuelle inspirante, et tout au long de la rédaction de ce mémoire, son encouragement m’était indispensable.

Introduction

En 1966, deux événements simultanés ont eu lieu : la publication de *L'Avalée des avalés*, et la canonisation de Ducharme en tant qu'écrivain québécois. La littérature québécoise, proprement dite, n'existait pas avant les années soixante¹. Elle est née en marge de la volonté des Québécois de ne plus se définir par rapport à la France, à une nation canadienne-française catholique, ou aux idéaux universaux, mais à l'égard de leurs propres expériences. Ducharme, en appartenant à la nouvelle génération d'écrivains de la Belle Province², a donc assisté à l'inauguration du genre romanesque québécois³.

Néanmoins, son entrée en scène n'a pas été sans contestation. Lors d'une conférence sur la littérature française à l'Université de Montréal en 1967, Michel Van Schendel a partagé quelques réponses moins enthousiastes à *L'Avalée* : « "Ça m'a tout l'air d'un roman farfelu", ou bien "Ça sent l'originalité à tout prix, la fausse naïveté", ou encore "Quel drôle de titre !" »⁴. Selon Pierre-Louis Vaillancourt, d'autres critiques, plutôt du côté des militants souverainistes ou des formalistes français, ont ciblé « l'absence apparente de support idéologique » où « le communisme russe, l'impérialisme américain, le fascisme allemand apparaissent tous équivalents sur le corps de l'objet »⁵. Contrairement à ses contemporains, comme Aquin ou Miron qui étaient engagés décisivement dans le projet national du Québec, Ducharme semblait faire la sourde oreille à la politique. À l'exception

¹ J. Michon, « Aspects du roman québécois des années soixante », *The French Review*, vol. 53 (6), 1980, p. 815.

² C'est la devise du Québec apposée sur les plaques d'immatriculation entre les années 1963 et 1977.

³ K. Meadwell, « Ludisme et clichés dans *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme », *Voix et images*, 41 (hiver 1989), p. 294.

⁴ M. Van Schendel, « Ducharme l'inquiétant » (1967), dans *Rebonds critiques II. Questions de littérature*, Montréal, l'Hexagone (Essais littéraires), 1993, p. 218.

⁵ P. Vaillancourt, « L'Offensive Ducharme », *Voix et Images*, 5, 1979, p. 178.

d'un « *P.Q. mon Q* » lâché au milieu de *L'Hiver de force* (HF 107), l'œuvre de Ducharme semble éviter les questions politiques qui ont dominé la deuxième moitié du 20^e siècle au Québec. Ceci a amené la critique à conclure que l'œuvre de Ducharme ne s'intéresse pas aux discours politiques. C'est un développement expliqué par Haghebaert : « Faute de prise de position ancrée dans le social, toute interprétation se trouve en effet déjouée d'avance, tout est rejeté, semble-t-il, dans la négativité totale d'une ironie au statut indéfini, dans une indécidable indifférenciation »⁶. Cette dite indifférence face à la politique correspond à ce que souligne Kwaterko : « la seule attitude idéologique décelable ici est tournée contre l'engagement social et idéologique de l'écrivain et de l'artiste »⁷.

Dans cette optique, l'œuvre de Ducharme ainsi interprétée perd sa complexité. Or, selon Gilles Deleuze, la littérature d'origine minoritaire est transpercée dès sa genèse par des idées politiques et nationales ; dans les littératures mineures, comme celle du Québec, « tout y est politique »⁸. À l'instar des chercheurs qui ont contesté l'absence du social chez Ducharme, dont Vaillancourt, Marcotte, Nardout-Lafarge, et Haghebaert, notre analyse cherche à revendiquer la position de Deleuze. Une étude de *L'Avalée des avalés*, de *L'Hiver de force* et de *Va savoir* montre que l'univers ducharmien abonde en indices sociaux, il constitue une véritable toile vivante imprégnée du monde extérieur.

À la recherche des enjeux sociaux chez Ducharme, les analyses formelles et immanentes, à la recherche d'une vérité essentielle, ne suffisent pas. Au-delà de l'ironie, des jeux de mots et de l'humour caractéristiques des romans de Ducharme, le social se fait

⁶ E. Haghebaert, *Réjean Ducharme. Une marginalité paradoxale*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature[s] », 2009, p. 155.

⁷ J. Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire*, Le Préambule, 1989, p. 72.

⁸ G. Deleuze et F. Guattari, *Pour une littérature mineure*, Éditions de minuit, 1975, p. 26.

entendre à travers les conflits et les agencements particuliers. Dans le but de dégager la pensée politique de l'auteur, la sociocritique est une approche particulièrement bien adaptée à l'œuvre ducharmienne. Dans « Pour la sociocritique : l'École de Montréal », Hamel et Parenteau explique qu'elle « est une *perspective critique* originale et ouverte qui met en valeur les particularités esthétiques, stylistiques et formelles des œuvres. [...] Elle vise à penser le *statut de la socialité dans les textes*, [...] saisir la particularité d'écriture en décalage des configurations sémantiques circulant dans l'espace social »⁹. Il ne s'agit ni d'une méthode, ni d'une théorie, mais plutôt d'une perspective dynamique. La cible de la sociocritique est par nature résistante à la formulation des règles concrètes. Il faut plutôt des méthodes adaptées à la particularité de chaque roman.

Pour aborder l'œuvre de Ducharme, soulignons ce qui lui est primordial : les personnages. Ceci pourrait sembler évident, mais la primauté accordée aux personnages ducharmien est un aspect fondamental de l'esthétique romanesque de Ducharme, comme le note Michel Biron : « [c]hez Ducharme, le texte ne tient pas debout sans le personnage. Celui-ci est premier : il n'est plus chargé de représenter la réalité sociale ou de déplacer telle ou telle forme narrative, mais de mettre le monde à l'épreuve d'une voix singulière »¹⁰. L'expérience de lire Ducharme est de s'engouffrer dans la pensée, dans la logique du héros. En se soumettant à la singularité du personnage, le lecteur entre dans un système façonné par le *dialogisme*, le terme de Bakhtine qui décrit la manière dont le discours romanesque assimile « les idées générales, les vues, les appréciations, les définitions d'autrui »¹¹. La « voix singulière », à vrai dire, véhicule un amas d'indices sociaux. Quand

⁹ Y. Hamel et Olivier Parenteau, « Pour la sociocritique : l'École de Montréal », Spirale, 223 (novembre-décembre 2008), p. 15.

¹⁰ M. Biron, *L'Absence du maître*, Presses de l'Université de Montréal, 2000, p. 202.

¹¹ M. Bakhtine, *Théorie et esthétique du roman*, Gallimard, p. 100.

Van Schendel a décrit son expérience de lecture, il décrivait la meilleure manière d'appréhender l'essentiel de *L'Avalée des avalés* – se laisser avalé par le texte et l'observer de l'intérieur : « [s]i je poursuis ma lecture, [...] j'accepte la suffocation, je m'aperçois que l'impossibilité de digérer – que l'on me passe ce terme suggéré par une écriture de l'avalement – est le système inversé, j'oserais dire inversi, par lequel s'opère malgré moi mon identification à ce récit de l'identification combattue¹². Pour arriver à l'identification, au lieu de se perdre dans l'incohérence, il faut une maîtrise des symboles, des références, de l'ironie, ce qui permet au lecteur de se rendre compte des échos sociaux du texte.

Voilà la visée générale de ce mémoire : d'apprendre par auscultation, d'entrer dans la logique du texte afin de mieux la comprendre. Il faut suivre attentivement, alors, les actions, les pensées, les manies et les obsessions des personnages. Dans le cas de Bérénice Einberg, l'héroïne de *L'Avalée*, il s'agit de partir avec elle à la recherche de « toutes les Bérénice de la littérature et de l'histoire » (AA 216). Pour aborder les résonances sociales dans *L'hiver de force*, il n'y a qu'une chose à faire – se lancer dans le projet de gagner l'âme de la vedette Petit Pois¹³. Enfin, pour revenir à *Va savoir*, un roman qui nous encourage à « ramasse[r] tout ce qui traîne » (VS 9), passons, par exemple, par Jina, un personnage paradoxalement au cœur et en marges du récit. À partir de cette complicité, c'est se mettre à l'écoute pour entamer un rapport avec l'œuvre de Ducharme qui se prête à l'ouverture de l'interprétation. Comme l'explique Élisabeth Nardout-Dufarge dans « Lire et faire lire Ducharme », « [l]es livres de Ducharme exigent du lecteur qu'il s'engage à son tour dans l'incertitude, dans l'équivoque »¹⁴.

¹² M. Van Schendel, *op. cit.*, pp. 220-221.

¹³ C'est une des plusieurs appellations pour la femme qui obsède André et Nicole, les héros du roman.

¹⁴ E. Nardout-Lafarge, « Lire et faire lire Ducharme » dans *Réjean Ducharme. Une poétique de débris*, Montréal, Fides (Nouvelles Études québécoises), 2001, p. 14.

La sociocritique nous permet de pénétrer dans les fonctions esthétiques et stylistiques du texte, toutes les deux imprégnées des voix sociales qui font entendre les discours parfois contradictoires. Contre la tentation de recourir à la biographique de Ducharme ou aux « preuves » extérieures qui confirment chez l'auteur la revendication de tel ou tel parti pris, la sociocritique nous redirige vers les référentiels internes et transtextuels des romans étudiés. Quand on reste proche du texte, le fameux « néant » ou « rien » de Ducharme de l'interprétation critique prend sens. On aperçoit, au fur et à mesure, des enchaînements, des éclairages.

Comme l'a noté Vaillancourt, « la responsabilité envers soi et les autres deviennent de véritables matrices, génératrices, tout autant que les autres schémas, d'un questionnement continu qui transcende les opérations intertextuelles régulières d'imitation, de transformation, de transgression »¹⁵. L'œuvre de Réjean Ducharme n'a pas de *sens*, mais elle a de la *cohérence*. Dès qu'elle est saisie, on comprend comment le texte répond aux idées et aux discours des années 60, 70, 80 et 90. Le dialogue s'avère souvent désapprobateur, mais rarement cynique. En revanche, au-delà des critiques de la société, le texte de Ducharme témoigne d'un engagement de bâtir une société conviviale, un communautarisme libre de toute imposition idéologique. Certes, le texte évite toute identification avec les discours régnants souvent repris par les contemporains de Ducharme. Le texte s'écrit plutôt « au profit d'un accueil de l'esprit poétique, de la dépense improductive, de la valorisation d'un accord sympathique et jubilatoire de soi avec l'autre »¹⁶. Au sein de l'œuvre romanesque de Ducharme, on trouve le dévouement, aussi naïf et niais qu'il soit, à l'amitié et au vivre-ensemble.

¹⁵ P. Vaillancourt, *Paysages de Réjean Ducharme*, Fides, 1994, p. 13.

¹⁶ *Ibid.*, p. 63.

1. Le passé qui traîne

1.1 : Le poids de l'histoire

« *Que faudra-t-il que je fasse pour être moi-même, pour être par moi-même?* »

Dès l'incipit, *L'Avalée des avalés* interroge le soi et son rapport au monde¹⁷. La narratrice Bérénice Einberg est obsédée par cette question jusqu'à la fin du récit, qui n'y répond d'ailleurs pas. Entre les couvertures du livre, l'espace textuel se transforme en atelier d'exercices d'introspection et d'autodéfinition. Il s'agit d'une thématique qui situe le texte au cœur de la modernité québécoise, secouée par les pulsions révolutionnaires au tournant des années 60¹⁸. Les enquêtes identitaires textuelles sont aussi introspectives qu'érudites, ayant recours à l'imagination pure ainsi qu'aux textes savants et littéraires. Au centre du récit est Bérénice Einberg, une fillette d'à peine dix ans, qui détermine que la seule manière de vaincre la solitude, c'est de « tout avaler, [se] répandre sur tout » (AA 216). Lire *L'Avalée* c'est être englobé par la pensée, la ferveur et le style de cette narratrice inimitable. C'est un discours qui pénètre, qui imprègne, qui fait entendre une gamme d'affirmations et d'incohérences de l'époque en question.

À première vue, il y a des éléments formels de *L'Avalée* qui ressemblent à ceux du *bildungsroman*: l'histoire commence par l'enfance de Bérénice, puis elle fait des voyages, et enfin, elle arrive à l'adolescence. Cependant, comme le note Michel Biron¹⁹, Bérénice

¹⁷ « Tout m'avale. Quand j'ai les yeux fermés, c'est par mon ventre que je suis avalée, c'est dans mon ventre que j'étouffe [...] Que j'aie les yeux ouverts ou fermés, je suis englobée » (AA 9). Ainsi, le soi se situe en conflit contre le *tout*, une puissance indifférenciée à la fois externe et interne.

¹⁸ J. Michon, *op. cit.*, pp. 812-813.

¹⁹ M. Biron, *op. cit.*, p. 204.

résiste au progrès. Elle n'est pas Ulysse; ses déplacements ne correspondent aucunement à une évolution personnelle. Le voyage, une structure narrative qui relève souvent du progrès spirituel de l'héros, est ainsi déjoué par des parallélismes structurels et des répétitions : peu importe qu'elle soit à Montréal avec ses parents, à New York avec ses cousins, ou en Israël avec le Rabbi Schneider et des coreligionnaires, Bérénice se heurte contre des figures d'autorité qui l'empêchent « d'imposer [sa] loi à tout » (AA 216). Puisque les lieux et la chronologie ne correspondent pas à un récit de progrès, Bérénice est libre de se concevoir selon des indices différents, notamment ceux des grandes institutions humanistes de l'histoire et la littérature.

C'est à New York que Bérénice devient une étudiante vorace²⁰. À la recherche de sa propre identité, elle s'oriente vers le texte écrit : elle « cour[t] après toutes les Bérénice de la littérature et de l'histoire » (AA 216), c'est-à-dire après tous les textes fondamentaux du corpus occidental entrés dans l'imaginaire collectif. Dans la tradition universitaire occidentale, la canonisation, le passage de la rumeur éphémère aux annales de la culture humaine, engendre une valeur durable. L'empire des textes qui font partie du canon littéraire est difficile à nier. D'un côté, le choix de se chercher parmi les figures illustres relève du prestige accordé aux discours littéraires et historiques, mais la recherche de Bérénice est faite avec une ambivalence qui déjoue les attentes typiques.

Considérons l'effet de l'agencement de ces Bérénice et des explications de leurs intérêts respectifs pour le personnage. Les trois Bérénice citées par notre narratrice sont Bérénice d'Égypte, Bérénice, fille d'Agrippa 1^{er}, et la *Bérénice* d'Edgar Poe (AA 216-217).

²⁰ « À New York, la lutte se déplace sur le terrain de la connaissance; Bérénice apprend successivement à jouer du cor anglais, du clavier [...], du trombone, de l'hélicon, de l'accordéon, fait du ballet, des études scientifiques, de la gymnastique » dit G. Marcotte, *Le roman à l'imparfait*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo Essai », 1976, p. 272.

Avec cette généalogie, il faut interroger la sélection de ces figures. Bérénice dit que son attirance pour son homonyme égyptien s'explique par sa relation incestueuse avec son frère, Ptolémée Évergète. C'est une histoire qui rappelle à Bérénice son propre frère Christian, pour lequel elle a des sentiments non réciproques. Bérénice d'Égypte n'est pas la plus célèbre, mais selon la narratrice, celle-ci a une histoire réductible au seul événement qu'est sa propre relation avec son frère. Au début du chapitre, Bérénice a exprimé son admiration pour Asalephuni, un personnage biblique mineur décrit comme: « la sœur de Jezrahel, Jéséma, Jébédos, n'était que ça, ne faisait qu'être ça. [...] Comme c'est beau ! Je voudrais être comme elle, être une sœur comme une statue est une statue. Je voudrais, quand je passe, qu'on sente à fleur de vue que je suis la sœur de Christian et que je ne suis rien d'autre » (AA 212). La biographie de Bérénice d'Égypte est plus complexe que la phrase unique par laquelle Bérénice la résume. Mais, pour la narratrice, l'histoire est à refaçonner à son gré. Son rapport à l'histoire relève d'un mépris absolu de sa fixité supposée. Impressionnée par Asalephuni, Bérénice l'a transposé sur Bérénice d'Égypte, pour en faire un modèle plus convenable à la narratrice elle-même. Dans cette configuration, l'Histoire occupe une place inférieure relative à l'histoire personnelle.

