



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file - Votre référence

Our file - Notre référence

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

ÉCRITURE ET ALIÉNATION DANS *DÉVADÉ* DE
RÉJEAN DUCHARME

par
MARTINE DELVAUX
Département des lettres françaises
Faculté des Arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises): M.A.



Martine Delvaux, Ottawa, Canada, 1992



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-93571-5

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

Table des matières

Introduction.....p. 2

Première partie: *Dévadé*, un texte difficile.....p. 14

Deuxième partie: Atopique et u/topique, un récit aliéné.....p. 26

 Introduction.....p. 27

 1. L'autorité.....p. 32

 2. La séduction.....p. 46

**Troisième partie: Atopique et u/topique, une rhétorique
 de l'aliénation**.....p. 67

 Introduction.....p. 68

 1. Texte divisé, texte refoulé.....p. 71

 2. Opposition et specularité.....p. 84

 3. Opposition et ironie.....p. 109

Conclusion.....p. 138

Bibliographie.....p. 147

Introduction

En novembre 1991, l'écrivain québécois Réjean Ducharme a publié un roman : Dévadé. Quinze années séparent cette publication de celle des Enfantômes, quinze années au cours desquelles l'écrivain-mystère du Québec est demeuré muet. Certains ont vu dans ce silence le signal de la fin d'une carrière, croyant que Réjean Ducharme s'était tu pour toujours. Mais cette impression était fausse; l'écrivain aura réussi, encore une fois, à étonner la critique.

On se rappelle l'émoi qu'a causé la parution de la trilogie romanesque constituée de L'Avalée des avalés, de L'Océantume et du Nez qui voque, par la maison d'édition française Gallimard. Qui était ce jeune auteur dont personne n'avait jusqu'alors entendu parler? Les interrogations se multiplièrent concernant l'identité de cet écrivain québécois autour de laquelle se tissa bientôt une véritable intrigue : l'«affaire Ducharme». Depuis ce temps, la critique littéraire, si elle persiste à mettre en doute l'identité de l'écrivain, s'est vue néanmoins, devant le mutisme persistant de celui-ci, dans l'obligation d'accepter que pour Réjean Ducharme : «Mon roman, c'est public, mais pas moi.¹»

Un mince écart sépare la réception critique qui a été faite aux premières oeuvres de R. Ducharme et à la dernière. Certes, l'investigation au sujet de l'identité de l'écrivain continue. Mais il y a plus... Il y a que l'écriture ducharmienne n'est pas des plus accessibles.

¹Gerald Godin, «Gallimard publie un Québécois de 24 ans, inconnu», Magazine Maclean, vol 6, no 9, p.57

Si l'écrivain, de par son identité énigmatique, s'est trouvé mythifié, son oeuvre est demeurée tout aussi mystificatrice qu'à ses premières heures. De fait, les critiques de L'Avalée des avalés et de Dévadé s'entendent pour affirmer, de l'écriture ducharmienne qu'elle est «difficile». Peu importe que les critiques soient ou non favorables à l'oeuvre, dans leurs comptes rendus, ils en soulignent l'altérité, l'opacité, l'ambivalence, voire la cruauté, qualificatifs qui visent à en saisir l'inquiétante étrangeté.

La question de la difficulté de lecture qu'engendre l'oeuvre de Réjean Ducharme et plus précisément Dévadé sert de point de départ à notre analyse. Comment définir la difficulté textuelle? Comment, surtout, la résoudre par une lecture appropriée? Les notions théoriques de **pratique oppositionnelle** et de **récit aliéné** nous permettront de tenter de répondre à ces questions en découvrant la structure et le fonctionnement du roman, et le parcours de lecture qu'il trace.

Nous devons la formulation du concept de la **pratique oppositionnelle** au philosophe Michel de Certeau. Ce penseur s'est attardé à comprendre les «arts de faire» qui déterminent «l'invention du quotidien²» par le «héros commun³». L'intérêt que porte M. de Certeau à ces pratiques qui se manifestent tous les jours l'amène à observer l'homme ordinaire et ses déambulations à l'intérieur d'un

²Cf. son ouvrage L'invention du quotidien. 1. Arts de faire, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1990, 349 p.

³Michel de Certeau, «Une culture très ordinaire», Esprit, n° 10, 1978, p. 3.

espace qui appartient à un ordre établi, à un pouvoir dominant, espace délimité par celui-ci et qui comporte des lois propres à en établir et à en faire respecter l'autorité.

Inséré dans un système construit pour lui mais aussi contre lui, l'homme est mis à l'écart, colonisé, aliéné. Il est étranger. Situé à l'intérieur de ce système, il en représente l'extérieur. Toutefois, il dispose de ces «arts de faire» qui constituent un savoir-faire particulier, l'outil du faible, du minoritaire, du dominé pour qui le «quotidien s'invente avec mille manières de braconner⁴». En réinventant le quotidien à son image, l'individu (ou le groupe) parvient à manipuler les institutions aliénantes, à contrecarrer doucement le pouvoir afin d'en tirer profit et ainsi à restreindre la portée psychologique de la réification. Il ne s'agit pas ici d'une stratégie révolutionnaire mais bien de tactiques qui permettent de contourner l'autorité tout en demeurant sous son joug. Ces tactiques permettent à l'individu «d'habiter l'espace de l'autre sans le posséder⁵». C'est le cas, par exemple, de certaines ethnies indiennes colonisées par les Espagnols :

Souvent ces Indiens faisaient [de ces] actions rituelles, [de ces] représentations ou [de ces] lois qui leur étaient imposées autre chose que ce que le conquérant croyait obtenir par elles; ils les subvertissaient non en les rejetant ou en les changeant, mais par leur manière de les utiliser à des fins et en fonction de références

⁴L'Invention du quotidien, p. xxxvi

⁵Ross Chambers, «Récits d'aliénés, récits aliénés», Poétique, n° 53, 1983, p. 73.

étrangères au système qu'ils ne pouvaient fuir.⁶

La pratique oppositionnelle est le propre de celui qui ne possède pas d'endroit déterminé qui lui revienne. Elle répond ainsi à un besoin de re-territorialisation chez l'individu, de réappropriation de son langage, de son activité, de sa pensée.

En s'inspirant des travaux de Michel de Certeau, Ross Chambers récupère la notion de **pratique oppositionnelle** pour l'appliquer à des textes littéraires. Une telle analyse lui permet de mettre l'accent sur l'(anti-)pouvoir que peut exercer l'écriture littéraire. Celle-ci, par la lecture qui lui est consubstantielle, aurait la possibilité de changer des mentalités⁷. Selon Ross Chambers, l'écriture aurait le pouvoir d'exercer une influence sur un lecteur de façon à faire dévier son désir de la trajectoire normale, c'est-à-dire celle qui est prévue par un certain nombre de données culturelles, politiques, socio-économiques. Car, comme l'affirme M. de Certeau, «la créativité du lecteur croît à mesure que décroît l'institution qui la contrôlait⁸», et il ajoute :

[une] hiérarchisation sociale travaille à conformer le lecteur à l'information distribuée par une élite (ou demi-élite); les opérations lisantes rusent avec la première en insinuant leur inventivité dans les failles d'une orthodoxie culturelle.⁹

Le récit oppositionnel encouragerait cette créativité du lecteur,

⁶Michel de Certeau, op. cit., p. xxxvii.