Cela dit, si, chez Ducharme, les courants littéraires et historiques sont assujettis à l'individu, pourquoi le chapitre incestueux de la vie de Bérénice, fille d'Agrippa n'inspire pas un intérêt similaire chez la narratrice? On aurait cru que le parcours de cette dernière, reine judéenne du côté de son frère autour duquel circulaient des rumeurs d'inceste, susciterait aussi l'attention de Bérénice. On peut cautionner que notre lectrice vorace se soit informée sur l'histoire de ce personnage analogue. Pourquoi, donc, ce manque d'intérêt? Tout simplement, la justification que fournit Bérénice est qu'elle « [lui] plaît

moins » (AA 212). Mais pour tenter une autre explication, il faut concéder que des trois Bérénice, le bagage historique et culturel de celle qui l'intéresse la moins lui est propre.

Sur le plan littéraire, l'empreinte de Bérénice, princesse de Judée, est incontournable. L'histoire de cette dernière a été reprise par Corneille et Racine, représentée régulièrement à la Comédie française pendant deux siècles. Certes, le poids littéraire et historique de cette Bérénice est le plus significatif parmi les trois citées. On pourrait même déclarer que la Bérénice de Racine est mieux connue que la figure historique même. Par conséquent, la narratrice, en écartant son incarnation la plus célèbre, congédie momentanément les représentations françaises, sans les nommer.

Cependant, ceci relève d'une perspective plus nuancée que d'une simple opposition; l'ambivalence envers l'hégémonie culturelle française n'équivaut pas à l'ignorance complète. Au contraire, il s'agit d'un retour à la source d'un mythe, d'un terrain fécond en possibilités imaginatives. À la recherche d'une mythologie du soi, Bérénice devient conteuse des histoires classiques, bibliques, et littéraires qui se présentent à elle de manière encyclopédique²¹. Aussi le prestige supposé se voit-il perdre ses éclats; pour Bérénice, ce qui compte, est ce qui est utile pour elle, et dont l'application est immédiate. À ses yeux, la hiérarchie n'a pas plus de poids.

En outre, rappelons que par le combat, Bérénice s'engage à tout anéantir, sans exception. Lors de sa naissance, la narratrice se trouve sur le champ de bataille de la « Guerre de trente ans » (AA 29). D'un côté, son père Mauritius Einberg est juif, froid et haineux. De l'autre, sa mère surnommée Chat Mort est catholique, alcoolique et dotée d'un

²¹ J'évoque ici l'étymologie grecque, de l'instruction circulaire.

visage qui n'est « beau à rien » (AA 9). Pour Bérénice, il n'y a qu'un côté : le sien²². Sur le christianisme ainsi que le judaïsme pleuvent ses blasphèmes. En s'identifiant trop à la fille d'Agrippa 1^{er}, une juive qui a « assisté sans broncher à la condamnation d'un des apôtres du Christ » (AA 212), ceci lui fait courir le risque de s'aligner du côté de son père, du rabbi Schneider, et de ses cousins juifs à New York. Le but de la recherche d'un modèle historique à suivre, ce n'est pas de reprendre les vieux schémas, mais de trouver un pis-aller pour sa situation actuelle.

C'est aussi peut-être pour cette raison que le rapport incestueux entre Bérénice, fille d'Agrippa 1^{er} et son frère ne suscite pas l'intérêt de la narratrice. Pour cette dernière, qui harcèle son père de déclarations d'amour pour son frère Christian²³, l'inceste est un moyen de réparer le gouffre créé par leur naissance²⁴. En se rapprochant de son frère, Bérénice surmonte la haine pour ses parents, secoue le joug d'un conflit religieux dont elle a hérité involontairement. Elle espère « que ça les fera bien endêver » (AA 238). L'inceste de la Bérénice d'Agrippa 1^{er}, par contre, relève du désir érotique. Rappelons la tactique élaborée par Bérénice si elle était « nommée reine de la terre » : « Je déclarerais traître tout soldat d'un sexe trouvé en train de trouver joli ou triste un soldat de l'autre sexe, traître et donc passible du supplice » (AA 244-245). Chez elle, la reproduction sexuelle est un mal nécessaire, contrairement au *désir*, un sentiment bas et anormal²⁵. Bérénice, fermant les

²² P. Vaillancourt, *De la pie grièche à l'oiseau-moqueur*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2000, pp. 34-35 : « [L]a cérémonie de la synagogue est jugée semblable à la messe, où tout est également "beurré de cendre et de sang partout" ».

²³ Voir les lettres à Christian (AA 175, 238, 255) souvent signé dans manière suivante « "[t]on amour, ton trésor, ta chérie, ta maîtresse, ta sœur, Bérénice" » (AA 238).

²⁴ Les parents de Bérénice se sont accordés sur un contrat avant la naissance de leurs enfants : « le premier rejeton va aux catholiques, le deuxième aux juifs, le troisième aux catholiques, le quatrième aux juifs, et ainsi de suite » (AA 12).

²⁵ « Le naturel des humaines et des primates n'est pas de boire, manger et courir après l'orgasme, mais de se surpasser » (AA 245).

yeux sur l'inceste de la princesse de Judée, montre encore son désir de ne pas reprendre et reproduire les événements du passé. Soit provocateur, soit conciliatoire, son amour pour son frère n'est surtout pas sensuel.

Si ces réflexions entament une explication de l'indifférence de Bérénice envers son aïeule judéenne, il reste à considérer l'intérêt singulier de la Bérénice du récit de Poe. La narratrice clame qu'elle « [prend] l'habitude de faire ce qu'elle a fait, d'être comme elle est » (AA 217). Mais de toutes les Bérénice évoquées, cette dernière, dont l'existence est purement littéraire, ne « fait » pas grand-chose²⁶. Bérénice est plutôt l'objet d'obsession du narrateur Egaeus, qui est son cousin et fiancé. Monomaniacque, il ne pense qu'aux dents de Bérénice qui, selon lui, « sont des idées »²⁷. Bérénice, atteinte d'une maladie inconnue, dégénère jusqu'à ce qu'elle soit présumée morte et enterrée²⁸. Elle est le sujet de l'histoire, mais, à peine un personnage, elle est plutôt un spectre. Selon Gilles Marcotte, « Bérénice ne peut pas mourir parce qu'elle est, parce que ses dents sont le regard même du narrateur, sujet et objet confondus dans la terrible réciprocité, dans la *même* fascination. Nées du désir du narrateur, elles ne sauraient disparaître qu'avec lui »²⁹. L'existence de la Bérénice de Poe ne lui est pas propre : elle est personnage dans l'imaginaire du narrateur sous la plume de Poe. Elle vit par la volition pure d'un autre, un être qui la violente en la réduisant pour lui seul à des « idées » sous la forme de ses dents.

Dans cette optique, les commentaires de Bérénice au sujet du spectre de Poe laissent entrevoir une certaine négativité : Bérénice « [est] comme elle est » (AA 217), dans le sens où elle est emprisonnée par l'imaginaire vorace de l'autre. Elle est liée au monde par ce

²⁶ A. Poe, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, trad. C. Baudelaire, éd. Maison Quantin, 1875 pp. 73-84.

²⁷ *Ibid.*, p. 81.

²⁸ *Ibid.*, p. 76 et pp. 82-83. À la fin de l'histoire, le narrateur se rend compte qu'elle a été enterrée vivante.

²⁹ G. Marcotte, *op. cit.*, p. 77.

que les autres veulent et attendent d'elle. Bérénice qui recherche la liberté est cependant limitée tant que son existence est enchaînée par une vision dominante étrangère. Ce ne sont pas les actions de Bérénice que la narratrice reprend, mais sa condition. Plus que toutes les autres Bérénice, la condition de Bérénice de Poe correspond nettement à l'écueil central contre lequel la narratrice se heurte : l'autodétermination face aux forces oppressives.

Une brève étude du système de pensée de Bérénice expose la difficulté avec laquelle le texte a recours aux modèles nécessaires à la réinvention d'elle-même. Bien qu'il y ait des correspondances qui trouvent des échos chez la narratrice, comme la constance sororale de Bérénice d'Égypte, ou la cruauté de Bérénice, fille d'Agrippa 1^{er}, ces figures ne constituent pas de véritables chemins à suivre. Même la Bérénice de Poe, celle qui pèse le plus sur la conscience de Bérénice Einberg, n'offre pas de solutions. Ce qui est offert par cette dernière est plutôt un éclaircissement de la problématique. Selon Michel Van Schendel, le recours à l'histoire et à la littérature relève du topos du voyage : « [l]e voyage, c'est-à-dire le langage, n'a de sens, dans le système de Bérénice, que parce qu'il fait du désir la réinvention de la vie. [...] Cette façon belliqueuse de provoquer l'invention et de se proclamer le seul créateur de la vie nouvelle n'a elle-même de sens que par la négation pure et simple de ceux que Ducharme appelle les autres »³⁰. Ces « autres » sont évoqués par Egaeus dans « Bérénice », dans la mesure où ce dernier fait de Bérénice un objet, un fantasme qui n'existe que par lui. Pour la narratrice de *L'Avalée*, son assimilation à toutes les Bérénice de l'histoire est le seul moyen de les surmonter.

³⁰ M. Van Schendel, *op. cit.*, p. 227.

1.2 : Marx, Marie-Victorin, et la « quehébétude » « *Qu'ils niaient puis qu'ils pleurent !* »

Au Québec dans les années 60, de nombreux groupes militants ont travaillé à enfanter une nouvelle société québécoise. L'une des visées les plus importantes fécondée par cette ambition fut la cultivation d'une nouvelle esthétique littéraire nécessaire à la transformation sociale. Durant les deux siècles qui ont précédé ce renouveau, le développement organique d'une littérature québécoise fut empêché tout d'abord par l'importation et l'imitation de la littérature française, et plus tard par le joug de l'Église catholique³¹. La prise de conscience, qui a déclenché le combat littéraire au Québec, fut l'absence d'un imaginaire littéraire propre au peuple québécois et à leur réalité sociale³². Ainsi est apparue la notion de « québécoité », c'est-à-dire, la notion d'une culture unique des Québécois. Ce concept, en principe, devait aider les Québécois à effectuer une rupture historique, culturelle et géographique avec un passé qui jadis les a définis : d'abord historique, dans le sens où « Canadien-français » ne pouvait que rappeler des origines coloniales européennes, ensuite culturelle dans le sens où le terme implique un mode de vie commun, et finalement géographique dans le sens où « Québécois » a fait de la province du Québec une patrie, une terre ancestrale qui appartiendrait aux Québécois. Il s'agit d'une identité constituée en relation avec les mêmes forces dont elle a voulu se débarrasser. La *québécoité* se confronte donc à un paradoxe particulier : tout ce qui se veut proprement « québécois » doit se situer en rapport dialectique avec tout ce qui ne l'est pas. C'est une tension à laquelle la littérature émergente de cette époque a été confrontée.

³¹ Pour un bref historique du problème, voir l'article de M. Lamire, « En quête d'un imaginaire québécois », *Recherches sociographiques*, 23, 1982, pp. 77-93.

³² *Ibid.*, p. 176.

Dans *L'hiver de force* de Réjean Ducharme, André Ferron, le narrateur, situe sa propre opinion de la québécoité en faisant un clin d'œil à cette nouvelle catégorie identitaire. Il parle de la « *quehébétude* », assurant le lecteur que « oui oui, c'est bien comme ça qu'ils appellent ça » (HF 68). Dans le texte, ce commentaire se situe entre deux types de lectures antagonistes : en premier lieu, une « [analyse] historique hégélienne marxiste-léniniste » du Québec, écrit par l'ami militant Roger, et en second lieu, *La Flore laurentienne*, texte de référence botanique de Frère Marie-Victorin. Au premier abord, ces deux textes élaborent deux visions incompatibles de la québécoité. La première, l'interprétation matérialiste rejette la vision romantique de la vie traditionnelle³³ pour s'affirmer tournée vers l'avenir dit « inévitable ». La deuxième, issue d'une vision plutôt philosophique, s'appuie sur « des idéals rajeunis »³⁴ et une réconciliation de l'être humain avec la Nature. À travers ces deux textes, plusieurs facettes de la québécoité sont exposées : la dialectique de la modernité et du passé, la circulation de la parole, la tentative d'inaugurer un imaginaire québécois, et la « québécoiture », le néologisme d'André Gervais qui décrit l'écriture servant à remédier la « quehébétude »³⁵. Une analyse de ces éléments, développée plus loin, remet en question l'opposition supposée entre les visions matérialistes et traditionnelles présentées dans les deux textes. Si le roman *L'hiver de force* n'offre pas de parti pris, en revanche, le texte embrouille toute distinction en caricaturant les perspectives majeures qui circulaient dans les discours sociaux de la Révolution tranquille.

³³ À propos de cette vision, relisons l'interprétation de l'historien Edmé Rameau de Saint-père en 1859, citée dans M. Lamire, *op. cit.* : « Accorder un souci moindre à l'industrie et au commerce, s'adonner davantage à l'agriculture plus utile peut-être pour la vraie puissance des nations, et moins répulsive certainement au développement intellectuel ».

³⁴ Frère Marie-Victorin, Frère. « Préface », *La Flore laurentienne*, 2^e éd., Montréal, 1964, p. 1.

³⁵ A. Gervais, « *L'hiver de force, comme rien* », dans « L'année littéraire québécoise », v. 10, n°2 (1974), p. 188.

André et Nicole Ferron, qui travaillent comme correcteurs de français, ne tardent pas à décrier le dégoût produit par le texte de Roger. L'analyse, d'à peu près cent-cinquante pages, est destinée à la publication dans la *Bomb Q*, une revue marxiste-léniniste militante engagée dans des luttes révolutionnaires et nationalistes³⁶. Décrit comme tel, on entend clairement des échos à la revue militante *Parti pris* qui a popularisé le terme Québécois au détriment de Canadien-français³⁷. Selon Roger, lui et ses confrères se sont « mis ensemble pour écrire un petit bouquin pour faire comprendre au peuple comment [l'éveil d'une conscience marxiste] était devenu inévitable » (HF 64). Pour cette raison, il est venu chercher l'aide d'André et de Nicole. C'est avec peu d'enthousiasme que ces derniers s'attellent à la tâche de le corriger.

Dès la présentation de la thématique, le texte s'ouvre sur des discours marxistes et identitaires. D'abord, il faut entendre par *peuple* une évocation du langage de Marx : il s'agit du *peuple* qui s'oppose à la classe bourgeoise. Ce sont ainsi les Québécois, lecteurs de *La Bomb Q*, engagés dans les milieux militants et intellectuels, que le texte cherche à éveiller. Mais « *quehébétude* », ce jeu de mots d'André, ne remet-il pas en question son public, ceux qui ont besoin de mieux comprendre les enjeux identitaires québécois? D'un côté, il indique, non sans ironie, que l'hébétude, ou l'appauvrissement des fonctions intellectuelles, est une caractéristique essentiellement québécoise. Mais d'un autre côté, la « *quehébétude* » culpabilise spécifiquement la classe intellectuelle québécoise, dans le sens où leur soi-disant sagesse les éloigne de la réalité du peuple. C'est le même paradoxe qui a

³⁶ Impossible de ne pas noter l'équivoque ironique du titre de la revue. Parmi les interprétations possibles du « *Q* » : le Québec, le quark : une référence à la guerre froide et à l'URSS? La lutte internationale contre le capitalisme s'invite à Montréal ? ; ou bien le cul : on voit cette blague ailleurs dans le texte « *P.Q. mon Q* » (HF 107). La *Bombe cul*, c'est un commentaire sur les « émissions » de la revue?.

³⁷ M. Laurin, *Anthologie de la littérature québécoise*, 3^e éd., Anjou, Édition CEC, 2007, p. 151.

frappé le *Parti pris*. Selon Lise Gauvin, le problème du « lecteur implicite du texte, le public cultivé et bourgeois du Québec auquel s'adressent d'abord ces livres », n'est jamais tout à fait résolu³⁸. Au contraire, comme conséquence de cette contradiction, même la littérature expressément militante ne saurait qu'espérer le rapprochement de l'écrivain à sa société, plutôt qu'inspirer le militantisme de son lectorat³⁹. Selon le narrateur André, le texte censé inciter la conscience du peuple fait plutôt l'inverse : « ça passe son temps à seriner que ça lutte contre la misère de l'homme québécois puis ça agit comme si la *quehébétude*... était leur club select, le salon précieux de Madame Bufferine » (HF 68). Le militant Roger se veut pédagogue, comme si l'essence des Québécois était jusqu'à maintenant inconnue au peuple. Pour lui, un autre problème se pose. La référence aux salons précieux sous-entend les lecteurs potentiels d'une telle analyse, les gens éduqués et engagés, sont loin d'être emblématiques du peuple collectivement défini par la québécoité. Il s'agit de la parole qui ne circule que dans un monde fermé, ce qui est l'inverse de son application populaire⁴⁰. La critique amère d'André cache un avertissement à la classe intellectuelle québécoise : à l'aube de la révolution, ce n'était pas les Précieux qui menaient le combat. Surtout si le Québec veut se distinguer de la France, en s'affirmant qu'il n'est pas simplement son enfant malaimé. Les révolutionnaires qui veulent inaugurer

³⁸ Gauvin précise que « [c]onscient de vivre une situation contradictoire, celle qui sépare le créateur de son public virtuel et de son public réel, le groupe de *Parti pris* écrit pour ceux qui ressentent le plus profondément l'aliénation [...] mais il sait également que ceux qui le liront seront en bonne partie ceux qui ont le loisir de le faire, c'est-à-dire les élites dirigeantes, les forces conservatrices » dans « Problématique de la langue d'écriture au Québec, de 1960 à 1975 », 1976, n°31 (1976), p. 82.

³⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁰ Voir à ce sujet A. Belleau, « Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine », *Études françaises*, 19 (3), 1983, p. 62 : « la culture du peuple [...] n'a jamais rejeté le discours sérieux du savant; ce dont elle se moque, c'est du langage des salons, car la science est elle aussi universelle tandis que le salon est le lieu clos d'un seul groupe accapareur du langage ».

une société de confrères doivent faire mieux que de calquer des modèles français qui se prêtent à la reconstitution des divisions de classe.

Revenons à la critique que montre André de l'analyse historique. En premier lieu, il se plaint des conditions de publication qui portent à l'enfermement du langage dans un milieu privilégié. Ensuite, c'est de son *style* dont il se lamente : « 'Pelletier est un étapiste. Il ne croit pas à la vertu du globalisme.' Fuck ! Le style, dit André, nous déprime catégoriquement » (HF 69). De cette manière, il évite d'engager avec le contenu du texte. Peu après, dans un jeu de mots révélateur du même refus, « l'analyse historique hégélienne marxiste-léniniste » se transforme en « analyse hystérique géhennienne » (HF 70). Ce faisant, le lecteur est orienté davantage vers le style, les déterminants qui reliaient l'analyse au matérialisme sont enlevés ou transformés. Ce genre de détournement, explique Michel Biron, caractérise la tendance du texte ducharmien de s'abstenir de ce qu'il nomme « le terrain de valeurs »⁴¹. D'un côté, le texte de Roger, qui se veut légitime en citant des noms tels que Marx et Hegel. D'un autre, l'œuvre de Ducharme, ainsi que la critique d'André, restent sur le terrain de l'idée générale⁴².

S'il y a critique, elle est d'un ordre différent : « hystérique » peut renvoyer aux hystéries collectives qui se répandent durant les périodes de crise. Une des interprétations possibles de ce choix stylistique, c'est que l'hystérie explique le virage vers toute idéologie dite libératrice au Québec dans les années 60, comme le marxisme militant à la mode dans les milieux politiques et artistiques. Notons aussi la signification de « géhennienne » qui

⁴¹ M. Biron, *op. cit.*, p. 198. Biron parle ici de l'œuvre de Ducharme en général, mais ses commentaires résument bien la réponse d'André : « Le dégoût inspiré par la modernité s'étend à des catégories générales, à des emblèmes plutôt qu'à des écrivains ou à des courants esthétiques particuliers. La modernité, c'est tout à la fois l'avant-garde, le roman et les automobiles auxquels s'opposent, terme à terme, les écrivains les moins modernes qui soient ».

prend une connotation religieuse que le matérialisme a soin d'exciser. Cela dit, on aurait tort d'y voir une simple revendication de la tradition catholique. Si la *géhénne* associe la modernité au supplice, à la torture et à l'enfer, pourrions-nous dire si le passé présente une vision paradisiaque ou utopique dans le texte ? Face à la modernité, les personnages de Ducharme ont tendance de courir « vers l'ancien, "en arrière avec Marie-Victorin" »⁴³. Il s'agit plutôt d'une opposition exagérée, « maximaliste »⁴⁴. La crise de la modernité n'est ni attribuée à Hegel ni au matérialisme. Au contraire, la traduction ludique du titre de l'analyse de Roger sert à rabaisser le haut vers le bas, à réunir deux perspectives dites éloignées sur plan idéologique.

André affirme que c'est de plus de la sentimentalité et du rire dont le texte a besoin. Il opte pour une critique qui s'adresse à *La Bomb Q* ainsi qu'à tous les militants qui se prennent au sérieux. André ne se contente pas de critiquer; il offre une alternative :

ils pensent que c'est en disant du mal des autres qu'ils vont nous embarquer, ils rêvent en couleurs. S'ils veulent nos votes qu'ils versent des larmes. Moins de calembours puis plus de sentiments hostie de sacrement. Qu'ils montrent un peu qu'ils sont pris dans le même quehébétude que nous. Qu'ils niaient puis qu'ils pleurent (HF 69) !

André se plaint de l'état actuel de la québécoité, un concept dont la valeur politique est minée par la pédanterie et l'élitisme de la classe intellectuelle. Pour en faire un outil révolutionnaire, il faut d'abord réparer les liens communautaires que certains courants intellectuels ont fissurés. La citation d'André communique une revendication de l'inintelligence, contre *l'hébétude*, deux aspects avec un potentiel unificateur dans une société qui a historiquement privilégié la libre-circulation du savoir. L'intellectualisme, en

⁴³ R. Ducharme, *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967, p. 29, citée dans G. Marcotte, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁴ Michel Biron au sujet de l'écriture de Réjean Ducharme, *op. cit.*, p. 195.

revanche, perd son utilité politique dès qu'il sème la division sociale en introduisant une hiérarchie dans un mouvement dit collectif et solidaire.

La lecture passionnée de *La Flore laurentienne*, l'activité qui occupe André et Nicole durant la première moitié du récit, est surimposée sur la correction du texte marxiste. Cette œuvre apporte la voix du Frère Marie-Victorin, religieux et homme de science⁴⁵ au texte. Située dans l'intertitre « La zone des feuillus tolérants », tiré directement du langage botanique que l'on retrouve dans *La Flore laurentienne*, la pensée de Marie-Victorin s'entrelace avec l'histoire. Il s'agit d'une voix qui s'oppose à celle de Roger, par la dissemblance de perspectives qui met en relief les débats au sein des discours dits révolutionnaires des années 60 et 70. Marie-Victorin lui-même manifeste un esprit contestataire, en tant que religieux qui s'est tourné vers la botanique afin de mieux comprendre le monde naturel ainsi que son identité québécoise. D'une manière similaire, dans *L'hiver de force*, on voit des protagonistes qui se tournent vers *La Flore laurentienne* pour tirer une nouvelle inspiration d'un modèle social relié à la nature et orienté vers l'avenir.

Bien que *La Flore laurentienne* soit largement un texte scientifique, rempli de définitions, d'illustrations et de mots en latin, sa préface fait entendre la perspective sociale de Marie-Victorin qui a inspiré un tel travail. Cette préface rappelle que n'importe quel travail dit impartial a toujours un contexte social et idéologique qui l'influence. Marie-Victorin avance que son intérêt pour le monde naturel vise à remettre en question l'hégémonie ecclésiastique, qui avait jadis privilégié le dogmatisme catholique au

⁴⁵ Un 'paradoxe' bien ducharmien !

détriment de l'engagement du peuple québécois avec sa propre terre. Dans la préface, Marie-Victorin écrit que

devant les spectacles affligeants d'aujourd'hui, devant le désarroi du monde, beaucoup d'esprits mûrs se demandent si nous n'avons pas fait fausse route en condamnant le cerveau de nos enfants et de nos jeunes gens à un régime exclusif de papier noirci, si la vraie culture et le véritable humanisme n'exigent pas une sorte de retour à la Terre, où les Antée que nous sommes, reprenant contact avec la Nature qui est notre mère, retrouveraient la force de vivre, de lutter, de battre des ailes vers des idéals rajeunis⁴⁶ !

Peu importe que cette préface soit apparue vers la fin de l'époque pastorale du Québec, que son auteur ait grandi dans un pays qui n'était pas encore saisi par la vague d'activité politique des années 60, la critique est encore pertinente dans l'univers de *L'hiver de force*. Dans le Québec « moderne », « le papier noircie », qui pourrissait les cerveaux des jeunes, s'est transformé en bruit noir et blanc de l'écran de télévision. De plus, le langage de Marie-Victorin, qui évoque une vision du monde où la vérité est obscurcie par des créations humaines, rappelle aussi la critique de Marx de la fausse conscience.

Dans ce passage dans lequel Marie-Victorin et Marx sont contigus, la pensée de ce premier semble moins dépassée. Il s'agit d'un élément principal de la carnavalisation : « le rapprochement de ce que la vie quotidienne séparait »⁴⁷. Dans ce sens, l'agencement des indices sociaux dans ce passage relie la pensée dite moderne et la pensée dite traditionnelle. Leurs différences s'embrouillent, dans la mesure où l'évocation de *La Flore laurentienne* montre une façon de sortir du « désarroi » intellectuel sans faire table rase de l'héritage, et de fournir au peuple un outil libérateur sans le traiter tel un troupeau de brebis. Marie-Victorin, « sans vouloir faire œuvre d'érudition »⁴⁸, participe à la fois à la vulgarisation du

⁴⁶ Marie-Victorin, *op. cit.*, p. 1.

⁴⁷ A. Belleau, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁸ Marie-Victorin, *op. cit.*, p. 1.

savoir et à la libéralisation de la spiritualité : sans avoir besoin du clergé comme force idéologique aveuglante, le peuple québécois peut reprendre la charge de leur relation avec la terre, devenir les « maîtres de chez nous », pour reprendre le slogan politique de Jean Lesage, le successeur de Maurice Duplessis⁴⁹

Dans la perspective du Frère Marie-Victorin, à laquelle *L'hiver de force* fait souvent référence, la religion, tout comme la science, doit être au service du peuple, et non pas l'inverse. La manière dont André et Nicole lisent son texte rend manifeste ce principe. Décrit par la critique Hélène Amrit comme « l'objet fétiche⁵⁰ » d'André et de Nicole, *La Flore laurentienne* constitue un paratexte aussi ludique que révélateur. Les protagonistes le lisent avec un enthousiasme quasi religieux⁵¹. Quand ils prennent du retard dans leur lecture, ils cherchent à faire pardonner leur « infidélité » (HF 69). Malgré l'insistance de Roger qu'il ne faut pas tarder à corriger son texte, André et Nicole le mettent de côté pour se « rattraper dans la lecture de [leur] *Flore laurentienne* » (HF 69). Leur dévotion à cette lecture a un caractère religieux.

Comme « l'analyse géhennienne » se moque de l'irrégiosité prétendue des perspectives matérialistes, les conventions de lecture d'André et de Nicole ridiculisent la messe et la tradition catholique. C'est par leur habitude de lecture, « dans le genre des curés quand ils prononçaient l'épître, l'introït », qu'ils déracinent l'héritage religieux du Québec (HF 69). Ils se lisent à tour de rôle, reprenant les rôles du curé et du disciple. C'est un jeu ironisant qui théâtralise le personnage du curé, un incontournable dans l'imaginaire

⁴⁹ D. Latouche, « Jean Lesage », *L'Encyclopédie canadienne*, Historica Canada, 2008.

⁵⁰ H. Amrit, *Les stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme*, Bensaçon, Annales littéraires de l'Université de Besançon, n° 554, Diffusion Les Belles Lettres, 1995, p. 52.

⁵¹ « Parmi toutes les activités des Ferron, si ostensiblement répétitives et ritualisées, cette lecture seule échappe au schéma utilitaire de la consommation capitaliste; elle s'énonce également dans des termes clairement religieux », E. Nardout-Lafarge, *op. cit.*, pp. 49-50.

catholique du Québec. Le curé, dépourvu de sa paroisse et de son autel, devient une voix qui oscille entre André et Nicole. De la même façon, le congréganiste n'est plus un personnage figé. Ici, le rapport enseignant/élève est fluide, l'apprentissage devient collectif et réciproque à partir d'une variation langagière de l'institution paroissiale.

L'encadrement religieux du contenu scientifique de *La Flore laurentienne* ironise davantage le rituel : la cérémonie commence avec « l'introït », qui consiste en des pages préliminaires qui contiennent des informations sur l'édition, le volume, etc. Ensuite, c'est le monde des « Ptéridophytes... [des] Équisétacées... [et des] Cupressacées » qui constitue la messe et se substitue au savoir biblique (HF 69). Ainsi, les langages de la génétique textuelle et de l'observation botanique remplacent le récit religieux : il s'agit d'un détronement qui garde certains éléments d'un ancien régime, mais qui, cependant, les démocratise. Le contenu dit religieux dépasse les bornes de l'institution catholique. L'ayant dépourvu de son poids hégémonique, le texte permet au lecteur de considérer une réconciliation avec des pratiques qui font partie du patrimoine québécois.

Ce qui est démontré par la mise en relation du texte de *La Flore laurentienne* et l'analyse matérialiste hégélienne, c'est que le révolutionnaire n'a pas besoin de s'écarter du passé. En revanche, il y a des valeurs à retenir : le texte de Marie-Victorin, par exemple, met en valeur un travail de vulgarisation, ce qui est essentiel pour rendre accessible l'esprit révolutionnaire au public. Pour André et Nicole, le but de la lecture de *La Flore laurentienne* n'est pas de devenir botaniste. Il s'agit d'une pratique *ludique* où les protagonistes « font comme s'ils voulaient se *désinstruire*, détruire en eux-mêmes, par ces lectures dérisoires, toute idée d'acquisition intellectuelle et de participation

émotionnelle »⁵². Le ludisme effectue un rapprochement entre les lourds discours sociaux comme la politique marxiste et la pensée antihiérarchique de Marie-Victorin. Le texte militant, rempli de néologismes, et le texte didactique, peu intéressant pour le grand public, peuvent par l'humour les rendre populaires et exposer leurs applications communes. La québécoisité, pour qu'elle soit autre chose que de la québécoiserie, doit être vulgarisée pour ne pas réinstaurer les mêmes divisions sociales qu'elle entend effacer.

Précisons que chez Ducharme, il n'y a que rarement des approbations absolues de telle ou telle vision sociale. L'affinité obsessionnelle d'André et de Nicole pour la lecture de *La Flore laurentienne* ne peut qu'être satirique – *L'Hiver de force* ne s'attend à ce que son lectorat devienne aussi des lecteurs passionnés d'histoire naturelle. Il faut plutôt chercher la fonction apparente de l'inclusion de Marie-Victorin dans la logique interne du texte. Après tout, à l'heure de la Révolution Tranquille, une simple revendication des valeurs religieuses et agricoles, qui perdaient du terrain depuis plusieurs décennies, peut sembler réactionnaire, ou allant contre le dit progrès de la pensée qui s'est élaborée autour des questions nationales au Québec dans les années 60 et 70.

L'opposition politique est fortement présente à l'époque. De ce fait, *L'Action nationale*, le journal clérical-nationaliste devenu indépendantiste et laïc au milieu du XX^e siècle, se souciait de l'arrachement à la tradition catholique des discours révolutionnaires. Dans « De l'anti-impérialisme à la décolonisation [...] », le professeur d'histoire Michel Bock fait mention de cette tendance : « À *L'Action nationale* [...] les traditionalistes revinrent à la charge en déplorant que l'extrême gauche nationaliste eût écarté le catholicisme, source éternelle de vérité, de sa conception du monde, et qu'elle eût fétichisé

⁵² G. Marcotte, *op. cit.*, p. 88.

le politique par voie de conséquence »⁵³. La revue, s'étant avouée partisane des aspirations nationales du Québec, a aussi reconnu ses propres origines en se demandant s'il fallait que l'affirmation d'une nouvelle société québécoise nécessite l'écartement complet de la tradition catholique, un héritage qui auparavant était primordial dans la conception de la particularité québécoise.

La tension entre *La Flore laurentienne* et « l'analyse historique hégélienne » relève du même schisme qui a perturbé *L'Action nationale* au milieu du XX^e siècle. Car, à la base de l'élan qui a engendré la mobilisation des militants marxistes comme ceux de la *Bomb Q*, on retrouve des religieux militants comme les fondateurs de *L'Action nationale*. À travers les deux perspectives se matérialise une vision sociopolitique qui dépasse le dogmatisme de telle ou telle idéologie dominante. Peu importe qu'elle soit issue des clérico-nationalistes ou des socialistes, la critique lancée reste largement la même.