⁷Ross Chambers, Room for Maneuver, Chicago, The University of Chicago Press, cf. la préface de cet ouvrage

⁸Michel de Certeau, op. cit., p. 248.

⁹Ibid., p. 249

amènerait ce dernier à interpréter le texte de façon à se dépouiller d'un contexte interprétatif prédéterminé. C'est ce que cherche à montrer R. Chambers lorsqu'il décrit la littérature oppositionnelle comme une médaille dont les faces présentent l'une, une figure de baladin (*court poet*) et l'autre, celle d'un enfant sauvage (*wild child of society*). Ce dédoublement, qui atteint le fond et la forme, est caractéristique du **récit aliéné**, récit qui «s'adresse à un destinataire présumé étranger aux buts et aux axiomes qui définissent le programme d'une narration que pourtant il s'agit de faire accepter à l'autre et même, à la rigueur, de lui imposer¹⁰». Le récit est aliéné, dans la mesure où il est étranger, marginal par rapport au contexte référentiel qui est celui du lecteur. Le dessein du narrateur qui est garant d'un tel récit sera donc de *séduire* ce lecteur afin que le programme narratif proposé, malgré ses qualités subversives, lui paraisse séduisant sous un jour favorable.

La problématique du récit aliéné repose sur la relation littéraire que constituent les rapports narrateur-narrataire. Cette relation, qui s'assimile à celle qui existe entre le «fou» et son psychiatre, est d'abord déterminée par un manque de communication véritable entre les sujets; il y a un hiatus entre *moi* et *autrui*. Cette communication, le narrateur tâchera de la réinstaurer par l'entremise de tactiques discursives. Il s'agira pour lui d'organiser le passage d'un environnement pathologique, c'est-à-dire aliénant, à un environnement thérapeutique.

À cette fin, le récit aliéné manifeste un mouvement interne, un balancement entre deux pôles, l'autorité et la séduction, qui déterminent

¹⁰Ross Chambers, «Récits d'aliénés, récits aliénés», op. cit., p. 72.

- son rapport au lecteur. Tout écrit, toute lecture oppositionnelle prend forme dans une relation à l'autre, l'autre qui est étranger et menaçant, mais qu'il faut respecter puisque de lui dépendent l'écriture et la lecture. La pratique oppositionnelle littéraire comporte deux dimensions que Ross Chambers nomme «fonctions».

La première, la fonction **narrative**, constitue l'aspect autoritaire du texte: la première étape d'une lecture oppositionnelle consiste à lire cette fonction narrative et à accepter l'autorité et la séduction exercées sur nous par le récit. Cette fonction est le lieu de la mise en oeuvre d'un programme narratif qui est un *pour moi pour l'autre*, c'est-à-dire le *pour moi* du sujet-narrateur établi chez l'*autre*, le lecteur, sur le lieu de son pouvoir : idéologique, littéraire... C'est le foyer des rapports que le texte établit avec son lecteur, relation que figurent les instances que sont le narrateur et le narrataire. La fonction narrative a pour but d'engendrer une forme d'autorité textuelle apte à persuader le lecteur de l'intérêt que présente pour lui le récit, et sans laquelle la lecture n'aurait pas lieu. De fait, le programme fait fonction d'autorité pour le lecteur dans la mesure où il est conforme aux attentes de celui-ci -un lecteur type-, et dans la mesure où il séduit le lecteur réel, c'est-à-dire qu'il l'interpelle à travers le récit et le séduit à en faire la lecture¹¹.

¹¹ Ce lecteur serait donc non seulement de langue française et de culture occidentale et chrétienne, mais il aurait, entre autres, une habitude de la lecture des canons de la littérature, une conception centralisatrice et monologique du sujet, une perception duelle du monde et la certitude qu'il existe des vérités durables. Par ailleurs, on pourrait concevoir un autre lecteur, dont les dispositions culturelles et intellectuelles seraient différentes, pour qui, par exemple, l'opposition serait la norme et la difficulté une évidence.

Autorité et séduction mettent en scène le pouvoir de la fiction, pouvoir employé dans le récit oppositionnel afin d'entraîner le lecteur dans une seconde lecture qui consiste à lire la fonction **textuelle**. Celle-ci manifeste un *pour l'autre pour moi* qui a pour effet d'encourager le lecteur à remettre en question, à se distancier de l'autorité exprimée au premier niveau. La fonction textuelle met en scène une rhétorique de l'aliénation, une «texture» du récit qui subvertit le programme narratif et en propose une relecture ironique. Cette relecture est séductrice, dans la mesure où le lecteur, après avoir été interpellé par la fonction narrative, voit son désir dévier vers les profondeurs du récit, vers un(des) sens caché(s). La rhétorique du récit permet au sujet de se manifester tel qu'il est (ou désire être) en se servant des outils (du territoire) de l'autre comme moyens d'expressions; elle pose les questions de la duplicité du texte, de son double jeu, de son ambivalence, questions qui renvoient au discours aliéné.

Les écrits de la «follittérature» dont traite Monique Plaza¹² présentent des corrélations avec le récit aliéné et la pratique oppositionnelle. Comme l'écrivain-fou qui «dessine un portrait de lui-même, des autres, de sa folie, du monde, conforme aux codes de la rationalité» et chez qui «syntaxe, orthographe, principes de la contradiction et du doute, ordre de causalité... lui permettent de rendre son texte intelligible, et d'assumer une forme de relation symbolique au monde captée et acceptée par les autres»¹³, l'auteur qui prend pour

¹²Ecriture et folie, Paris, PUF, «Perspectives critiques», 1986, 217 p.

¹³Ibid., p. 126

thème l'aliénation, et dont le narrateur se veut le porte-parole, met en place des procédés similaires. Chez l'un comme chez l'autre, nous trouvons un appel à la participation du lecteur, à sa sympathie envers un texte étranger écrit/prononcé par un sujet aliéné en quête d'une communication littéraire qui se veut la pierre de touche de sa désaliénation. Afin d'instaurer cette communication, le romancier cherche à «rendre crédible son personnage fou qui doit avoir une assise suffisante pour happer d'une manière ou d'une autre les lecteurs dans son univers¹⁴». Par la mimésis que vit le lecteur, le texte d'*a* topique devient *u* topique, «intra-monde [et] symbolique¹⁵».

Ces propos nous permettent de percevoir l'importance des pôles narratif et textuel. Cette dichotomie se résume à celle que M. Plaza souligne chez les auteurs de témoignages sur la folie entre imaginaire et réalité.

Au registre de l'imaginaire, correspondent l'emprisonnement de la psyché dans la conviction délivrante, l'emprise d'un monde immatériel sur les sens (voix, hallucinations, visions...), l'éclatement de la personnalité. Au plan de la réalité, s'appliquent l'identité retrouvée, la présence neutre des objets, le rétablissement d'une communication sociale¹⁶.

Dans le cadre du récit oppositionnel, le lecteur est appelé, au plan narratif, à faire la lecture d'un récit qui représente la réalité. Au plan textuel, c'est l'imaginaire qui l'emporte : l'inconscient du texte surgit et

¹⁴ibid., p 164.

¹⁵ibid., p.186

¹⁶ibid., p 135.

on assiste à un retour du refoulé du discours. Ce qui est lu textuellement est, en somme, ce qui fuit, ce qui échappe à l'emprise du pouvoir qui est extérieur à l'auteur-narrateur mais qu'il aura intériorisé. L'emprise de ce pouvoir sur l'être n'est pas totale. L'être s'enfuit. Il se «dévade» dans l'imaginaire, lieu a-topique, symbolique et fuyant.