À propos de la question de la québécoïté, la notion contestée par André, il faut tenir compte de ce que le cadre de la littérature et des écrits québécois nous fournit. En relisant la critique de Marie-Victorin en 1925, publiée dans *Le Devoir*, un quotidien nationaliste québécois, il est clair que les points en commun entre la pensée dite traditionaliste et la pensée socialiste/utopiste sont multiples :

Cet homme aveugle, sourd et muet, qui ignore le monde que Dieu fit pour lui et qui s'acharne à s'en bâtir un autre, irréel et plat, c'est moi, c'est vous [...] Étrangers dans cet univers, par voie de conséquence, éminemment étrangers dans notre propre patrie. Ne devenons-nous pas de plus en plus étrangers au développement économique de cette terre québécoise qui est nôtre? [...] Nous ne serons une véritable nation que lorsque nous cesserons d'être à la merci des capitaux étrangers, des experts étrangers, des intellectuels étrangers⁵⁴.

⁵³ M. Bock, « De l'anti-impérialisme à la décolonisation : la transformation paradigmatique du nationalisme québécois et la valeur symbolique de la Confédération canadienne », *Histoire, économie et société*, 2017/4 (36^e année), p. 52.

⁵⁴ F. Marie-Victorin, « La province de Québec, pays à découvrir et à conquérir : À propos de culture scientifique et de libération économique » *Le Devoir*, 125, n°225, 1925.

Si la notion de québécoité est à la recherche d'un fondement concret à travers la création d'une histoire du Québec, ce germe fécond depuis l'arrivée des colons français sur le continent, le conflit idéologique qui s'élabore dans ce passage de *L'Hiver de force* présente une réponse provisoire.

Pour combattre l'aliénation qui divise les Québécois entre eux et les éloigne de la terre, le geste de Marie-Victorin et de Roger est le même : rejeter les intérêts capitaux étrangers qui sèment la division au cœur d'un peuple solidaire à leur condition. Le texte établit une chronologie de l'histoire de l'organisation progressiste au Québec qui résiste au nom de la québécoité à tout dogmatisme, qu'il soit d'origine ecclésiastique, globaliste ou socialiste. L'antipathie d'André et de Nicole envers la politique relève non pas du désintérêt pour les questions identitaires québécoises, mais plutôt pour le schéma idéologique avec lequel on cherche à encadrer le modèle culturel québécois.

2. Concept et limites de la communauté

2.1 : Contrecarrer le contre-courant

« *L'érotique c'est comme la politique pour nous; on n'est pas capables* »

Dans la quatrième et dernière partie de *L'Hiver de force*, la relation obsessionnelle entre André, Nicole et Catherine, leur amie vedette, arrive à sa rupture inévitable. Catherine, depuis le moment où elle cesse d'être surnommée « la Toune » ou Petit Pois, devient de moins en moins mythique, ses défauts de plus en plus visibles. André et Nicole ont obtenu ce qu'ils cherchaient : l'intimité familiale quotidienne avec leur idole. Ils ont tout abandonné pour la rejoindre, pour s'amalgamer avec elle. Néanmoins, dans cette proximité, ils découvrent que les valeurs sociales de Catherine ne sont pas compatibles avec les leurs. Au moment où le conflit commence à fragiliser les liens d'amitié qui les unissent, le texte nous offre deux indices importants qui montrent que la perspective de Catherine et la société nouvelle dont elle est emblématique ne s'accordent pas avec celles évoquées par André et Nicole.

D'abord, un paratexte kafkaïen met en relation le texte de Ducharme avec un univers de représentations et de discours qui concernent la langue, l'identité, l'altérité et la famille. Lorsque Catherine fume et s'étouffe, le narrateur fait référence à « *Grosser Lärm* », un texte peu connu de Franz Kafka⁵⁵. Dans ce court texte autobiographique, écrit dans les marges d'un cahier, Kafka se plaint du bruit incessant dans l'appartement de sa famille. Cette incursion intertextuelle, oubliée par la critique littéraire, est riche en signification.

⁵⁵ Voir R. Ducharme, *L'Hiver de force*, p. 240 : « Dilemme encore : refuser en tremblant ce léger paradis artificiel et avoir l'air aussi épais qu'on l'est réellement? ou se montrer à la hauteur et risquer de s'obscurcir le cerveau pour le reste de notre vie? **Grosser Lärm** : Catherine, qui suit dans nos yeux le déroulement du drame, est complètement esclaffée, elle se tord, elle se tient le ventre, elle étouffe. Fuck ! »

Au-delà du contenu de « Grosser Lärm », plusieurs éléments stylistiques et formels de ce texte rappellent *L'hiver de force*. Au niveau de la narration, Kafka se livre à l'autobiographie en retraçant de petits détails quotidiens, tout comme André, qui annonce au début de l'histoire qu'il cherche à écrire sa propre histoire⁵⁶. André, ainsi que Kafka, sont tourmentés par cette activité même. Le narrateur lui-même remarque qu'une telle attention ne peut qu'entraîner la schizophrénie (HF 201)⁵⁷. Le texte de Kafka évoque aussi la maladie dont est atteint l'écrivain⁵⁸.

Mais le lien le plus important entre André et Kafka est au niveau de la *narratologie*, un concept par André Belleau à l'instar de Bakhtine : « [elle] est essentiellement l'étude et l'analyse de la narration, c'est-à-dire du processus codifié selon lequel se déroule ou se raconte un contenu narratif donné, à l'exclusion du contenu lui-même »⁵⁹. À ce niveau, le monde extérieur et le contenu sont mis en relation par la narration. En dépit de la diversité de circonstances sociales du Québec et de Prague, le geste littéraire d'André et celui de Kafka, dans leurs époques respectives, sont soumis à la même condition de marginalité. Dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, Gilles Deleuze et Félix Guattari établissent une définition de la littérature mineure. D'après eux, ce qui constitue une littérature mineure n'est pas associée à la langue d'écriture qui serait mineure, mais au fait qu'elle soit écrite par une personne minoritaire dans une langue majeure : « une littérature mineure n'est pas

⁵⁶ Dès le premier chapitre, André explique cette intention : « On va se regarder puis je vais tout noter avec ma belle écriture. En tout cas c'est le début de notre vie enregistrée » (HF 17).

⁵⁷ Quant au rapport schizophrénie/écriture, Vaillancourt, note que « l'entreprise d'écriture suit en effet immédiatement des énoncés à teneur schizophrénique », *op. cit.*, p. 46.

⁵⁸ Dans son appartement, Kafka écrit ainsi : « ein Zischen, das mir befreundet sein will, erhebt noch das Geschrei einer antwortenden Stimme » une traduction approximative est : « un chuintement, qui veut devenir ami avec moi, amène encore le hurlement d'une voix qui répond ». Je remercie Ryan Callahan et Charlotte Wendling pour leur aide en allemand.

⁵⁹ A. Belleau, « Du dialogisme bakhtinien à la narratologie », *Études françaises* 2 : 3 (1988), p. 10.

celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure »⁶⁰. Dans le cas de Kafka, il s'agit de sa position en tant que Polonais juif de langue allemande. Quant à la littérature québécoise, l'identité québécoise, comme nous l'avons déjà noté, s'est construite en marge des autres cultures qui la dominent et l'entourent. La narration ne peut que se heurter contre l'impossible⁶¹. Comme l'a noté Gilles Marcotte, parmi d'autres, l'écriture de Ducharme penche vers sa propre destruction, va jusqu'à ses limites⁶². En faisant référence à Kafka, *L'hiver de force* établit une nouvelle filiation qui ne renvoie pas à la famille, la patrie ou la culture, mais plutôt à un héritage d'écriture déshéritée. Cet héritage, dans les deux cas, façonne la narration : Kafka dans « Grosser Larm » et André dans *L'hiver de force* semblent écrire malgré eux, conscients de l'écart qui les sépare du récit qu'ils racontent.

Ce motif de la difficulté, voire l'impossibilité d'écrire, est expliqué davantage par la critique Hélène Amrit dans *Les stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme*, qui propose que les intertitres de *L'hiver de force* constituent une mini-histoire qui relève de la thématique d'écriture dans une province aliénée par son propre parcours historique. Elle écrit :

Le troisième intertitre [La fonne c'est plate (la chair est triste et j'ai vu tous les films de Jerry Lewis)] évoquerait alors les conséquences de cette colonisation : une société de consommation culturelle où l'on s'ennuie malgré les atouts qu'elle présente pour distraire... Quant au quatrième intertitre, n'annonce-t-il pas la phase finale de la colonisation? Ces 'feuillus tolérants' [le premier intertitre] sont devenus

⁶⁰ G. Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 28.

⁶¹ *Ibid*, p. 32 : « Kafka définit dans ce sens l'impassé qui barre aux juifs de Prague l'accès à l'écriture, et fait de leur littérature quelque chose d'impossible : impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d'écrire en allemand, impossibilité d'écrire autrement. Impossibilité de ne pas écrire parce que la conscience nationale, incertaine ou opprimée, passe nécessairement par la littérature »

⁶² Dans *Le roman à l'imparfait*, Marcotte souligne que « [c]hez Réjean Ducharme, la question se fait plus violente, plus radicale; au-delà du roman [...] c'est toute possibilité de récit, sous quelque forme que ce soit, voire même toute possibilité de communication écrite, qui est interrogée, dans une vertigineuse descente aux enfers de la littérature » (p. 17).

papier et l'on continue d'abuser d'eux en tapant à la machine à écrire : 'Linen Finish Writing Pad (Tablette à écrire fini toile)'⁶³.

En bref, les intertitres racontent en arrière-plan le passage d'une société « tolérante » et agricole vers une société de consommation, schizophrène. Pour l'écrivain québécois, qui veut entreprendre l'écriture dans ces circonstances, sa « tablette à écrire fini toile » (HF 211), le support sur lequel on écrit, arrive déjà empreinte d'une histoire symbolique. Avant qu'il puisse prendre sa plume, le geste est traversé par les visées d'une culture de consommation. Écrire, c'est assumer ce fardeau et accepter que la relation entre l'écrivain minoritaire et son texte n'est pas neutre; la tâche d'inaugurer une littérature mineure est toujours troublée dès le début par une situation paradoxale où l'écrivain, celui qui écrit par nécessité d'imaginer un nouveau monde, ne peut jamais se détacher des exigences douloureuses que nécessite son écriture.

De cette façon, on comprend davantage l'entrée soudaine de Kafka dans l'histoire de Ducharme. La référence met en relation les positions marginales de l'écrivain juif en Allemagne et de l'écrivain québécois au Canada. C'est un rapprochement approximatif, admettons, mais d'un point de vue littéraire, ce n'est pas un hasard. Selon la sociologue Régine Robin, les œuvres de plusieurs écrivains juifs européens, dont Franz Kafka, témoignent du rapport douloureux à l'écriture qu'entretiennent les écrivains en marge. Chez Kafka, le problème d'identité et d'appartenance culturelle se confond avec la question de la langue maternelle. Peu importe que l'allemand l'emporte sur l'hébreu ou le yiddish, et que l'anglais et le bon français l'emportent sur le français populaire québécois, la littérature dite minoritaire enregistre l'empreinte de l'infériorité. Robin avance que la judéité, en tant que symbole littéraire, « ne renvoie ni à l'ethnicité (pas de patrie charnelle,

⁶³ H. Amrit, *op. cit.*, p. 55.

même pas de l'écriture), ni à une fixation culturelle, mais à une tradition qui a toujours inscrit cette finitude, cette castration symbolique, donc la non-coïncidence, la fracture, la fissure »⁶⁴. Par le biais de Kafka, Ducharme, laisse entrer tout un univers de deuil et de rupture; l'écriture, aussi nécessaire qu'elle soit, ne peut que finir par aliéner l'écrivain. « Grosser Lärm », aussi un homophone de « grosse larme », renvoie au deuil qui retient l'écrivain à l'écart de sa société et fait de l'écriture une activité qui l'afflige⁶⁵. Comme Kafka dans « Grosser Lärm » qui n'a pas pu s'habituer au bruit de ses environs, André et Nicole n'arrivent pas à « s'embarquer » dans la société dite la leur, celle de la Toune⁶⁶. Au moment où tout le monde pense aux chemins idéologiques vers l'utopie, André et Nicole insistent sur la blessure qu'entraînerait telle ou telle rupture convoitée.

Revenons au contenu de « Grosser Lärm » : dans ce texte, Kafka entend les cris de ses sœurs, les portes qui claquent, les pas assourdissants de son père. C'est ce bruit-ci qui s'avère le plus violent; Kafka décrit la manière dont le père « casse » la porte « mit einem dumpfen, männlichen Ruck »⁶⁷ (avec une pression sourde et virile). Kafka, dans sa chambre au centre de la maison, ne peut qu'attendre le moment où le père s'en va, mais, même après son départ, le bruit continue, cette fois-ci à cause de ses sœurs et des oiseaux qui chantent au-dehors. Il s'agit de deux formes de pression insupportables : la première, celle du père, la manifestation de l'autorité totalitaire, et la deuxième, celle des sœurs et

⁶⁴ R. Robin, *Le Deuil de l'origine*, Éditions Kimé. 2003, pp. 11-12.

⁶⁵ Dans cette optique, on voit dans André un reflet de l'écrivain reclus qui l'a créé. Dans l'avant-propos de *Réjean Ducharme*, Vaillancourt dit de l'écrivain « qu'un artiste ne peut que vivre hors du monde, [...] à la fois le prisonnier, le manipulateur, ou le transgresseur » (pp. 9-11).

⁶⁶ « de tous les hippies, artistes, journalistes, taoïstes, nudistes, de *tous ceux qui nous aiment* [...] qui veulent absolument que nous quittons l'angoisse de nos chaises pour nous embarquer dans leur jumbo-bateau garanti tout confort jusqu'à la prochaine nouvelle vague » (HF 15)

⁶⁷ F. Kafka, « Grosser Lärm » dans *Herderblätter*, 1. n° 4-5, s. 44, 1912.

des oiseaux, l'expression d'un pouvoir indirect, moins totalitaire mais plus *totalisant*. Même si l'une détrône l'autre, ce changement ne lui accorde aucun répit.

En comparant cette histoire d'oppression au Québec dans les années 50 et 60, on peut en dégager une critique de la société qui a longtemps attendu la chute du premier ministre Maurice Duplessis et l'écroulement du joug du conservatisme : la direction de ce « père » de la nation canadienne-française a inauguré la période appelée la Grande Noirceur, où le Québec stagnait et régressait, contrairement à la plupart des pays vainqueurs de la Seconde Guerre mondiale⁶⁸. Bien que, dans l'imaginaire social québécois, la mort de Duplessis ait entraîné le progrès et déclenché une vague d'activité politique et sociale, la référence à « Grosser Lärm » suggère qu'au contraire, les problèmes du pays n'ont pas été résolus par son décès en 1959. Kafka écrit, « le père est parti, maintenant commence le bruit le plus délicat, le plus distrait et le plus désespéré, mené par les voix des deux canaris »⁶⁹. Le bruit du père couvrait celui des oiseaux, or, son départ n'a pas apporté de paix. En revanche, il a accentué le son *distrain* et *désespéré* qui couvrait en arrière.

On peut entendre que ces bruits sont ceux qui entourent André et Nicole en métropole pendant la Révolution tranquille. Catherine, ou « la Toune », est liée explicitement au bruit, que ce soit le brouhaha du hit-parade auquel elle doit son surnom ou bien le bruit de la télévision, où elle apparaît dans des films. En tant qu'actrice mondaine Catherine incarne la rumeur sociale. Selon André, « elle est comme dans ses films. On la

⁶⁸ L'intention ici n'est pas de faire un récapitulatif de l'histoire du Québec, mais pour donner un peu de contexte pour mieux nous situer, E. Meunier, « La Grande Noirceur canadienne-française dans l'historiographie et la mémoire québécoises : Revisiter une interprétation convenue », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 125 (janvier-mars 2016), p. 43 : « Reconnu pour son autoritarisme et son "bossisme", [Duplessis] s'attire rapidement les critiques. Celles-ci lui reprochent autant la corruption politique alors qui règne au Québec que son style de gestion *paternaliste* [...] Cette époque est nommée la Grande Noirceur [...], qui précède la Révolution tranquille survenu au Québec au début des années 1960 ». Je souligne.

⁶⁹ F. Kafka, *op. cit.*

reconnaît tout de suite. Caché comme un oiseau malade dans le feuillage noir des cheveux » (HF 23). Dans l'univers ducharmien, les oiseaux de Kafka sont devenus des émissions, des films et des chansons. Comme la télévision, Catherine amplifie le bruit de la rumeur sociale et l'introduit directement dans les milieux auparavant privés⁷⁰. C'est un son plus délicat, admettons, mais d'une nouvelle espèce, dissimulé et confus plutôt que direct et autoritaire. Le père, jadis la figure centrale de l'autorité, est parti, mais d'autres bruits l'ont remplacé.