Afin de saisir le fonctionnement de cette pratique oppositionnelle littéraire, il s'avère nécessaire de la **lire**, de l'actualiser par l'entremise de la lecture. Notre entreprise dans le cadre du présent travail consiste, à la manière de ce que se propose Ross Chambers, à lire dans Dévadé, le récit oppositionnel (*reading oppositional narrative*) et l'oppositionnel dans le récit (*reading the oppositional in narrative*). Après avoir étudié la réception critique qui a été faite au roman, nous procéderons à l'analyse suivant le parcours dressé plus haut qui nous amène à examiner d'abord la fonction **narrative** et les questions de l'autorité et de la 'séduction, ensuite la fonction **textuelle** et les procédés de la spécularité et de l'ironie.

Cette analyse prendra appui sur une problématique du lieu, prédominante dans la pratique oppositionnelle et le récit aliéné, et qui nous apparaît des plus importantes dans le roman de Réjean Ducharme. Cette problématique s'articule autour des notions de l'u/topique et de l'atopique. C'est autour de ces pôles que s'ordonnent les niveaux narratif et textuel et à l'intérieur du hiatus qui les sépare que se construit notre lecture, guidée par les identités énonciatives du locuteur.

L'évolution du héros, Bottom, s'inscrit dans cette problématique de l'**u/topique** comme plein et de l'**atopique** comme vide. Ces termes,

employés par Monique Plaza dans la qualification de l'écriture de fous littéraires, visent à cerner celle-ci comme une écriture de l'exil, exil extérieur ou intérieur, écriture du non-lieu, du non-sens, de la quête et de la fuite. «Ce non-lieu, comment le nommer?¹⁷» demande Monique Plaza. Le terme «utopie» possède déjà une sémantique de lieu puisqu'il renvoie à un endroit imaginaire qui réalise (mentalement ou théoriquement) un idéal politique, social, psychologique..., et en ce sens il détermine un espace. Il reste le terme «atopie» où «le u ouvert vers le rêve se boucl[e] dans la circularité du a¹⁸» privatif.

Aux fins de notre travail, nous nous proposons d'adopter les trois termes, jumelant le topique et l'u/topique d'une part, et laissant l'atopique de l'autre. Le mouvement qui caractérise le roman de Réjean Ducharme en tant que récit aliéné et oppositionnel en est un de balancement qui va de la narration au texte, c'est-à-dire de l'u/topique à l'atopique, du lieu au non-lieu, du sens au non-sens, du plein au vide.

La pratique oppositionnelle consiste, pour le narrateur, à se laisser dépersonnaliser au niveau narratif pour mieux se définir au niveau textuel. De fait, il récupère le discours du pouvoir - pouvoir des relations sociales institutionnalisées, pouvoir aliénant d'autrui - et lui donne la parole en lui prêtant sa propre voix. Ce discours sert de repoussoir au discours oppositionnel du narrateur aliéné, discours qui lui doit enfin être entendu par le lecteur.

Par un renversement oppositionnel, Bottom parviendra d'une part à vider de son sens le discours autoritaire de la majorité dominante et,

¹⁷Op. cit. p. 119

¹⁸Loc. cit. p. 70

d'autre part, à se remplir lui-même d'une identité qui lui appartient. C'est ce mouvement qui souligne le passage du remplissage d'un réel néantisé (qui constitue l'atopique) à l'évidement et au dévidage d'un néant réalisé (qui constitue l'u/topique), mouvement de fuite de l'individu devant l'emprise d'un Réel qu'il se voit dans l'obligation de déconstruire dans un geste de défense. C'est ce mouvement qui détermine le récit et l'évolution (ou la circonvolution) du héros.

Partie I

Dévadé , un texte difficile

Le récit aliéné ou, plutôt, senti comme aliéné, est ce texte «fou» , étranger au lecteur, menaçant puisque dérangeant. Et qu'est-ce au juste qu'un texte «fou»? À partir de la notion d'aliénation exprimée plus haut, de même qu'à l'aide de travaux portant sur les «fous littéraires¹», il nous est possible de définir la difficulté textuelle au moyen de la notion de folie littéraire. Monique Plaza, dans son ouvrage intitulé Ecriture et folie, définit la folie comme un «rapport de tension irréductible entre les productions (paroles, actes, textes, modes d'être au monde) d'un individu et les critères d'intelligibilité d'un groupe (familial, professionnel, social, culturel)²». Cette définition rejoint les commentaires donnés sur le concept de l'aliénation par les tenants de l'antipsychiatrie, jugements qui visent à démystifier le «fou», à lui rendre son statut d'humain en le présentant comme une victime d'autrui. Selon M. Plaza, le diagnostic de folie a lieu lorsque «l'un des protagonistes est perçu par l'autre comme porteur d'une étrangeté intolérable [et qu'] il devient l'objet du jugement et du rejet³». La lecture serait semblable à une rencontre entre deux individus, chacun porteur d'une identité particulière, construite par un contenu culturel, social, psychologique, chacun possédant un savoir ancré dans un contexte idéologique précis qui détermine son mode d'expression/de compréhension de l'autre dans les rapports qu'il entretient avec lui. C'est à partir de ces

¹L'expression «fous littéraires» est de Raymond Gueneau, et est reprise par Monique Plaza.

²Op. cit., p. 9

³Loc. cit.

«désirs et horizons d'attente qui déterminent le contenu de sa lecture⁴» que le lecteur jugera le texte en termes de facilité ou de difficulté d'appréhension. On peut donc voir dans la lecture le lieu d'un «rapport» entre texte et lecteur, rapport qui n'existe pas *a priori* mais qui est appelé à prendre place au cours de l'activité de lecture.

L'expression «fous littéraires» concerne ces «corps étrangers dans le tissu textuel⁵» que sont les auteurs (et les textes) présentant des idées, des argumentations qui, par leur *étrangeté*, c'est-à-dire leur marginalité, leur anti-conformisme, s'aliènent le lecteur. Celui-ci, au lieu de désirer lire un texte, le fuira, mettra un terme à sa lecture. Car la lecture du texte difficile constitue, selon R. Chambers, une menace pour le lecteur qui risque d'y subir une dissolution de son être. De fait, le texte sera jugé difficile à cause de l'impression d'inconfort qu'il suscite chez le lecteur, sentiment de trouble qui, chez ce dernier, en signifie l'étrangeté.

Mais d'où provient ce trouble sinon de l'altérité du texte, altérité par rapport aux habitudes de lecture du lecteur, altérité par rapport à une littérature «majeure» (par opposition à une littérature mineure⁶) cautionnée par l'industrie du livre? La difficulté est ce qui, dans le texte, «arrête la

⁴Ross Chambers, «Le texte "difficile" et son lecteur», Problèmes actuels de la lecture, colloque de Cerisy, Paris, Clancier-Guénau, 1982, p. 82

⁵Monique Plaza, op.cit., p. 46.

⁶Nous empruntons ce terme à Gilles Deleuze et Félix Guattari.

lecture simplement mécanique et appelle l'acte d'interprétation⁷». Exigence de la part du texte qui menace le lecteur: «instance étrangère et aliénante⁸» qui l'envahit et l'angoisse. Le lecteur, à la manière du psychiatre qui s'approche porteur de ses théories comme d'une tête de Méduse⁹, aborde le texte avec son système de défense, ses compétences acquises et indiscutables. Cet équipage, que ce soit celui du critique littéraire, de l'universitaire ou de l'homme ordinaire, instaure inévitablement un rapport de forces entre le texte et le lecteur. Il y a différence entre eux, rencontre entre deux sujets non seulement distincts mais étrangers.

Le texte difficile comporterait donc un certain nombre de caractéristiques qui sont autant de mécanismes sentis comme participant à une agression du lecteur. La dissémination du sens, sa «différance» (Jacques Derrida), est une cause première de l'angoisse du lecteur face au texte difficile, et qui permet à celui-ci de l'accuser de mésintelligence, d'incohérence, d'égarement textuel incompréhensible. Jacques Derrida affirme que «la circulation des signes diffère le moment où nous pourrions rencontrer la chose même, nous en emparer, la consommer ou la dépenser,

⁷Ross Chambers, op.cit., p.83

⁸ibid., p.89

⁹Ronald D. Laing, Le Moi divisé, Paris, Stock, «Pluriel», 1979, p. 25.

la toucher, la voir, en avoir l'intuition présente¹⁰.» L'indétermination textuelle refuse au lecteur une conception réaliste du monde essentielle à sa compréhension du texte. S'il se trouve détaché de certaines règles de la vraisemblance¹¹, le texte empêche le lecteur d'apprivoiser la difficulté en la recontextualisant de façon à recréer un univers connu. Dans ce cas, le lecteur est appelé à interpréter ce qu'il lit, en somme, il est invité «à se soumettre aux lois qui lui sont propres et qui constituent sa "texture"¹². A la dissémination du sens s'ajoutent des procédés littéraires qui participent de l'altérité du texte par leur transgression des codes orthographiques, grammaticaux, syntaxiques, codes qui font de la langue un outil de communication et que le texte difficile se plaît à subvertir, à aliéner. Voilà ce que se proposa de faire Antonin Artaud : «Je voudrais faire un livre qui dérange les hommes, qui soit comme une porte ouverte et qui les mène où ils n'auraient jamais consenti à aller, une porte simplement abouchée avec la réalité¹³.» Voilà aussi ce que semble se (et nous) proposer Réjean Ducharme avec Dévadé.

Le texte difficile, texte qui menace le *moi* du lecteur, serait donc aliéné

¹⁰Jacques Derrida cité par Roger Laporte, «Une double stratégie. La différence», Quatre essais à propos de Jacques Derrida, Paris, Fayard, 1973, p. 256

¹¹Nous employons le terme «vraisemblance» au sens où l'emploi Ross Chambers, c'est-à-dire comme signifiant un univers connu du lecteur, un «code implicite qui serait reconnu à la fois par le texte et par son lecteur» dans op.cit., p. 84.

¹²Ross Chambers, op.cit., p. 85

¹³Antonin Artaud cité par Monique Plaza, op.cit., p. 27

par rapport à un système culturel donné, des coutumes de lecture, et aliénant puisque perçu comme un danger pour l'intégrité du sujet-lecteur. L'accueil qui a été fait aux romans de Réjean Ducharme au lendemain de leur parution est significatif de l'attitude d'un certain nombre de lecteurs face à son écriture. Nous nous attarderons ici à la réception critique faite à Dévadé lors de sa publication. Ces articles nous permettront d'établir l'importance de la notion de texte «difficile» dans le cadre d'une étude des rapports qui existent dans ce roman entre l'écriture et l'aliénation ou la «folie» du texte.

Les coups des critiques, comme leurs avertissements aux lecteurs, ou encore leur façon de devancer les coups que les lecteurs pourraient porter à Dévadé rendent compte de la complexité de l'oeuvre. Ambigu, insaisissable, inaliénable, le dernier roman de Réjean Ducharme fait couler beaucoup d'encre. Si l'on compare l'accueil fait à L'Avalée des avalés, lors de sa parution, à la réception critique faite à Dévadé, peu s'en faut pour voir un ensemble de traits communs, le premier roman de Réjean Ducharme ayant été qualifié de «curieux», de «sadique», exemple de «littérature gratuite [et de] décadence¹⁴». Bérénice est perçue comme un monstre dont le discours exige un «effort certain¹⁵». Pourtant, si la critique immédiate a, en grande partie, rabroué l'héroïne ducharmienne, celle-ci est néanmoins demeurée une des narratrices les plus respectées. Ross Chambers qualifie ce phénomène

¹⁴J.-G. P., «Notes de lecture L'Avalée des avalés», Liberté, vol 8, n° 5-6, p. 175.

¹⁵Henri Tranquille, «L'Avalée des avalés», Sept-jours, n° 6, 22 oct. 1966, p. 47.

que constitue l'accueil immédiat négatif de «jeu du qui-perd-gagne¹⁶», l'accueil doux-amer s'avérant une marque de succès pour l'écrit oppositionnel qui doit, nécessairement, manifester une certaine *résistance* à être lue, réticence que le temps efface, l'effet oppositionnel se trouvant estompé au fil des années. À ce sujet, le critique dit ceci :

Le secret de ce succès différé réside, bien évidemment, dans le phénomène de la lisibilité, qui résulte de la duplicité, de la complexité textuelle, des réserves d'interprétabilité que les textes semblent bien devoir, en premier lieu, à la situation oppositionnelle qui fut, au moment et dans le contexte social de leur production, la leur¹⁷.

Qu'en est-il de Dévadé? Les critiques l'attendaient, mais ils attendaient «un autre Ducharme¹⁸». Et pourtant, les critiques faites à Dévadé rejoignent celles que reçurent les romans antérieurs. Ainsi, on s'attarde au pessimisme du texte, un peu comme on avait reproché à Bérénice sa cruauté : «Ce roman étouffe par son pessimisme absolu [...] Mais ceci n'est pas nouveau chez Ducharme, car son nihilisme juvénile en a rebuté plus d'un auparavant¹⁹.» Malaise de la lecture? Mais «à quoi ce malaise tient-il?²⁰» demande Jacques Pelletier. Question à laquelle il répond ainsi :

¹⁶Ross Chambers, Mélancolie et opposition, Paris, Jose Corti, 1987, p. 27.

¹⁷Loc.cit.

¹⁸Pierre Foglia, La Presse, le 13 novembre 1990.

¹⁹Maurice Segura, Continuum, semaine du 12 novembre 1990, p. 17.

²⁰Jacques Pelletier, «Le Dévadé du réel», Lettres québécoises, no 61, printemps 1991, pp. 15-16.

A l'univers représenté? Comme dans L'Hiver de force - cette caricature grinçante d'une certaine contre-culture -, Ducharme met en scène de jeunes adultes en rupture de ban avec le modèle social dominant, des marginaux vivant et travaillant selon un mode alternatif, dans une culture parallèle à la culture officielle, refusant les valeurs et les règles de celle-ci.[...] Le monde, et c'était déjà la perspective des premiers romans et singulièrement de L'Hiver de force, est à rejeter en bloc, sans distinction, dans l'absolu. C'est cette attitude nihiliste [...] qui est reprise ici, variation sur le thème plusieurs fois rebattu du néant social, de l'absurde de la condition humaine²¹.