Dans *L'hiver de force*, ce n'est pas que le père au sens figuré qui est absent. Le personnage appelé « le père », dont la relation aux Ferron reste ambiguë, est présenté comme un objet rejeté et inutile⁷¹. Dans *Paysages de Réjean Ducharme*, Pierre-Louis Vaillancourt commente cette figure « castrée », en reliant la critique de Gilles Deleuze sur l'Œdipe et la société capitaliste⁷². Dans cette optique, considérons les héros du roman, André et Nicole qui, selon Élisabeth Haghebaert, sont « faussement naïfs »⁷³, car s'ils sont sensibles à l'érotique, ils font exprès de l'ignorer. Pour eux l'amour n'atteint jamais l'âge adulte. Le lien qui les unit est amical, ou, selon Vaillancourt, « sororal »⁷⁴ – ils se soutiennent, ils s'aiment, mais l'intimité corporelle risquerait de briser la dynamique presque enfantine qui les unit. Il s'agit d'une déssexualisation complète, dont les parents *et* les enfants, en refusant le sexe, refusent aussi la reproduction des mœurs et des institutions. La filiation ainsi interrompue, l'individu jouit d'une nouvelle liberté⁷⁵.

⁷⁰ Concernant le rôle de la télévision dans *L'hiver de force*, Nardout-Lafarge explique qu'elle est « un mode d'appréhension de la réalité, particulièrement distorsionné, producteur d'une rumeur confuse », une description qui correspond bien à la manière dont La Toune incarne et médiatise le social. *Op. cit.*, p. 159.

⁷¹ « Il n'y a pas plus triste et abandonné que le père » (HF 135).

⁷² P. Vaillancourt, *op. cit.*, pp 41-42.

⁷³ E. Haghebaert, *op. cit.*, p. 143.

⁷⁴ P. Vaillancourt, *op. cit.*, p 42. Il continue : « si les héros, à vingt-huit ans, paraissent des adolescents, c'est qu'ils perpétuent les exigences de pureté dans l'amitié amoureuse ».

⁷⁵ Vaillancourt précise que c'est la « déconstruction de l'Œdipe » qui permet les héros de Ducharme d'établir « un lieu qui n'est pas seulement déssexualisé mais déterritorialisé, ou sens où l'entendent Gilles Deleuze et Félix Guattari, c'est-à-dire situé hors des contraintes, des traditions, des croyances, des mythes qui forment

Le conflit de l'histoire se déclenche dès qu'André et Nicole s'engagent à intégrer La Toune dans leur accommodement. Leur intention, c'est d'arriver à « faire de l'amitié » (HF 85) avec elle. Cette victoire représenterait une échappatoire pour ne pas s'incliner devant les « nouveaux diktats de la libération sexuelle »⁷⁶ ou de la société. Mais, au chalet de Catherine, tout commence à s'écrouler. Là, Catherine s'ennuie du triangle amical et s'efforce de le transformer en triangle amoureux. André et Nicole refusent les diktats de l'époque, comme la révolution sexuelle et la consommation de drogues⁷⁷. Ils montrent une résistance, non seulement contre les pressions de Catherine, mais aussi contre l'idéologie de « conformisme social anticonformiste »⁷⁸.

En attendant l'arrivée de la mère de Catherine, André et Nicole se mettent aux « préliminaires » dans « l'aventure de peindre » (HF 237). Lors de cet enchaînement d'insinuations sexuelles — singulières dans un roman qui détourne son regard de l'érotisme⁷⁹ — la façon dont les narrateurs décrivent Catherine est presque caricaturale; André et Nicole voient Catherine « [habillée] en petites culottes et s'en fourrant partout », et se disent que c'est « une vraie Madone ». La suite matrice de « préliminaires », « aventure » et « fourrant » constitue un indice imprégné de signification érotique, qui contraste avec la vision innocente d'une « Madone » qui recouvre les murs de peinture blanche (HF 237-238). Soulignons que l'attitude naïve envers l'érotique d'André et de Nicole nécessite un effort soutenu. Leur seule défense contre l'atmosphère trempée

l'appareil culturel de la société et tissent l'enfermement du sujet » (*Ibid.*, pp. 42-44). Or, en dépit de leur désintérêt professé de la politique, André et Nicole poursuivent leur propre utopie.

⁷⁶ E. Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 97.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 201-202.

⁷⁸ Si bien décrit ainsi par Haghebaert dans *Réjean Ducharme : Une marginalité paradoxale*, pp. 156-157.

⁷⁹ Haghebaert précise le montant des allusions sexuelles. Elle en note « environ une vingtaine de cas » dans un roman de 274 pages, contrairement aux « 92 allusions ou évocations répertoriés dans *Dévadé*, 70 dans *Va savoir* et 54 dans *Gros mots* », *op. cit.*, pp. 143-144.

d'érotisme est leur aveuglement volontaire, leur vision quasi-utopique, ce dont Catherine va bientôt les dépouiller.

Elle les invite dans la chambre à coucher où ils « pénètre[nt] » en s'asseyant sur le lit. C'est à ce moment que les Ferron se rendent compte de la gravité de la situation. Ils se demandent : « [q]u'est-ce qu'on fait si le goût la prend de faire des choses? Qu'est-ce qu'on va faire si elle est vraiment la polissonne, l'impure, la lubrique, la chaude lapine qu'elle se vante tant d'être? » (HF 239). André et Nicole ont réussi à gagner l'amitié de Catherine, mais cette félicité ne suffit pas de réformer son caractère. Dans la blancheur du chalet, Catherine ouvre ses bras et écarte ses jambes assises « en tailleur sur le lit » (HF 239). Et André et Nicole, « si épais, introvertis, si peu enjoués » (HF 240), face au danger immédiat d'une amitié prédatrice qui menace de pervertir une relation innocente, ne peuvent que la repousser et s'échapper d'elle.

Après l'échec de sa tentative sexuelle, Catherine, qui aime la marijuana, exhorte Nicole à fumer un peu avec elle: « envoie donc, fée-fille... Rien qu'une touche, une petite touchette de rien... Si tu m'aimes tu peux pas me refuser » (HF 240). Comme dans les années 60, où la notion d'une révolution sociale s'effectuait en marge d'une révolution sexuelle, les deux se trouvent liées et enchaînées autour de Catherine. À leur intersection symbolique, on trouve le cannabis, qui renvoie à la fois aux appels de changements législatifs et au mouvement hippie, qui défendait l'éveil de la conscience sexuelle ainsi que spirituelle comme moyens de résister au conservatisme. Cependant, la provocation manipulatrice de Catherine relève d'un côté sombre de la « contre-culture »⁸⁰, ce qu'Haghebaert appelle le « terrorisme du conformisme anticonformiste »⁸¹. La drogue,

⁸⁰ Ce qu'André appelle la CCC : « la Contre-Culture de la Consommation » (HF 189).

⁸¹ E. Haghebaert, *op. cit.*, p. 171.

proclamée un outil pour la libération de la conscience, s'avère fallacieuse, une manière coercitive d'exiger la participation à la culture érotique dite « libérée » des années 60. Nardout-Lafarge explique comment les actions de Catherine et la réponse d'André et de Nicole tournent en dérision ces tendances célébrées par les adeptes de la contre-culture :

Le désarroi des Ferron devant le sexe donne lieu à une scène qui, associant le rituel de la marijuana et l'équivoque sexuelle, fait apparaître l'aspect tyrannique de la libération des mœurs telle que la pratiquait la contre-culture et l'injonction autoritaire de jouir de tout dont elle s'est accompagnée [...] [L]e texte caricature un milieu dans lequel la liberté sexuelle est d'abord ce dont on 'se vante', où la libération consiste aussi, peut-être surtout, dans une mise en discours du sexe qu'exploitera⁸².

Face à cette confrontation tournante, le texte embrouille les distinctions entre la culture dominante et la culture qui se veut contestataire. Ainsi présentés, le culte de la drogue et du sexe se confirme aussi idéologique et oppressif que la culture majoritaire qu'il prétend contester. À travers la dissipation de la respectabilité de Catherine, aux yeux d'André et Nicole, le texte fait entendre une désapprobation des soi-disant valeurs de la Révolution tranquille. Dans ce passage, il est difficile de ne pas entendre une lamentation que les beaux rêves de l'utopie promise des années 60 n'étaient pas réalisables.

Avec sa tentative de séduction, Catherine déséquilibre la petite famille qui s'est développée autour d'elle. Désormais, la famille s'est cannibalisée, ayant trahi la doctrine de l'amitié sur laquelle elle a été fondée. Pour quelle raison n'arrivent-ils pas à réciproquer l'intérêt de Catherine ? « Ce n'est pas le désir de caresser notre Catherine qu'on n'a pas, c'est les mains; nos mains ne fonctionnent pas [...] L'érotique c'est comme la politique pour nous; on n'est pas capables; c'est au-dessus de nos moyens; on n'a pas les facultés qu'il faut » (HF 239). Ils ne se croient pas, comme Bérénice ou les jeunes narrateurs des

⁸² E. Nardout-Lafarge, *op. cit.*, pp. 201-202.

œuvres précédentes, au-dessus du désir : « les héros vivent *dans* l'âge adulte sans y participer et tentaient, sans réussir, de recréer le paradis perdu »⁸³. Ils ont cherché à sortir Catherine du monde dont ils ont peur, mais celle-ci, « entreprenante, sûre de soi, cinéaste, vedette », affirme qu'elle appartient à la masse⁸⁴. Bien que la marginalité vécue par André et Nicole soit amère et solitaire, elle côtoie l'authenticité dans une société qui court après la vacuité.

La critique des changements sociaux ne se limitent pas aux questions sociales, elle englobe aussi le milieu politique. Encore, à partir des prises de positions politiques de Catherine, le texte expose des incohérences et des contradictions internes des rêveurs militants québécois. On apprend que Catherine est moins critique du gouvernement de Trudeau qu'elle ne le laisse entendre. Ses prises de positions politiques, comme ses désirs sexuels, trahissent sa vision progressive pour le Québec. En insistant pour que Nicole devienne *stone* avec elle, Catherine lui explique qu'il « n'y a rien de plus inoffensif que la mari, que c'est prouvé scientifiquement, que les fédérastes à Trudeau n'auraient pas sorti un rapport favorisant sa législation si c'était dangereux » (HF 241). En dépit de toutes ses critiques de Trudeau et des fédéralistes, elle se contente d'opiner à leurs tentatives de légalisation (HF 107, 221, 255).

De plus, l'emploi de « fédéraste », le néologisme de Catherine pour décrire ceux qui veulent que le Québec demeure sous l'empire de la fédération canadienne, est notable. Il semble faire référence à la Loi de 1968-69 modifiant le droit pénal⁸⁵, décriminalisant les

⁸³ P. Vaillancourt, *op. cit.*, p. 56.

⁸⁴ Pour reprendre la locution d'Iode Ssouvie dans *L'Océantume*, Catherine fait partie de « la Milliarde ». Selon Hélène Amrit, « ce collectif regroupe tous les individus qui refusent l'autonomie et acceptent d'être soumis aux institutions, aux valeurs universelles ou conventionnelles », *op. cit.*, p. 180.

⁸⁵ Cour Suprême du Canada, Loi Modifiant le Droit Pénal, 1970 : <https://scc-csc.lexum.com/scc-csc/scc-csc/fr/item/5076/index.do>

actes homosexuels entre adultes consentants (ainsi, *fédéraste*). Cependant, dans le cadre de la relation quasi-familiale entre André, Nicole et Catherine, l'incitation érotique de cette dernière s'avère presque déviante aussi. Il semble hypocrite, donc, que Catherine critique les politiques libéralisantes du gouvernement fédéral en marge de son effort d'inculquer des mœurs de la libération sexuelle à ses amis. Il s'agit d'un décalage entre parti pris et comportement qui caractérise et caricature Catherine. Elle se réclame « la championne tout de suite debout de *toutes* les revendications des petits Québécois de la base » (HF 258), une prise de position prédisposée à l'incohérence.

La réticence d'André et Nicole renvoie à une motivation singulière, sinon insensée : résister à n'importe quelle imposition idéologique. Catherine, en revanche, tient à une base *québécoise* mythique du peuple en émergence. Or elle adhère à ce qui n'existe pas encore, une base qui s'efforce de se concrétiser. De cette manière, on a du mal à distinguer clairement les différences entre Catherine (avec ses goûts érotiques, toxicophiles et politiques) et la classe politique fédérale contre laquelle elle feint de se battre⁸⁶. Ce rapprochement revendique également le désengagement d'André et de Nicole: en refusant de se laisser entraîner, ils attestent leur volonté de trouver une troisième voie, un avenir qui n'est pas assujéti aux diktats idéologiques passagers.

Les perspectives politiques de Catherine, aussi incohérentes et contradictoires soient-elles, correspondent aux discours dominants de la période révolutionnaire québécoise. Aussitôt présentées, elles sont caricaturées et banalisées, afin de mettre en valeur une position marginale autre que celle qu'elle réclame. D'une façon similaire que le

⁸⁶ Haghebaert explicite que l'attitude de Catherine exemplifie « le discours intellectualiste prêt à toutes les causes. [...] Intellectuelle de gauche, [...] elle caricature au deuxième degré le conformisme du discours pseudo-intellectuel de la contre-culture », *op. cit.*, p.168.

désir érotique de Catherine est expliqué et mis à nu à l'aide d'un paratexte littéraire, une allusion sociale expose et dépouille sa vision politique. Celle-ci est évoquée par son « vieux poster à quoi elle tient comme à un fétiche » (HF 237), le seul objet qui décore les murs de son chalet. Ce « poster » adoré « montre en couleurs deux rhinocéros à deux cornes » (HF 237), une référence qui fait penser au symbole emblématique du Parti Rhinocéros de l'année qui a précédé la publication de *L'Hiver de force* en 1973. Le PR a gagné 10 mille voix en marge des élections fédérales⁸⁷. Ce projet satirique, dirigé par l'écrivain québécois Jacques Ferron, se moquait de tous les partis politiques de l'époque. Un soi-disant hybride des autres initiatives politiques de droite et de gauche, le PR s'est vanté avant tout de ses promesses absurdes et impossibles⁸⁸.

L'affinité de Catherine pour son célèbre « poster » témoigne davantage de son aptitude à se prêter à la vacuité, pourvu qu'elle soit d'origine québécoise. Sa position politique vaguement de gauche se résume à une effusion abusive de joul⁸⁹, des critiques du Parti Québécois, et à des tours en Mustang dans le sud de la France (HF 218). Elle se veut Québécoise, mais comme le montrent ses provocations érotiques, ses prétentions politiques manquent de la rigueur nécessaire pour faire une révolution qui engendrerait un nouveau peuple. Dans une lettre au *Devoir* à la suite de la crise d'Octobre, Jacques Ferron a répliqué aux Québécois déroutés par l'élan furibond révolutionnaire : « [l]e Rhinocéros se pique de penser à tout, de penser pour vous qui êtes bêtes et ne pensez à rien »⁹⁰. Ce

⁸⁷ Élections Canada, Historique des circonscriptions, 1867-2010.

⁸⁸ W. New, *A History of Canadian Literature*, Londres, Macmillan Education, 1989, p. 281.

⁸⁹ « "Je peux pas déjeuner sans mes deux toasts [...] je suis fuckée, Fuckée fuckée fuckée! J'étais stone hier. [...] J'étais tellement down quand je me suis réveillée. [...] Faut que je toffe" » (HF 227-228).

⁹⁰ J. Ferron cité par P. Poirier dans « Au secret, derrière le masque / Jacques Perron, *Éminence de la Grande Corne du Parti Rhinocéros* », *Spirale*, n°191, juillet-août 2003, p. 14. Malheureusement, la lettre originale de Ferron s'est avérée impossible à trouver en version intégrale.

reproche correspond à la pensée de Catherine, qui se contente d'adorer son beau rhinocéros. Un geste innocent en soi, mais qui a des conséquences graves : Ferron a bien saisi qu'une révolution n'est pas faite par une minorité radicale admirée par une masse hypnotisée; il faut de l'engagement, de l'activité collective. Dans ce sens, le refus d'engager politiquement d'André et de Nicole ne constitue pas une simple prise de position réactionnaire ou passiste. Cette détermination inébranlable à ne rien faire se montre plus réfléchie que le bouillonnement politique confus de la masse.

Catherine, avec toutes ses critiques et ambitions politiques, s'avère incapable de souder des liens de solidarité avec les gens de sa propre communauté dont elle parle si souvent. Elle croit que le sexe et la marijuana sont des moyens pour parvenir à la libération. Quand les Ferron fuient ses avances et rejettent ses drogues, ils choisissent de décliner la « libération piégée »⁹¹ et l'hallucination dont la contre-culture s'émerveille, pour revenir vers un idéal de communauté qui privilégie la petite société et se fie à l'amitié.