Dans son commentaire, J. Pelletier présente Dévadé comme le roman de l'altérité, où se trouve exprimé le refus d'un monde, en l'occurrence celui que connaît et dans lequel évolue le lecteur. Dans la même veine, quoique moins amèrement, Anne-Marie Voisard souligne que «tout le monde ne peut se sentir à l'aise dans un univers où l'on transgresse allègrement l'ordre établi²²». Elle ajoute qu'un grand courant de sympathie qui traverse les personnages [...] par ricochet nous atteint, à condition cependant qu'on ne soit pas trop englué dans le système²³».

À des commentaires portant sur le contenu du roman se joignent des réflexions qui portent sur la forme. Ainsi, de ce «roman terrible et parfois confus²⁴», comme l'affirme Jean Basile à propos de Dévadé, Alina Reyes dira que «le livre comme les personnages semblent cousus de bric et de broc.

²¹Ibid., p. 15.

²²Anne-Marie Voisard, Le Soleil, le 3 novembre 1990, p. E-12

²³Ibid., les soulignés sont de nous

²⁴Le Devoir, le 3 novembre 1990

l'écriture comme les êtres sont éclatés, dispersés, à la fois ici, ailleurs, partout et nulle part.[...] Cette écriture, cet auteur, sont insaisissables²⁵». Le texte, sans refuser d'être lu, semble toutefois exiger de son lecteur un travail particulier, comme le souligne Anne-Marie Voisard lorsqu'elle affirme que «les jeux de mots et les associations inattendues exigent une lecture attentive²⁶». Les propos de Maurice Segura au sujet de l'écriture ducharmienne suivent la même veine. Selon le journaliste, Dévadé est «un moulin à mots qui tourne obstinément sans fin ni raison [et] l'écriture à force d'être serrée, consciente d'elle-même et travaillée au point qu'elle devient vertigineuse, ne veut plus vraiment signifier mais amuser[...]»²⁷. Réginald Martel, pour sa part, souligne la particularité de cette «écriture [qui] ne fait de concession à ce qui pourrait ressembler à une mode, à une façon années quatre-vingt-dix de construire et de composer son roman²⁸». De fait, «les jolieses de style et les trucs accrocheurs ne sont ni son genre ni sa manière²⁹», ce qui expliquerait la réticence sentie par un certain nombre de lecteurs à la lecture.

Réticence qu'expriment quelques critiques alors qu'ils commentent la lecture même qu'entraîne le roman. Pierre Foglia, dans un bref compte rendu, engage ses lecteurs à se procurer Dévadé mais non sans les mettre en garde contre une lecture précipitée, car

²⁵Alina Reyes, Le Devoir, le 13 décembre 1990

²⁶Anne-Marie Voisard, op.cit., p E-12.

²⁷Maurice Segura, op.cit., p 17

²⁸Réginald Martel, La Presse, le 4 novembre 1990

²⁹Loc.cit.

tout est affaire d'écriture dans Dévadé. De composition, au sens de la musique des mots, au sens de l'équivoque, au sens du fourmillement du sens, bref au sens de la poésie bien plus que de la fiction. 250 pages qui se lisent comme 800, lentement, à petites goulées. C'est là-dessus que je ne vous fais pas confiance. Je vous sens affamés et ce n'est pas un livre à dévorer³⁰.

Jean-Roch Boivin souligne, à son tour, l'originalité du roman, mais originalité qu'il sait abrutissante pour certains «avortons de salon ou de télévision qui diront que Ducharme ne fait que du Ducharme³¹». Enfin, Jacques Pelletier des Lettres québécoises affirme de Dévadé qu'il entraîne une «lecture forcée au sens où l'hiver l'était dans le roman si joliment titré», lecture «en demi-teintes, sinon ambivalente³²». L'auteur termine son article par une réflexion portant sur l'écriture. Il souligne

qu'on peut préférer à cette tradition [littéraire qui est celle de Queneau] celle qui conçoit l'écriture comme un moyen privilégié d'approfondir notre connaissance de l'homme et du réel à travers le langage sans toutefois hypostasier celui-ci, sans le détacher, le couper de l'intention, de la visée plus large qu'il porte. Sur ce plan, on ne trouve guère son compte dans ce Dévadé qui, à mon sens, évacue trop souvent le réel pour mieux servir les mots.³³

Le commentaire de J. Pelletier rejoint les propos de Ross Chambers au sujet de la lecture du texte difficile qui constitue une menace pour la

³⁰Pierre Foglia, op.cit.

³¹Jean-Roch Boivin, Voix, novembre 1990

³²Jacques Pelletier, op.cit., p. 16

³³Loc.cit.

conscience de celui qui lit, menace de dissolution de son moi puisque, comme le souligne Anne-Marie Voissard au sujet de Débadé, «[le] livre est dérangeant dans la mesure où il est impossible de le lire sans se sentir interpellé³⁴». L'analogie que fait J. Pelletier entre l'acte de lecture et l'emprisonnement de la camisole de force met en évidence le sentiment d'aliénation vécu par le lecteur devant le roman, lecteur pour qui les effets de langage, par exemple, sont comparables à un «cancer³⁵» susceptible de le tuer. Le mouvement du lecteur devant le roman est double : d'une part, le texte exerce une force de répulsion par sa résistance à la lecture; d'autre part, il réussit à interpeller le lecteur de façon à ce que celui-ci poursuive la lecture et ce, malgré son inconfort. C'est une telle attitude ambivalente que nous nous proposons d'étudier à l'intérieur de Débadé, exercice psychique de la lecture qui, en fait, mime le texte, forme et fond, en tant que récit et *texture*. Il faut voir dans ce double mouvement de division et d'association, d'évidement du texte et de son remplissage par la lecture, d'évidement et de remplissage de l'écrit par la lecture, du lecteur par l'écriture, le pivot autour duquel évoluent les rapports qui existent entre le texte et son lecteur.

Il demeure essentiel de noter le pouvoir qu'exerce le roman de Réjean Ducharme, malgré son caractère difficile, sur le lecteur. De fait, ce récit aliéné connaît une première forme de succès, forme peut-être ultime, qui est celle de la publication qui constitue une «autorisation accordée par la société.

³⁴Anne-marie Voissard, op.cit.

³⁵Jacques Pelletier, op.cit.

[...] un droit à la parole³⁶». Cette donnée est une caractéristique fondamentale du récit aliéné qui détermine celui-ci par rapport à un contexte. Le récit aliéné dont traite Ross Chambers ne doit donc pas être confondu avec les «oubliettes de la folie³⁷» où il y a rupture complète entre le texte et le lecteur, puisque le texte, aliéné du réseau littéraire, étranger à toute communication, se voit refusé le droit à la parole entendue, à la lecture.

De plus, il faut peut-être se demander si la lecture ironique qui ordonne la pratique oppositionnelle, en obligeant le lecteur à voyager de par les différentes couches textuelles du récit, ne l'amènerait pas à résorber, de son propre chef, la difficulté textuelle? La lecture oppositionnelle, en faisant appel à l'interprétation du sujet-lecteur, se place, par rapport à lui, dans une position de subalterne: la pratique oppositionnelle dépend de la lecture comme la lecture (intelligible) dépend d'elle. Le double jeu, l'ambivalence, le décentrement que met en scène le récit aliéné, attributs de l'écriture dont auront rendu compte les critiques, peuvent-ils être résorbés par la lecture ironique dont le lecteur est le maître? Voilà la question que nous nous posons dans ce travail et à laquelle nous nous hasarderons à répondre afin de comprendre la difficulté d'une oeuvre comme celle de Réjean Ducharme.

³⁶Ross Chambers, «Récits d'aliénés, récits aliénés», p. 74

³⁷Monique Plaza, Ecriture et folie, p. 55



Partie II

Atopique et u/topique, un récit aliéné

Dans Débadé, la geste oppositionnelle se déploie entre deux pôles : l'**u/topique** et l'**atopique**. Le mouvement interne du roman s'inscrit dans une relation ambivalente du sujet au *lieu* (au territoire) qui se présente comme une image de l'être. Des sentiments d'appartenance et de non-appartenance, des actes de prise de possession et de dépossession de ce qui structure la réalité sociale déterminent la quête du héros. Bottom. Véritable nomade, ce sujet habite un espace qui ne lui appartient pas, non seulement l'espace social mis en scène par la fiction, mais l'espace que cette dernière constitue en elle-même. L'espace qu'est l'écriture est le territoire sur lequel évolue le sujet. Les pas qu'il y laisse sont les marques de son identité, les preuves de sa réalité. Et le mouvement du discours est le signe d'un effort de (re)territorialisation, de (re)conquête d'un lieu qui lui est propre, lieu qu'il invente à même son discours, qu'il crée au moyen de ce qu'il connaît et de ce à quoi il a accès.

Personnage divisé à l'intérieur d'un monde démantelé, le protagoniste principal de Débadé, dans le dessein de réintégrer l'univers social, s'attaque au Réel et à ses macrosystèmes, cherchant d'une part à emprisonner ce qui lui échappe et de l'autre à libérer ce qui se trouve figé. Sa quête est une quête ontologique; le programme narratif qu'il se propose doit l'amener à se (re)définir au yeux des membres de son entourage social, à se donner une identité qui ne soit plus la cause d'un sentiment exacerbé de culpabilité et d'un morcellement de l'être. Pour Bottom, il s'agit de se délivrer de soi-même, c'est-à-dire de cette partie de soi que Ronald D. Laing nomme le «faux-moi», identité du sujet construite pour autrui, voire imposée par lui au moyen de définitions.

de surnoms, de jugements, et qui est un signe de l'aliénation qui caractérise le personnage incapable de fonctionner «normalement» sur la scène théâtrale des rapports sociaux. Comme le dit Bottom :

Les autres vous définissent. Vous êtes un ci, un ça, ça n'arrête pas. Pour peu que ça parle, ça vous dit quoi être : une tache, une lumière, un insolent, une pitié, un rigolo, un porc, une victime de votre inferego, un sale type avec une sale tête, un ami, un larbin, une nouille, une planche de salut, un fils unique raté et alcoolique, un gros bébé pris de panique...¹

Dévadé est le récit d'une fuite loin de l'autre qui en fait se veut une quête de soi. Pour Bottom, il s'agit d'une quête d'identité qui doit engendrer chez lui un «rassemblement» de soi et une «ressemblance» à soi. Son programme est double : d'une part, il cherche à se resocialiser, à se désaliéner; de l'autre, il doit préserver son identité et ce, dans le cadre même de sa guérison. C'est un tel programme oppositionnel qui domine le texte, qui en fait un récit aliéné et oblige le lecteur à lire dans Dévadé deux évasions : une qui (en apparence) éloigne de soi, puis une qui (effectivement) éloigne de l'autre. Comme Adé, Bottom prend la plume. Il nous livre un récit: il se *dévide*, débite tout ce qu'il a à dire pour mieux se dévader, se fuir; il se vide pour mieux se remplir. L'action de parler, de raconter, transforme l'atopique en utopique, le Réel néantisé en imaginaire réalisé: la fuite se double d'une quête. Oppositionnel, le récit est double : présence de l'autre et miroir de soi.

C'est ce que révèle le titre, Dévadé, qui met l'accent sur ce lieu

¹Rejean Ducharme, Dévadé, Paris, Gallimard, 1990, p.238
Dorenavant, les pages citées de cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation

double qu'est le roman. Le néologisme qu'invente Réjean Ducharme contient l'oeuvre, sa structure et le problème qui s'y trouve posé. «**Evadé** débilisé par les remords» (p.12). Bottom ne peut faire un homme de lui qu'en «déval[ant]» (p.23) l'escalier de son existence. Dans *dévadé*, le préfixe «dé» est l'objet de deux interprétations. D'une part, on y voit une relation d'appartenance, comme dans l'expression «d'évadé». Bottom serait ainsi comparable à un évadé. D'autre part, on peut y voir une relation de privation (dé-vadé). Nous rappelant, par sa sonorité, le terme latin *vade* qui signifie «venir», dé-vadé indiquerait une privation, un éloignement de l'action de «venir», c'est-à-dire une neutralisation du mouvement, comme dans ce portrait que Bottom fait de lui-même en «forcené qui se retient» (p.26) ou encore en celui «qui fait ce qu'il veut même quand il ne sait pas ce que c'est»(p.81).

Ce double mouvement aux directions contraires est le signe de l'opposition qui réside dans le roman, opposition qui est le lieu d'une quête. Le programme narratif² de *Dévadé* manifeste la première étape de cette quête en ce qu'il définit le sujet comme un *pour moi pour l'autre*. Le récit que le roman met en scène est le *lieu* de l'autre, c'est-à-dire celui du lecteur, lieu sur lequel Bottom évolue, lieu qui est le sien mais à l'intérieur duquel il se sent étranger, dépossédé (p.84), état qui engendre son sentiment d'aliénation.

De la première page, où le personnage énonce la division de son être : «J'avais muté³ j'étais l'homme que j'aime : le Mouvant perpétuel,

²Nous empruntons l'emploi de ce terme à Ross Chambers qui en récupère la signification sémiotique sans toutefois utiliser dans son détail le schéma greimassien. Cf. «Récits d'aliénés, récits aliénés», p.79

le Fou fuyant. Monsieur le Prince de personne» (p.9), à la dernière, où il rend compte de sa transformation : «C'est parti tout seul. A quoi ça ressemble encore ?... Ça ressemble à moi, tiens. Il n'y a pas de quoi fouetter un rat mort, quoi. Tout est bien qui ne finit pas, va.» (p.257), on retrouve une figure commune, celle du *mouvement* qui est une fuite de Bottom loin de l'autre qui cherche à le saisir, à le figer à l'intérieur d'une définition. Ses efforts seront dirigés dans un premier temps vers une dé-territorialisation de ceux qui, inscrits à l'intérieur de lui-même, détiennent une mainmise sur son identité et le définissent comme aliéné. Cette geste sera doublée, dans un second temps, d'une re-territorialisation du narrateur en tant que *moi* (sujet) aliéné, aliéné par et pour lui-même.

Ce programme narratif qui détermine la démarche du sujet met en scène un récit propre à encourager la lecture, le récit d'une désaliénation qui se présente comme un premier niveau de signification, une étape préliminaire à la lecture oppositionnelle. Dans cette première partie, nous ferons l'étude de ce récit en tant que **fonction narrative** avec l'examen de deux premières questions : celles de l'*autorité* textuelle et de la *séduction* exercée sur le lecteur (l'autorité qui devient séduction, la séduction qui se fait autoritaire). La fonction narrative nous permet de cerner le lieu du récit, le topique c'est-à-dire la fonction référentielle qui sert de point d'appui à la lecture.