Le refus d'engagement d'André et de Nicole instaure et défend une autre stratégie qui concerne l'avenir du Québec. C'est à leur gêne et à leur réticence qu'ils doivent leur voix narrative unique dans une société stupéfiée par les publicités, le *rock and roll* et les vedettes. La lune de miel s'achève, et André et Nicole se rendent compte que pour les gens comme Catherine, la différence entre la politique et l'érotique n'est pas grande. Le cri de ralliement « maîtres de chez nous » met l'accent sur l'ambition d'être maître, en négligeant un tel désir de définir et d'affirmer le « nous ». Opposés aux gens libérés, éclairés, engagés, André et Nicole se revendiquent épais, ratés, incapables. Mais dans cet état, ils manifestent d'autres qualités. Contrairement au titre de « Madone », accordé si brièvement à Catherine,

⁹¹ Dit Vaillancourt dans *op. cit.*, p. 49.

Nicole, « assise sous une auréole de maringouins » à l’abris de l’offensive de la société de consommation, évoque une autre sainteté, sans prétention et définitivement québécoise (HF 242). Le Québec, avec sa prolifération de saints, n’a pas besoin d’une Madone à suivre comme modèle. Couronnée de moustiques, Nicole s’oppose à Catherine et s’aligne avec un peuple plus grand.

À travers la transformation de la perception de Catherine, la libération sexuelle et l’ambition politique, deux aspects centraux de la Révolution tranquille s’avèrent difficilement réconciliables avec certains fondements de la société québécoise envisagée par l’imaginaire social du texte. C’est Nicole qui exprime enfin que « c’est pas notre genre de monde. Ça sert à rien d’aimer une émancipée pareille, montée sur ses grands chevaux, pédante! » (HF 242). Catherine, contrairement à Roger, représentait un espoir pour l’esprit libre-penseur des années 70 au Québec, et sa relation avec André et Nicole culmine en déception. Néanmoins, à partir du désillusionnement de cette rupture douloureuse, il y a du potentiel libérateur. La rupture signale la fin de l’asservissement d’André et Nicole, qui passent tout le récit à chercher à plaire à Catherine et à ne pas la déranger. La base communautaire ducharmienne, celle qui rejette sans équivoque tout ce qui favorise le progrès au détriment des rapports humains, se soulève contre la politique ainsi que les relations interpersonnelles qui nuisent à règle de la non-hiérarchie. Pour effectuer une vraie émancipation, il faut une reconnaissance de la société qui existe, afin d’en faire une nouvelle qui tient compte de ce qui la rend unique en Amérique.

2.2 : Retracer les limites

« *Jina, mon modèle éhonté de vertu* »

À travers plusieurs romans, dont *L'Avalée des avalés*, *Le Nez qui voque*, *L'Océantume* et *L'hiver de force*, Réjean Ducharme a élaboré la thématique de l'opposition des valeurs de l'enfant aux valeurs de l'adulte. Les héros résistent à la maturation, fidèle à la déclaration de Mille Milles dans *Le Nez qui voque* : « restons en arrière. Restons où nous sommes. N'avancions pas d'un seul pas » (NV 29). Cette tension s'opère notamment dans les relations entre personnages, où l'incursion de l'érotique cherche à gâter des amitiés pures et fragiles. C'est ainsi que le virage vers la réconciliation dans *Va savoir* a de quoi surprendre. Comme le note Brigitte Seyfrid-Bommertz, l'avant-dernier roman de Ducharme fait un pas vers la réparation de la rupture entre la pureté de l'enfant et la saleté de l'adulte⁹². D'autres anciens paradigmes, notamment celui de l'amour sororal/érotique et celui de l'appartenance/la non-appartenance, sont remis en cause à partir de la présentation de Jina, une femme qui incarne de nombreuses dualités. À partir d'une analyse de ce personnage, on peut cerner des constantes ainsi que des développements dans l'imaginaire de la communauté, telle qu'elle s'exprime dans l'œuvre ducharmienne.

Au début de *Va savoir*, le protagoniste Rémi Vavasseur s'installe dans la Petite Pologne, une petite ville semi-rurale en banlieue de Montréal. Tout le récit s'articule autour de son projet de restaurer sa maison délabrée⁹³. Ce travail de remise en état est une allégorie qui ne s'applique pas seulement aux bâtiments mais à tout un l'univers de débris⁹⁴ de *Va*

⁹² B. Seyfrid-Bommertz, *La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Laval, Presses de l'Université Laval, 1999, pp. 43, 44.

⁹³ « [On] a hérité du bordel dans toute sa splendeur... » (VS 10).

⁹⁴ Au niveau textuel, notons la quantité débordante de listes d'objets et du vocabulaire technique liée à l'aménagement, ce qui a sans doute inspiré le titre de Réjean Ducharme. *Une poétique du débris*, un recueil d'analyses sur l'œuvre de Ducharme d'Élisabeth Nardout-Lafarge.

savoir, où tout est à refaire, et où tout est à récupérer. Il s'agit de l'acceptation et de l'absorption des faits antérieurs⁹⁵. Au-delà de la maison de Rémi, les personnages eux-mêmes essaient de faire leurs propres aménagements, matériels et psychiques. *Va savoir* est un roman de réparation, fait d'échanges, de conversations, de courses à la quincaillerie, où les personnages se heurtent contre la déchéance matérielle et communautaire. Dans cet univers de petites choses et d'interdépendance, la relation qui s'élabore entre Rémi et sa voisine mérite une attention particulière. Tout d'abord, cette femme reste « anonyme » jusqu'à la fin; on n'apprend son surnom, son « nom de scène », qu'à la page 53⁹⁶. À partir de cette onomastique absente, plusieurs identités, parfois divergentes, s'élaborent. À défaut d'un prénom, Jina est d'abord définie par une accumulation d'épithètes : « danseuse à gogo »⁹⁷, « voisine d'à côté » (VS 21), « la mère à Jerry mie » (VS 27)⁹⁸. D'un côté, sa carrière de danseuse et l'influence du monde criminel de son copain emprisonné la tirent en marge, ou vers le bas de la société. D'un autre côté, Jina est mère et de voisine, ce qui fait qu'elle est également rattachée aux valeurs traditionnelles et communautaires. Entre les deux, Jina se trouve dans une position précaire au sein de sa communauté, aussi instable que la maison de Rémi⁹⁹.

Tout comme la maison de son voisin, qui « a servi d'entrepôt aux matériaux récupérés, puis carrément de dépotoir pour un bric-à-brac infect qui a fini par déborder,

⁹⁵ Cette mission est tout à fait l'antithèse de Bérénice de « tout détruire » dans *L'Avalée des avalés*, p. 160.

⁹⁶ Jean-François Chassy commente cette réticence dans « Amours contrariées », *Voix et Images*, volume 20, numéro 2 (59), hiver 1995, notant que les personnages dans *Va savoir* « se relèvent péniblement, offrant peu de prise au lecteur » (VS 468). Cela est doublement vrai dans le cas de Jina, qui garde son air mystérieux tout au long du roman.

⁹⁷ Jina est décrite ainsi en quatrième de couverture.

⁹⁸ C'est notamment l'enfant de Mary, Fanie, qui l'a présentée comme telle à la page 27. Il s'agit d'un renversement de l'ordre habituel, où les enfants s'occupent de la dénomination des adultes.

⁹⁹ Au milieu du roman, le héros abandonne son projet de restauration : « [n]on, il n'y a rien à sauver, la maison est condamnée, j'ai assis les fondations dans une boue qui moisit les disloque » (VS 190).

contaminer les parages » (VS 10), Jina a ses propres « débris » qui traînent et s'accumulent. De plus, dans une certaine mesure, elle « contamine son parage » avec des visites spontanées de trafiquants de drogue et de la police¹⁰⁰. De tous les habitants de la Petite Pologne, elle est la seule à susciter une telle friction avec ses voisins, mettant à l'épreuve leurs capacités conciliatoires. Cela dit, bien qu'elle soit un personnage controversé dans leurs yeux, Jina « de son nom de scène » n'est pas un simple repoussoir de comportements qui ne sont pas à imiter. Son rapport à sa communauté, à l'éros et à l'argent est plus complexe que sa présentation à ses voisins semblait suggérer. Quand, enfin, le conflit éclate entre elle et Mary¹⁰¹, le texte effectue une sorte de triage : certains aspects constitutifs du conflit se montrent réconciliables, capables d'être transformés ou repensés, d'autres, comme la maison de Rémi, s'avèrent trop corrompus pour être reconstitués.

En marge d'un effort collectif dans le travail de reconstitution qui se déroule tout au long du roman, un souper spontané a lieu entre Rémi, Mary et sa famille (son mari Hubert, son frère Vonvon, sa fille Fanie) et Jina (qui, jusqu'à présent, n'est pas encore nommée). Autour d'un repas partagé¹⁰², Mary et Vonvon racontent l'histoire du moment où il a repeint les clochers d'une église. En marge de ce travail, la cloche est tombée, Vonvon s'est cassé le bras en tombant d'une échelle, et ensuite, il est « tombé sur une allumeuse, qui [lui] a flambé [sa] paye » (VS 53). À la suite de cette histoire, le personnage de Jina réclame sa voix et s'installe plus concrètement dans le récit : « se sentant visée, on

¹⁰⁰ E. Nardout-Lafarge, « Ducharme, du sale et du propre » *Voix et Images*, v. 26, n° 1 (76), automne 2000, p. 87.

¹⁰¹ Notons que Mary, une autre habitante de la Petite Pologne, a aussi a de nombreux surnoms : Ginger Rogers, Mamie, Abeille.

¹⁰² Selon Élisabeth Haghebaert, « le *topos* caractéristique [de *Va* savoir] reste cependant celui du pique-nique [...] ces rares moments de bonheur simple liés au partage de bonne nourriture », *op. cit.*, p. 249-250. Il s'agit d'une des seules instances dans le texte où un conflit interpersonnel exprime les limites de la cohésion sociale. Or, quand un conflit qui éclate lors de cette communion privilégiée, il faut se demander pourquoi.

ne sait pas pourquoi, Jina, de son nom de scène, lui demande à combien se montait le magot » (VS 53). La qualification de « son nom de scène » insiste sur sa carrière de danseuse, et la question qu'elle pose la relie à l'argent. Ainsi, le texte lui confie un nom pour la première fois, un nom l'associant au monde érotique et à l'argent.

Le passage suivant, qui constitue une réplique de Jina à Vonvon ainsi qu'une revendication de son mode de vie, contient les traces qu'elle a laissées et les débris qu'elle a amassés :

Sur peu d'impression que lui fait le chiffre, [Jina] s'emploie alors à [les] épater avec ses revenus d'artiste. Tout compté, pourboires et petits spéciaux aux tables, enchères de petites culottes encore chaudes et complète exonération d'impôt, elle gagnait plus en deux mois qu'Hubert en un an à traduire un roman avec une subvention du gouvernement [...] « Mais la grosse argent, elle est dans la drogue ». Jerry s'est fait des connexions en détention. Aussitôt qu'il sort, ils se mettent en affaires. Elle n'élèvera son petit dans le fumier pour en faire un légume. Elle le dit tout bonnement. Ça jette un froid (VS 53).

Dans ce passage, notons quatre indices qui, ensemble, tracent les contours du conflit de Jina : l'ambition financière, le trafic de drogue, le travail du sexe et la maternité. Chacun de ces éléments est indicatif de développements sociaux, et certains s'avèrent plus réconciliables que d'autres. Les deux premiers se révèlent être le plus difficilement acceptés par la communauté de la Petite Pologne. Les deux derniers, en revanche, se montrent plus nuancés, une complication qui constitue une évolution dans la représentation ducharmienne de l'âge d'adulte.

Commençons par ce qui agace le plus : la façon dont Jina parle de l'argent. Elle se vante de son salaire qui lui permet de s'offrir quelques biens superflus comme sa Camaro. Sa vie quotidienne n'est pas plus luxueuse que celle de ses voisins, mais son rapport à l'argent, lui, est particulier. D'abord, le texte souligne son salaire par rapport à celui d'Hubert qui souffre d'un cancer du cerveau en phase terminale. Il s'agit de la seule fois

dans le roman où ce dernier est rapproché à l'argent. Son occupation principale : lecteur de Balzac¹⁰³. Au bilan, son salaire l'importe peu, pourvu qu'il soit nourri de la littérature. Donc, on doute fort qu'il soit « épaté » par la réussite financière de sa voisine. Bien que son travail n'en ait pas fait un homme riche, Hubert profite de sa famille et de la littérature, ses deux réconforts à la fin de sa vie. Ni l'un ni l'autre ne nécessitent un salaire impressionnant.

Quant à Vonvon et à Mary, l'histoire du clocher qui précède l'interjection de Jina établit un autre rapport à l'argent et à l'entraide. En faisant un service à la communauté, bien que terminé en échec avec la perte complète du peu d'argent qu'il avait gagné, Vonvon montre que la réussite matérielle n'est pas une fin en soi. Comme Rémi, qui clame qu'en retapant la maison, il se sent « tout seul, comme les cinquante ingénieurs du stade olympique », le petit travail de Vonvon manifeste l'esprit d'assister à un projet beaucoup plus grand et collectif (VS 52). Les menus travaux de traduction d'Hubert sont similaires, puisque leur grandeur se mesure en fonction de leur contribution à la communauté.

Dans l'univers romanesque de Ducharme, il existe une division du travail, suivant les circonstances qui l'inspirent. C'est un rapport que théorise Michel Biron dans *L'Absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme* :

On se souviendra que, dans *Le Nez qui voque*, il était aussi question de restaurer une maison, mais il s'agissait des lucarnes de la maison de Papineau, c'est-à-dire d'une maison à caractère historique. Rémi, lui, n'a pas de tâche historique. La cabane qu'il achète [...] n'a aucune valeur patrimoniale ; en fait, elle n'a pas de valeur du tout. C'est une ruine, rien d'autre, située de surcroît au fond d'une impasse. Une ruine tout de même habitable parce que tout, dans *Va savoir*, peut (doit) être récupéré¹⁰⁴.

¹⁰³ Dans le chapitre « Les amours disparates », Nardout-Lafarge explique la relation passionnelle d'Hubert avec Balzac (*op. cit.*, pp. 252-255). Il s'agit d'une adoration si englobante qu'elle rend même plus absurde l'effort de Jina d'impressionner Hubert avec sa carrière de danseuse.

¹⁰⁴ M. Biron, *op. cit.*, p. 147.

Il décrit ainsi la valeur spéciale du travail dont la réparation est une fonction principale dans la logique de *Va savoir*. Il s'agit de travaux qui se soucient de l'héritage, qu'il soit d'origine française ou québécoise. Dans cette perspective, les gestes de repeindre un clocher en train de s'écrouler, de retaper une maison en ruine dans la campagne, de faire don d'un vieux Balzac sont empreints d'un caractère tout à fait admirable, car il n'a aucune autre motivation que le bien-être populaire¹⁰⁵. L'argent n'entre pas en jeu, sauf dans la mesure où Vonvon peut s'en débarrasser aussi tôt que possible. Selon cette conception (anti)économique, on comprend mieux la singularité du travail de Jina. Son insistance sur « le magot » perdu souligne une orientation différente. Le texte révèle qu'elle ne paie pas d'impôts sur l'argent qu'elle gagne (VS 68) – il s'agit non seulement d'un mode de pensée en décalage avec celui partagé par les autres personnages, mais aussi d'une manière de s'abstenir de contribuer aux obligations sociales et de ne pas faire son devoir de citoyen.

La manière dont Jina conçoit l'argent se lie intimement avec son rapport à la drogue. Contrairement à Catherine dans *L'hiver de force*, Jina ne s'intéresse pas à leurs effets intoxicants. Elle comprend, nonobstant, que pour certains, le trafic de drogue apporte de l'argent. Pour cette raison, elle s'est mise en contact avec les « connexions » de Jerry. Notons le passage où Jina explique à Rémi la raison pour laquelle elle ne reçoit presque jamais les gens chez elle :

« C'est les gars qui paient mon loyer, mon électricité... Ils m'ont averti de ne plus laisser entrer personne ici. Ils sont sur les nerfs et ils sont chiens. Tu ferais mieux de déconnecter ta patente ». À la sortie, elle m'a regardé dans le blanc des yeux pour voir si je lisais bien dans le brun des siens, étrangement clairs, jusqu'au dessin des cristaux. « T'es korrek avec moi, je suis korrek avec toi : tu reviendras, quand

¹⁰⁵ Voir M. Lapointe, « Héritier du bordel dans toute sa splendeur. Économies de l'héritage dans *Va savoir* de Réjean Ducharme » *Études françaises*, 45 (3), 2009. pp. 77–93. Elle y souligne que « la reconstruction toujours incertaine d'une histoire, qu'elle soit individuelle, familiale ou collective » est dotée d'une valeur sans égal dans la poétique de ce roman (*op. cit.*, p. 79).

tu voudras... » (VS 68)

À cause de son ambition économique, Jina a permis aux malfaiteurs de l'aliéner dans sa propre communauté.

À la Petite Pologne, le partage est un mode de vie. Peu importe qu'il s'agisse de la main d'œuvre, des repas, des propriétés ou des savoirs, les prêts entre voisins sont nécessaires pour la cohésion sociale; il y a toujours un service à rendre à quelqu'un, toujours une dette à payer. En règle générale, cela engendre un rapport d'interdépendance qui bénéficie à tous¹⁰⁶. Pour Jina, cependant, l'action habituelle « d'avoir de la visite » est interrompue par les exigences des hommes avec lesquels elle est entrée en relation de son plein gré et qui prétendent prendre soin d'elle.

D'un côté, Jina se heurte contre cette imposition auto-imposée, et à travers le récit, elle se lie de plus en plus intimement avec ses voisins. Dans une certaine mesure, elle fait quelques pas vers la vie collaborative à travers sa relation avec Rémi. La proximité physique implique que le voisinage crée d'autres types de rapprochements entre les habitants¹⁰⁷. C'est en effet la proximité et la nécessité du partage qui permet à Jina d'ignorer, jusqu'à un certain point, les restrictions qui lui sont imposées par ses proxénètes. Rémi, son voisin immédiat, n'a pas encore d'électricité chez lui. Donc, il en emprunte de la maison de Jina avec un câble électrique (VS 70). Or, en peu de temps, la « patente » de Rémi, le fil par lequel il empruntait de l'électricité pour sa maison, s'avère dangereuse. La patente était le signe concret du refus de Jina de se soumettre aux interdictions des trafiquants, de choisir l'amitié et la communauté au profit de l'argent. Dans un geste symbolique, Rémi doit couper le lien avec sa voisine, mais à travers ses yeux, elle exprime

¹⁰⁶ E. Nardout-Lafarge, *op. cit.*, pp. 83-84.

¹⁰⁷ Voir « Aimer autrement » de Haghebaert, *op. cit.*, pp. 248-249.

son regret. Piégée entre une communauté qui veut l'accueillir et une autre qui veut la tenir à l'écart, Jina tente de choisir la première.

Même après avoir déconnecté son câble électrique, Jina s'engage à aider Rémi avec ses projets de réparation. Lui, à son tour, continue à emprunter de petites affaires à sa voisine. Jina atteint presque la rédemption à travers ce commerce qui s'opère sur les plans matériel et psychique. Rémi rend explicite ce rapport d'échange :

J'ai rasé mon herbe en pelouse avec la machine à Jina. J'ai étrenné mon balai en la râtelant, puis en ratissant la cour à fond. La barrière psychologique et esthétique entre nos deux lots s'est trouvée abolie. Plus rien ne nous sépare excepté les trois thuyas qui ont survécu à la haie autrefois plantée le long d'un égout pluvial que la négligence aura bientôt comblé. (VS 90)

Ici, nous pouvons remarquer la densité du vocabulaire relatif à l'aménagement, ce qui met l'accent sur l'aspect concret de cette unification. La dissolution des barrières et le rapprochement sont facilités par le travail physique collaboratif. En ce sens, l'entretien du gazon fait un double travail, où l'esthétique entraîne le psychologique, où le superficiel se livre à l'intime. De plus, de tous les vides à remplir dans *Va savoir*, celui de l'égout semble le plus facile à combler (VS 90). Pour achever symboliquement la symbiose de Rémi et Jina, il faut simplement ne pas interrompre l'élan naturel de l'amitié. Tous ces indices indiquent que le « lot » de Jina est récupérable, à la faveur du salut de son bon voisinage.

Malgré l'approfondissement de l'engagement communautaire de Jina, elle n'arrive pas à se sortir du filet de l'ambition matérielle - elle ne semble pas avoir de choix. Ce qui la retient est le fait qu'elle soit redevable aux compagnons de Jerry qui défraient ses dépenses. Ceux engagés dans le trafic de drogue exercent un pouvoir sur Jina, affirmant que la vie communautaire est incompatible avec « la grosse argent ». Le texte exprime la difficulté de s'extraire du monde inhumain de la drogue et de l'argent, élaboré dans *L'hiver de force*. Dès qu'on y entre, l'espoir de vivre-ensemble est à jamais menacé.

Le rapport à l'argent de Jina ne contamine pas uniquement sa relation avec Rémi. À travers le conflit entre Jina et sa voisine Mary, le texte nous fournit tous les indices nécessaires pour prédire la rupture à venir. En parlant de ses projets de sortir son fils du fumier grâce à la cascade d'argent qu'apporte la drogue, Jina s'enfonce dans le tabou des ambitions financières. La personne qui se sent la plus ulcérée par ses commentaires est Mary. D'abord, remarquons que Mary partage la perspective de Rémi et de Vonvon du « pourquoi » du travail. Ensuite, elle élève sa propre enfant dans ce que Jina a « tout bonnement » surnommé le fumier. Enfin, pour l'encourager à améliorer sa condition de vie, Jina lui avoue qu'elle a recours au trafic de drogues.

Chez Jina, on voit comment l'économique et le social s'entremêlent. En formant le dessein de jouir de l'argent, elle devient méprisante en même temps de ceux de sa communauté. Après tout, Mary et Jina sont toutes les deux des enfants du fumier. Le texte souligne ce fait à partir d'un indice linguistique : leurs fautes de grammaire respectives. D'un côté, Mary parle de « l'ingratitude » de son frère, et d'un autre côté, Jina de « la grosse argent ». La langue, au-delà de son contenu, est un trait d'union qui les rapproche l'une de l'autre. Elles parlent la même langue, appartiennent à la même culture, mais contrairement à Mary, Jina cherche à ne pas donner ce même héritage à son enfant. Pour elle, le trafic de drogue est un moyen de s'extraire de la situation *légumineuse* dont la plupart des Québécois sont atteints¹⁰⁸. La critique qui est montrée cible surtout le désir de s'élever, tout en reprochant aux autres de ne pas vouloir faire mieux eux-mêmes. Peu

¹⁰⁸ Ici, on entend des échos de *L'hiver de force* : d'un côté, Mary exprime l'indignation des Ferron face aux hautains : « [Q]u'ils montrent un peu qu'ils sont pris dans le même quehébétude que nous » (HF 69). D'un autre côté, l'attitude de Jina fait penser à Catherine, qui a des avis critiques du peuple auquel elle appartient : « "Comme tous les Québécois de base, vous culpabilisez quand vous mangez autre chose que de la marde" » (HF 257).

importe que l'œuvre de Ducharme soit narrée et peuplée de marginaux et des soi-disant ratés, cette assemblée a ses codes qui régulent le comportement des uns et des autres. Les attitudes hautaines, par contre, ne sont pas supportables. Adviennent les conséquences pour ceux qui franchissent ces limites.

Revenons aux autres enjeux de cette confrontation : le travail du sexe et celui d'être mère. Ces derniers se trouvent confondus avec le trafic de drogue et l'avidité, mais ils ont un tout autre effet. Personne ne s'attaque à la carrière de Jina. Elle n'appelle pas le mépris de ses voisins. Le texte évite tout jugement au sujet de la prostitution ou de la fréquentation de prostituées ou de danseuses nues¹⁰⁹. C'est un milieu qui a réuni Rémi et Raïa, la femme qui s'occupe de sa Mamie (VS 95). Rémi lui-même fréquentait des prostituées avant d'avoir rencontré sa femme, et même après, il est resté proche avec quelques-unes d'entre elles. De plus, Vonvon parle ouvertement de son expérience avec « l'allumeuse ». La figure de la travailleuse du sexe est omniprésente dans *Va savoir*, et n'est pas jugée comme les trafiquants de la drogue. Pour Jina, cet enjeu est incontournable; même son nom insiste sur la reconnaissance de sa carrière.

Considérons le travail du sexe dans le même schéma socio-économique ci-dessus élaboré. L'argent versé dans l'économie sexuelle ne contribue pas aux grands projets patrimoniaux. Il s'agit d'un système dont personne ne tire profit : il y a d'un côté les hommes, qui travaillent la journée puis dépensent la nuit, et d'un autre côté les femmes, qui font l'inverse. Quand Vonvon s'est fait flamber la paye par une « allumeuse », ce terme semble avoir surtout un effet rhétorique, plutôt que péjoratif, dans le sens où c'est l'argent

¹⁰⁹ E. Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 87 : « [t]out se passe comme si dans cet univers de la marge, les femmes contrairement aux hommes, portaient en elles une capacité de rédemption qui leur permettait d'émerger de la salissure, propres à nouveau ».

qui brûle, et attise l'excitation des désirs incontrôlés de l'homme. À la fin de la transaction, l'argent est effectivement flambé, les besoins sont assouvis, et tout le monde repart à zéro¹¹⁰.

On remarque d'ailleurs dans l'œuvre de Ducharme des activités souvent dites taboues revalorisées en fonction de leur capacité de débarrasser les gens de leur argent. Dans *L'Hiver de force*, les Bloody Mary piquants d'André et de Nicole brûlent « les bidoux¹¹¹ » ainsi que la gorge. Au bar, où les protagonistes vont souvent, c'est la boisson la plus chère, mais aussi la plus désirée (HF 74-75). Les Bloody Mary, comme les « allumeuses », constituent des moyens efficaces de régler certaines difficultés sociales posées par l'argent. Les dépenses d'alcool et de sexe neutralisent, ou au moins combattent, l'influence déstabilisante de l'excès d'argent. En tant que principe économique, il s'agit de la circulation latérale qui empêche quiconque de s'élever au-dessus des autres. Nonobstant ses ambitions privées, Jina fait partie de ce système qui sert à absorber l'argent superflu en circulation. Dans ce sens, c'est une carrière qui s'accorde avec la sorte de travail que cautionnent les habitants de la Petite Pologne.

Sur le plan moral, le fait d'être danseuse-nue et mère fait de Jina un cas particulier. Ceci fascine Rémi. Au début, il pressent que Jina ne correspond pas à l'image grossière de la prostituée. C'est un soupçon que, peu après, elle valide elle-même :

Tu te laissais danser sur les tables, en contre-plongée... Tu te laissais offrir la petite culotte aux enchères...
— On est gogo-girl ou on l'est pas.
— Ce n'est pas un peu dégueulasse et dégradant ?
— Ça se passe dans la tête. Si on en a une bonne, on se fait pas avoir. On fonctionne à un autre niveau [...] Ils t'ont tout mis ça dans la tête. Ils t'ont eu...
(92).

¹¹⁰ Ce qui intervient compliquer cette formule est l'état d'être mère, comme tel est le cas de Jina.

¹¹¹ Explication depuis la note en bas de page dans *L'hiver de force* : « Dollars, contraction populaire de billets doux » (HF 169).

En cherchant à décomplexer le point de vue de Rémi, Jina offre une réponse qui remet en cause le rapport de pouvoir supposé dans le commerce du sexe. Il s'agit d'un renversement de la subjectivité, où Rémi devient l'acteur passif. Ainsi, l'angle choisi, « contre-plongée » décrit une perspective où Jina est, littéralement et au sens figuré, à la hauteur voulue. De plus, la notion d'« un autre niveau » réitère le motif des échelles sociales¹¹². Dans la logique du texte, le travail du sexe se situe en dehors des conceptions sociales et des rapports économiques typiques.

Pour Jina, il s'agit d'une signification qui s'inscrit dans son personnage, et le texte ne cesse d'y faire allusion. Tout comme son arrivée dans le texte inaugure son rapport constitutif avec l'érotique, sa sortie soudaine constitue un dernier rappel de ce trait essentiel. Quand Jina doit s'évader de la Petite Pologne, elle laisse une note d'adieu. Elle « l'a écrit, avec trois beaux X, à l'endos de sa photo carte postale en danseuse à gogo » (VS 256). Elle a dû fuir à cause de la menace des trafiquants de drogue, mais en partant, elle fait une dernière revendication par le biais de sa carrière. La carte elle-même, faite pour être gardée, insiste sur sa relation avec le sexe. De plus, au lieu d'une signature, sur l'endos sont écrits trois X, le sigle par excellence de la pornographie. Ce message sert à rappeler que l'érotique est un aspect fondateur de son personnage. Son surnom s'avère remplaçable, réductible à trois X, à l'appellation universelle du sexe et de l'amour.

C'est une dynamique qu'explique Nardout-Lafarge dans *Réjean Ducharme. Une poétique du débris* :

Dans l'univers ducharmien où l'amour et le sexe coïncident malaisément, la prostitution, du point de vue des narrateurs qui y ont recours autant que pour

¹¹² Pensons à Vonvon, qui est tombé d'une échelle, ou à Hubert, pour qui Rémi construit un escalier pour qu'il puisse « monter au panthéon rejoindre "son dieu Balzac" », Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 253.

les personnages féminins qui s'y adonnent, constitue une sorte d'accommodement, de pis-aller »¹¹³.

Certes, des différences distinguent la danse-nue de la prostitution, mais la manière dont Rémi en parle insiste sur les similitudes. Chez Jina, la maternité est constamment renvoyée au travail érotique. Plutôt que d'être en conflit, ils fusionnent. Il s'agit bien d'un « pis-aller » qui permet la coexistence harmonieuse de deux occupations. Pour Rémi, c'est ce qui transforme Jina en « modèle éhonté de vertu » (VS 231). Sa *vertu* provient de la concurrence des désirs érotiques et amoureux, parfaitement médiatisés par le travail du sexe et de son rôle de mère¹¹⁴.

Jina incarne cette dualité impossible qui contient deux pôles hyperboliques : la mère sacralisée, et la mère pute, infecte. Ce dualisme s'exprime à travers plusieurs aspects de son personnage. Par exemple, sa présence domestique à la Petite Pologne est liée à ses connexions aux trafiquants. Contrairement à Rémi et à Mary qui sont attachés à leurs maisons en raison de leurs intentions familiales, Jina y est liée pour une toute autre raison. Elle confesse : « je peux pas partir de la maison, c'est moi la façade » (VS 192). Comme son conjoint emprisonné, Jina à son tour est prisonnière, mais dans sa propre maison. L'emploi de « façade » relève d'ailleurs de l'ambiguïté de son travestissement. Parfois, l'extérieur maternel déguise une vie privée criminelle. Cependant à certains moments, comme Rémi le remarquera, c'est le côté marginal qui se livre à son épuration.

Cette représentation de la mère double, qui apparaît à maintes reprises dans l'œuvre ducharmienne, constitue un véritable motif dans la littérature québécoise contemporaine.

¹¹³ E. Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 265-266.

¹¹⁴ Contrairement aux mères précédentes de Ducharme. Voir les commentaires sur les parents absents et irrémédiables dans P. Vaillancourt, *Paysages de Réjean Ducharme*, p. 41.

Ce phénomène est étudié dans *Le Père vaincu, la méduse et les fils castrés*, une analyse psychocritique d'André Vanasse :

[t]oujours clivée et souvent scindée en deux supports nominaux... [l]a figure de la mère porte ainsi les noms de l'ambivalence qui la constitue à la fois comme être sublime, beauté, reine ou princesse, et déchet, loque, infirme ou cadavre, c'est-à-dire doublement objet idéal du désir et horreur du sujet devant l'impossible comblement de ce désir¹¹⁵.

Jina, sur le plan onomastique, incarne ce caractère duplice. Le désir qu'elle inspire chez Rémi, aussi érotique que maternel, lui est doublement défendu et impossible¹¹⁶, dans le sens où Jina ne peut pas remplacer ni l'amante ni la mère qu'il a perdue avec la disparition de sa femme. Mais, son incapacité à subvenir aux désirs d'un homme lui accorde aussi une certaine liberté. Il s'agit d'un moment de subjectivation où un espace se crée dans l'univers de Ducharme pour les femmes adultes. L'insistance sur l'hybridité indélébile de cette nouvelle femme engendre un sens de mouvement, de vie, qui n'existait pas auparavant chez les adultes de Ducharme¹¹⁷. Il ne s'agit ni de revendication de l'âge adulte, ni de rejet de l'enfance. Entre l'échec et l'utopie, Jina affirme la possibilité de trouver un entre-deux.