Le lieu (commun) est la part du récit qui est concédée au pouvoir, comme le dit Ross Chambers, «that which the text gives to power³». Le lieu exprime l'aspect conventionnel du texte, la part du fou qui répète le

³Ross Chambers, Room for Maneuver, p 250

discours du roi⁴. Il constitue une allégorie, c'est-à-dire une représentation fictive du sens à découvrir sous la surface textuelle. Dans sa qualité d'allégorie, la fonction narrative se veut autoritaire, propre à séduire le lecteur ^{pour l'encourager} à entreprendre ou à poursuivre la lecture. Cette fonction constitue une adresse : un appel fait à l'autre avec habileté, «the mode of address that "expresses" the self while taking note of, and exerting impact on, the other⁵».

Afin de saisir le fonctionnement de la pratique oppositionnelle en tant que structure du récit aliéné dans Dévadé, il s'avère nécessaire d'étudier le narrateur-héros, sujet d'une quête inscrite à l'intérieur d'un programme narratif, lieu d'un récit et d'un discours construit et énoncé pour l'*autre*. Trois questions se présentent à l'analyse : d'abord, celle du **lieu**, c'est-à-dire du discours comme territoire; ensuite, celle du **sujet** comme personnage «aliéné», locuteur et énonciateur; enfin, celle de l'**autre**, propriétaire du territoire sur lequel le sujet évolue. Ce sujet, qui habite l'espace de l'autre, qui ne le possède pas mais plutôt l'emprunte, se voudra l'instigateur de l'opposition.

⁴Ross Chambers emploie l'expression «*Court poet*» qu'il oppose à celle du «*Wild Child of society*», Ibid.

⁵Ibid, p. 36.

Chapitre 1

L'autorité

La lecture dépend d'une *autorité* textuelle qui exerce sur le lecteur un certain pouvoir qui motive chez lui l'acte de lire. La question de l'autorité du texte, comme l'exprime Ross Chambers, «demande comment le texte définit et établit son intérêt pour l'autre¹». L'établissement de l'autorité textuelle repose sur la valorisation du droit à la parole pris en charge par le sujet. Il s'agit de comprendre dans quelle mesure un récit qui s'opposerait aux canons de la littérature, un récit «difficile» par exemple, serait apte à proposer un intérêt pour le lecteur, comment un narrateur tel que celui de Réjean Ducharme dans Dévadé, en qualité de personnage aliéné, parvient à amadouer un lecteur en faisant valoir son autorité.

Ross Chambers explique l'autorité textuelle d'Aurélia de Gérard de Nerval comme celle d'un récit qui «oppos[e] au discours médical, qui juge du dehors et condamne comme aberrante l'expérience du fou, un récit capable de faire saisir, au contraire, la logique interne du vécu²». Il nous semble que Dévadé propose une entreprise semblable. Le programme narratif de Bottom est celui d'une quête ontologique dont le but est, pour le personnage, de se «ressembler» et de se «rassembler» afin de se dégager de l'emprise de son faux-moi, c'est-à-dire de son aliénation, mais d'une aliénation imposée par l'autre. A la manière de Gérard de Nerval, Bottom présente le récit de son existence et l'oppose

¹Ross Chambers, «Récits d'aliénés, récits aliénés», p. 75

²Ibid., p. 77

aux jugements de la société. Contre le regard judiciaire et sans fondements d'autrui, Bottom prône une véritable communication qui repose sur une connaissance de l'autre, communication qu'il désire instaurer avec son lecteur et qui consiste, en elle-même, en une preuve de la bonne volonté du narrateur en voie de désaliénation. Bottom, comme l'auteur de «Sylvie» et d'«Aurélia», cherche à se faire accepter, à se faire aimer. «Notre société est vraiment malade» (p.224) dit-il, et ce qu'il lui reproche, c'est d'agir comme la femme du chauffeur de taxi :

Bien content de souffrir longtemps, pour bien culpabiliser sa [chauffeur de taxi] femme, qui ne m'a pas invité à entrer. Si elle me connaissait, je comprendrais. Mais elle m'a jugé sur ma sale gueule elle aussi. Ma face de grenouille qui se fait marcher sur le ventre. Il n'y a pas de justice. (p.18)

Dans l'univers de Débadé, la société est avare de justice et elle engendre des individus paranoïaques. «Ils nous ont eus» (p.107, Nous soulignons.) affirme Bottom, «et ils auront nos restes». «Ils», c'est-à-dire les autres, ceux qui détiennent le pouvoir et ceux qui s'y conforment; «nous», c'est-à-dire la race des «radas» dont font partie Bottom et Bruno, qu'ils ont créée comme une patrie à l'intérieur d'un univers social qui les refusait. Par le tableau qu'il peint de son entourage social, de sa personne et de son expérience, par l'hypertrophie de sa culpabilité, Bottom cherche à provoquer la sympathie du lecteur auquel il s'associe et qu'il associe à lui-même au sein de la narration dans une tentative de mimésis dont le dessein est de

réaliser une communauté d'esprit et d'expérience.

Voilà l'entreprise que se propose le narrateur et qui, en elle-même, manifeste l'autorité du récit. Cette autorité narrative, Ross Chambers l'identifie comme le «point³» de l'histoire, du récit, le but de la narration qui permet au narrateur de dresser, pour son narrataire, un contrat implicite (Roland Barthes). Ainsi, la forme du discours, la prédominance de l'autre dans l'existence qu'y peint le protagoniste et l'injustice que cela implique, autant d'éléments qui participent de l'autorité du roman, de la composition d'un *pour moi pour l'autre*. De fait, l'autorité «is relational, the result of an act of authorization on the part of those subject to the power, and hence something to be earned»⁴.

Une fois l'autorité acquise, la voie est ouverte à la narration et, par le fait même, à la communication entre narrateur et narrataire. Mais quel type de communication le roman instaure-t-il?

* * *

Dévadé est le roman (le lieu) de l'homme qui parle et dont le discours tisse l'existence. Le récit se crée à même la parole du sujet-héros, en même temps que par l'activité de ce dernier, activité qui entraîne le mouvement de l'oeuvre. Bottom est locuteur d'un discours,

³Ross Chambers, Story and Situation, Narrative Seduction and the Power of Fiction, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 212

⁴Ross Chambers, ibid., p. 50

auteur de son récit et, par le fait même, créateur de son existence aux yeux du lecteur. Il est aussi énonciateur, c'est-à-dire un personnage⁵ créé par ses propres actes d'illocution . Soliloqueur, Bottom parle tout seul, tout haut. Il s'inscrit dans la veine de Céline et de Joyce. Sans se laisser aller au flot de conscience, il se révèle néanmoins locutaire immédiat et, en somme, destinataire ultime de son discours. Jean Bloch Michel perçoit dans une telle entreprise discursive les caractéristiques d'une aliénation profonde et insurmontable. Le socle sur lequel repose l'expression est une solitude et une asocialité incontournables puisque existentielles. Ainsi, selon le critique, «on [le lecteur] se trouve en présence d'une sorte de personnage obligé, dont on ne peut qu'aggraver ou alléger les infirmités sans pouvoir jamais l'en délivrer tout à fait⁶». Mais «on» doit se demander si le personnage aliéné désire être «délivré» de son aliénation? D'un point de vue oppositionnel, cette aliénation lui est nécessaire, consubstantielle, et elle constitue plutôt un état qu'il s'agit de faire accepter à son interlocuteur.