L'hybridité que manifeste Jina, c'est la reconnaissance de l'impossibilité de faire table rase du passé. Il s'agit d'une thématique récurrente dans l'œuvre de Ducharme. Dans *Va savoir*, Jina est un de ces personnages qui sont des assemblages d'histoires et d'interactions. Voisine, mère, danseuse – même sans prénom, elle ne peut pas échapper à toute dénomination. La maturation de l'être humain nécessite l'agglomérat d'expériences formatrices. L'enchaînement des identités qu'elle a accumulées, plutôt que de l'engluer, la

¹¹⁵ A. Vanasse, *Le père vaincu, la Méduse et les fils castrés. Psychocritiques d'œuvres québécoises contemporaine*, Fides, 2011, p. 10.

¹¹⁶ Voir « Aimer autrement », dans E. Haghebaert, *op. cit.*, p. 148.

¹¹⁷ Voir l'interprétation de Chat Mort, femme statue, dans G. Marcotte, *op. cit.* : « L'appel du 'visage trop beau' de la mère faisait du corps entier un regard, l'attente douloureuse, avalante, du regard », p. 83.

rend plastique, kaléidoscopique. En dépit des poids de son passé, comme Rémi l'observe, Jina n'est « pas équipée pour traîner mais pour rouler » (VS 54).

Biron approfondit ce particularisme: « [chez Ducharme] la parole qui s'intéresse, c'est celle qui fait obstacle à l'identité du sujet. Il va vers ce qui oppose la plus forte résistance à la singularité du personnage »¹¹⁸. Non pas en dépit de, mais grâce à son parcours, Jina, « de son nom de scène » est devenue *multiple*, capable de résister au déterminisme. Ducharme, ce maître en ce qui concerne l'onomastique, fait de la voisine de Rémi un personnage unique en lui ôtant un prénom de baptême¹¹⁹. Sans son prénom, ce qui engendre les poids de la filiation et qui sert de point de départ de l'autoréférence, Jina est ainsi dotée d'un moyen d'échapper à la fatalité de l'atavisme.

Chez Rémi, cette fluidité a quelque chose de captivant. Jina habite à côté de lui, ce qui fait qu'elle est toujours proche, tout en gardant une certaine distance physique ainsi que psychique. Depuis sa maison, Rémi la regarde :

Je l'ai toujours un peu à l'œil, elle m'impressionne. Pas par son ramage inquiétant, son plumage insolent, mais ce qu'ils défendent, ce qu'on sent là-dessous qui dort, son profond confort. J'ai surpris le secret du bonheur parfait qu'elle file avec son « petit paquet d'amour » et son « petit char sport ». Pour aller chercher le peu qui leur fait défaut, les nécessités qui manquent aux superflus qu'ils se donnent, elle a une Camaro modifiée, un bolide (VS 28).

Ce passage offre un lexique qui renvoie spécifiquement à l'oiseau, à l'apparence ainsi qu'à l'essence, mais aussi à la nécessité et au superflu plus généralement. « Ramage » et « plumage » constituent des métaphores de l'apparence. De plus, le texte joue avec le double sens du mot « bolide » qui signifie à la fois voitures à grande vitesse et météores. La Camaro, les météores, les oiseaux : cette séquence constitue une personnification de

¹¹⁸ M. Biron, *op. cit.*, p. 299.

¹¹⁹ « [A]dultes, [les] représentants de la continuité et de l'héritage humains », écrit Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 65.

Jina elle-même. Le vol, comme la vitesse, c'est avoir la liberté de choisir, ne pas avoir d'inhibitions. La voiture de Rémi est un *pick-up*, l'antithèse d'une Camaro. À son tour, cette voiture a comme fonction principale la récupération des projets de rénovation. Le *pick-up*, contrairement aux voitures de sport, correspond symboliquement aux travaux de réparation. Le regard désirant que Rémi fixe sur Jina au volant de sa Camaro ne relève pas d'une envie économique, mais d'une envie plutôt éthique. Depuis le seuil de sa maison, Rémi remarque que Jina a tout ce qui est nécessaire pour recommencer, contrairement à lui, enraciné malgré lui dans la boue.

Ce sentiment de mélancolie imprègne *Va savoir*, cet avant-dernier roman de Réjean Ducharme, qui abandonne l'acide au profit du spleen. À l'ère de la publication de *L'Avalée des avalés*, la présence d'un personnage tel que Jina aurait été impensable dans un roman ducharmien. À l'aide d'une analyse des motifs et des relations qui traversent ce personnage, un nouveau discours, moins destructif, plus prêt à l'accommodement, se fait entendre. Il s'agit d'un cycle de (ré)utilisation, économique ainsi que sociale, qui exclut toute possession, d'une condition de « circulation aléatoire »¹²⁰. La carrière de gogo-danseuse de Jina souscrit symboliquement à ce principe. Selon Rémi, grâce à l'arbitraire avec lequel elle s'expose¹²¹, elle retrouve une nouvelle relation avec sa sexualité, une relation qui convient à son statut de mère.

Il s'agit d'une évolution de la notion de communauté dans l'œuvre de Ducharme qui mûrit dans ses derniers romans. Avec Jina, *Va savoir* présente une voie qui mène à la réintégration, à la réhabilitation des attributs problématiques des romans antérieurs, comme

¹²⁰ M. Biron, *op. cit.*, p. 300.

¹²¹ Ainsi remettant en cause la binarité de « la tension entre le travail et l'oisiveté » noté par Lapointe (*op. cit.*, p. 81).

l'âge adulte, les changements économiques et l'amour érotique. Cette vision s'appuie sur la notion de non-hiérarchie, dans le sens où la valeur et l'apport potentiel de chaque individu justifie l'effort de lui accorder une place dans le voisinage. Ce roman élabore une reconfiguration même de la communauté québécoise idéalisée, où les personnages adultes, voire « maturés », ont besoin d'une politique de recyclage sociale, afin de repenser l'héritage, les traces et les morceaux que les cendres des feux révolutionnaires du XX^e siècle n'ont pas réussi à illuminer.

Conclusion

En 1995, avant de faire l'éloge des romans de Réjean Ducharme, Jean-François Chassay a décrit son œuvre ainsi : « [c]omme toujours chez Ducharme, il ne se passe rien »¹²². Certes, telle affirmation confondrait certains lecteurs, habitués aux certaines normes du genre romanesque. Mais il est vrai que, chez Ducharme, « l'action » n'est pas dramatique – elle se passe au niveau langagier, se résume en des jeux de mots, en oppositions, et en agencement frissonnant de références littéraires, politiques et historiques. À défaut d'action dramatique, ses romans plongent le lecteur dans une aventure de la langue. Dès la publication de *L'Avalée des avalés*, les romans de Ducharme ont élaboré un terrain vivant littéraire, un atelier qui pousse l'écriture à ses limites.

Dès lors, la critique portait naturellement sur le langage ducharmien. La difficulté de cette tâche, cependant, est de trouver un juste équilibre entre les interprétations de deuxième degré, qui insinuent la misanthropie où elle ne l'est pas, et les lectures qui prennent trop à la lettre les énoncés des textes, aplatissant leur complexité intégrale. Ces deux lectures s'inclinent vers la fermeture et relèguent l'œuvre de Ducharme au statut des romans déchiffrés, leur magie épuisée.

Dans l'introduction de *Réjean Ducharme. Une poétique du debris*, Nardout-Lafarge cerne la qualité de l'écriture de Ducharme qui défend son insaisissabilité contre la finitude : chez Ducharme, « l'extrême défiance à l'égard de la langue se double paradoxalement d'une égale passion pour elle »¹²³. Rien n'est laissé au hasard, surtout pas les contradictions et les dissonances. L'œuvre de Ducharme résiste à la critique : ses jeux de mots enfantins,

¹²² J. Chassay, « Amours contrariées », *Voix et Images*, v. 20, n° 2 (59), hiver 1995, p. 467.

¹²³ E. Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 14.

son ironie ubiquiste, son langage riche et jaillissant et son assemblage de références détournent et déroutent l'analyse. Cependant, grâce à la cohésion transtextuelle impressionnante de l'univers ducharmien, on peut cibler la logique interne qui structure le désordre.

Dans ce mémoire qui porte sur trois livres de Ducharme, nous nous sommes attardés aux conflits, aux agencements révélateurs et aux fissures. Dans *L'Avalée des avalés*, le texte présente une manière de se situer en rapport avec le monde à travers une recherche historique et littéraire. La quête personnelle de Bérénice à travers l'histoire n'est pas sans précédent. Cependant, la sélection des œuvres et des histoires dans lesquelles Bérénice se cherche relève d'une ambivalence envers le *poids du passé*. De toute évidence, la narratrice ressent une pression exercée par l'histoire, mais c'est une pression dont la force d'attraction est déterminée par ses propres perspectives et goûts. Il s'agit d'un renversement qui ne nie pas l'existence du « terrain des valeurs »¹²⁴, pour reprendre la phrase de Biron. Par conséquent, par la synthèse des histoires hétéroclites et éloignées, Bérénice prend la liberté de les refaçonner à son gré.

Ce rapport à l'histoire est ainsi approfondi par André et Nicole, les héros de *L'hiver de force*, qui, à la fin du roman, « retourne[nt] à Montréal sur le pouce avec [leur] *Flore laurentienne*, » leur dernière possession, « sous le bras » (HF 273). Face à une culture voulant tout refaire à la guise des « géant[s] » déterminés à « décoloniser le Québec » (HF 45), André et Nicole se résolvent à faire l'inverse : tout lâcher à l'exception d'un vieux tome sur la vie végétale du Québec. Sa simplicité *organique* s'oppose à la complexité des textes dits révolutionnaires qui ont pour but la transformation de la société québécoise,

¹²⁴ M. Biron, *op. cit.*, p. 198.

mais qui demeurent le plus souvent incompréhensibles. La dispute avec la pensée révolutionnaire des années 60 et 70, c'est que cette dernière proscrit la mixité naturelle au profit des idéologies assainies, décontextualisées, jusqu'à ce qu'elles plongent dans l'incohérence. Ce refus du passé est l'antithèse du rapport suggéré dans *L'Avalée des avalés*, où le passé et le présent s'entremêlent dans une mosaïque conviviale, un métissage plastique et propice à l'invention.

L'hiver de force montre aussi que les exigences idéologiques imprègnent toutes les sphères sociales, non seulement le milieu politique. Dans une sorte de lutte acharnée symbolique contre la Contre-Culture de la Consommation (HF 189), André et Nicole ont essayé de vaincre l'avidité avec l'amitié. Comme c'est souvent le cas chez Ducharme, les narrateurs n'achèvent pas complètement leurs projets naïfs. Mais ce qui compte, comme l'a vu Pierre-Louis Vaillancourt, c'est que « même reconnus incapables de transformer le réel, tous ces rêves, ou projets, voire projections, enchantent et nourrissent à la fois le langage et l'imaginaire »¹²⁵. L'échec n'existe pas vraiment chez Ducharme, car la « réussite » n'est jamais la visée. Ainsi contre ce binarisme, le texte ducharmien évoque d'autres possibilités, des accommodements, parfois enfantins, qui permettent au lecteur de sortir des schémas et des oppositions figés.

Quand le roman de Ducharme atteint enfin l'âge adulte, sa poétique de convivialité est plus prégnante que jamais. Si *L'Avalée des avalés* est connu en tant que le roman le plus mémorable de Ducharme, *Va savoir* se revendique le plus beau. Ce dernier ne renonce pas tout à fait à la déclaration de Bérénice que « [l]'adulte est mou. L'enfant est dur » (336). Mais trente ans après la publication du premier roman de Ducharme, peut-être qu'il

¹²⁵ P. Vaillancourt, *op. cit.*, p. 63.

vaudrait mieux dire que l'adulte (ainsi que la communauté qu'il crée autour de lui) est *fragile*. La place de Jina dans la Petite Pologne chancèle tout au long du roman, jusqu'à ce que cette dernière s'exile, faute d'avoir erré trop loin hors des bornes sociales. Mais avant de partir, Jina se lie à Rémi, à travers leur gazon partagé. Ce pont symbolique véhicule le partage et le rapprochement entre ces deux êtres hantés par des traumatismes.

Des marginaux dans leurs manières respectives, ils entretiennent un rapport nouveau dans l'univers de Ducharme, où les oppositions sont réparées par la coexistence de deux extrêmes. Comme l'a décrit Élisabeth Haghebaert, ce paradoxe « remet en cause l'un des ressorts essentiels de la littérature, l'amour, au profit d'une attitude d'ouverture à l'autre qui lui permet de tendre vers l'universel à partir du cercle restreint du son univers propre »¹²⁶. Dommage de conclure que l'œuvre de Ducharme se résume en un néant où le sens s'évanouit. Quand le lecteur généreux « fait de l'amitié » par le roman ducharmien, il découvre que les sens s'épanouissent dans toutes les directions, et que cet élan l'oriente vers son prochain.

¹²⁶ E. Haghebaert, *op. cit.*, p. 252.

Bibliographie

Corpus

DUCHARME, Réjean, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966.

DUCHARME, Réjean, *L'hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973.

DUCHARME, Réjean, *Va savoir*, Paris, Gallimard, 1994.

Études critiques

- Sur le corpus

AMRIT, Hélène, *Les Stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme*, Besançon, Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1995.

BIRON, Michel, *L'Absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Socius), 2000.

BELLEAU, André, « Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine », *Études françaises*, 19, 1983, pp. 51-64.

CHASSAY, Jean-François. « Amours contrariées », *Voix et Images*, v. 20, n° 2 (59), hiver 1995, pp. 466-470.

GERVAIS, André, « Compte rendu de [L'Hiver de force, comme rien] », dans *Études françaises*, 10, 1974, pp. 183-191.

HAGHEBAERT, Élisabeth, *Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature[s] », Québec, 2009.

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, « Hériter du bordel dans toute sa splendeur : économies de l'héritage dans *Va savoir* de Réjean Ducharme », *Études françaises*, 45 (3), 2009, pp. 77-93.

LEMIRE, Maurice, « En quête d'un imaginaire », *Recherches sociographiques*, 23, 1982, pp. 175-186.

MARCOTTE, Gilles, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *Le roman à l'imparfait*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo Essai », 1976, pp. 75-122.

MARCOTTE, Gilles, « La Dialectique de l'ancien et du nouveau chez Marie-Claire Blais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme », *Voix et Images*, 6, 1980, pp. 63-73.

MEADWELL, Kenneth, « Ludisme et clichés dans *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme », *Voix et Images*, 2 (41), 1989, pp. 294-300.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2001.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « Ducharme, du sale et du propre. » *Voix et Images*, v. 26, n° 1 (76), automne 2000, pp. 74-94.

VAILLANCOURT, Pierre-Louis, *Réjean Ducharme. De la pie-grièche à l'oiseau-moqueur*, Paris, L'Harmattan, 2001.

VAILLANCOURT, Pierre-Louis, *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994.

VAILLANCOURT, Pierre-Louis, « Sémiologie de l'ironie : l'exemple Ducharme », *Voix et Images*, 7 (3). 1982, pp. 513-522.

VAILLANCOURT, Pierre-Louis, « L'Offensive Ducharme », *Voix et Images*, 5, 1979, pp. 177-185.

VAN SCHENDEL, Michel, « Ducharme l'inquiétant », (1967), dans *Rebonds critiques II. Questions de littérature*, Montréal, l'Hexagone (Essais littéraires), 1993, pp. 260-274.

- Sur la problématique

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1991.

BELLEAU, André, « Du dialogisme bakhtinien à la narratologie », *Études françaises*, 23 (3), 1987, pp. 9-17.

BOCK, Michel, « De l'anti-impérialisme à la décolonisation : la transformation paradigmatique du nationalisme québécois et la valeur symbolique de la Confédération canadienne », *Histoire, économie et société*, 2017/4 (36^e année).

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de minuit, 1975.

DUCHET, Claude, « Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit », *Littérature*, n°1, février 1971. pp. 5-14.

GAUVIN, Lise, « Problématique de la langue d'écriture au Québec, de 1960 à 1975 », dans *Langue française*, 1976, n° 31, pp. 74-90.

HAMEL, Yan et Olivier Parenteau, « Pour la sociocritique : l'École de Montréal », *Spirale*, v. 223, novembre-décembre 2008, pp. 15-22.

LATOUCHE, Daniel, « Jean Lesage », *L'Encyclopédie canadienne*, Historica Canada, 2008.

MEUNIER, E.-Martin. « La Grande Noirceur canadienne-française dans l'historiographie et la mémoire québécoises. Revisiter une interprétation convenue », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, v. 129, n° 1, 2016, pp. 43-59.

MICHON, Jacques, « Aspects du roman québécois des années soixante », *The French Review*, v. 53 (6), 1980, pp. 812-815.

POPOVIC, Pierre, « La Sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, 151-152, 2011, pp. 7-38.

POPOVIC, Pierre, « De la *semiosis* sociale au texte : la sociocritique », *Signata*, n° 5, 2014, pp. 153-172.