Mais cela ne veut pas dire pour autant que le soliloqueur névrotique dont parle J. Bloch Michel est nécessairement irréductible à toute communication «désaliénante». Si l'on en croit l'exemple de Dévadé, il semble bien que non, car l'évolution du narrateur se dessine

⁵Oswald Ducrot affirme que «l'énonciateur est au locuteur ce que le personnage est à l'auteur». Cf. Le dire et le dit, Paris, Minuit, 1984, p. 205.

⁶Jean Bloch Michel, Le Présent de l'indicatif. Essai sur le nouveau roman, Paris, Gallimard, 1973, p. 132.

dans un rapport à l'autre : relation avec un système au pouvoir et avec les membres de la société. C'est dans les rapports qu'il entretient avec des interlocuteurs diégétiques que le visage du sujet, dans la qualité d'aliéné que l'autre lui confère, se dessine. Puisque l'aliénation est nécessairement considérée telle du point de vue de normes sociales précises, du point de vue d'une conception déterminée de ce que doivent être les relations interpersonnelles et la communication, du point de vue d'une échelle de valeurs adoptée par la société et qui permet l'institution de la loi, de la morale, de l'éthique et de l'esthétique, ce sont les membres de l'entourage de Bottom qui posent sur lui le diagnostic d'aliéné. Ce qui nous amène à constater que son discours au «je» est, en fait, un discours (dissimulé) au «il» objectif, d'où l'analyse psychologique et la part de faux dans le moi.

Ainsi, dans Dévadé, comme dans tout récit oppositionnel, le *je* est d'abord *l'autre*. L'identité de Bottom est dessinée par la conception qu'en a autrui, ce dont témoigne la scission du sujet. Le personnage de Réjean Ducharme porte deux appellations : un nom, P. Lafond, et un surnom, Bottom qui en est la traduction anglaise (transformé à l'occasion en Bantam ou en Tchou Bottom). Ces noms symbolisent l'ambivalence, voire l'ambiguïté qui caractérise le personnage, à la fois fond (Bottom) et plafond (P.Lafond), et qui constitue la cause principale de sa condition d'asocial. «Coincé dans un ascenseur emballé», Bottom «[s']appelle pour voir s'[il] va venir, si le cocon où [il s'est] boudiné va craquer, la larve éclater avec fracas à travers le miroir de l'armoire et aller jouer avec les papillons.» (p. 183) Mais, comme le dit Bottom, «il

n'y a pas de chair dans le nom. Il n'y a plus que du semblant, un imitateur qui personnifie un fornicateur, un acteur tripoteur de texte, tordeur de kleenex» (p. 183). Pour le protagoniste, son nom a perdu toute signification autre que celle de représenter l'autre en lui.

«Calling for *P. Lafond* !... *On demande P. Lafond* !...»

C'est mon nom qui est crié au microphone, je l'entends parfaitement, mais je ne le reconnais pas. Puis je fais le joint mais ça n'accroche pas tout à fait, ça vient de trop loin, d'une cour de récréation à Sainte-Exite de Belle-Terre, qui se télescope avec un centre de détention en banlieue de Saint-Jérôme.

«C'est moi?...»

Elle ne sait pas elle! Est-ce qu'elle sait elle comment je m'appelle!... (p.182)

Le «système» (p. 91) pénètre l'individu par la porte de l'interpellation. P. Lafond et Bottom s'annulent réciproquement: les paroles d'autrui font table rase de l'identité du sujet. Le nom P. Lafond, imposé à l'enfant par sa mère et le surnom Bottom, donné à l'homme adulte par son meilleur ami Bruno à l'occasion d'un voyage aux Etats-Unis, représentent tous deux une naissance au monde, soulignée par le baptême, mais se révèlent toutefois les synonymes d'une absence d'identité. Aucune identité qui lui est conférée directement par autrui ne sera réellement adoptée par Bottom. Elle constituera plutôt une composante d'un faux-moi, construit comme une palissade montée contre la pénétration de l'étranger. Au contraire de Bruno qui, en mourant, laisse son prénom, «qui était son seul bien» (p. 246) au fils de sa soeur, Bottom, en mourant symboliquement, gagne une identité.

Puisqu'autrui le définit comme un «vieux» (par la

cartomancienne, p. 100), une «épave», un «parasite» (par la patronne, p. 55), ou encore un «étranger» (par Nicole, p. 41). Bottom, que ces propos rendent vulnérable, se définit lui-même comme les autres le perçoivent. Ainsi, à l'intérieur de son discours, Bottom se déconstruit, se définit pour mieux se dépersonnaliser. Il affiche sa «sale gueule» (p. 10, 14, 18, 41, 114...), se qualifie de «déficient social crasse», d'«ivrogne trépignant» (p. 10), de «bourreau», de «terroriste» (p. 11), de «taré» (p. 12, 13, 115, 139...), de «dépravé» (p. 94), de «crétin» (p. 141), de «poltron» (p. 178), ou simplement de «tronc» (p. 27, 35....).

Une telle accumulation de qualificatifs est le signe de l'influence du regard d'autrui posé sur le sujet, et qui est la cause chez celui-ci d'un vide existentiel, d'une perte d'identité engendrée par un trop-plein du discours. Cette situation a pour résultat non seulement un dédoublement de l'être, une division du moi en un moi intérieur, dissimulé, et un faux-moi extérieur, apparent, qui joue le rôle d'intermédiaire entre le sujet et le monde, mais elle donne lieu à un redoublement par l'entremise duquel le sujet récupère l'identité que lui confèrent ceux qui l'entourent: «Je vais faire ce qui ressemble à ce que tu [Lucie] as fait de moi : le réprouvé amer, le paria abject, infect, alcoolique et ingrat» (p. 45), et ainsi se constitue une identité conforme à leurs attentes.

La représentation diégétique de ce phénomène participe de l'autorité textuelle en ce sens qu'elle a pour but de présenter le narrateur comme une victime et «l'autre» comme un bourreau. Toutefois, cette position est ambiguë, et en ce consiste l'intérêt ultime du récit oppositionnel pour le lecteur. D'une part, la représentation

fictionnelle d'autrui ne doit pas avoir pour effet d'aliéner le lecteur: de l'autre, l'effet oppositionnel doit néanmoins se trouver maintenu. De là provient l'ambivalence du héros qui, s'il accuse autrui et le rend responsable de son aliénation, manifeste toutefois un désir de se transformer, de se socialiser et ainsi de se désaliéner. Cette quête ontologique donne lieu à une transformation du personnage qui lui permet de réintégrer l'univers social, le «système». Toutefois, Bottom, en s'insérant à l'intérieur de ce système, se prépare à une véritable reconquête de lui-même dont le but sera de préserver, à tout prix, son identité d'aliéné (geste que révélera l'analyse de la fonction textuelle du roman).

Dans cette évolution du personnage vers la resocialisation, qui constitue le premier niveau de lecture de la pratique oppositionnelle (et qui précède la subversion du second niveau textuel), nous voyons un instrument de séduction du lecteur, un parti pris narratif du récit avec l'ordre établi, la structure du pouvoir social, économique, politique. Cette structure du pouvoir est d'abord représentée dans le portrait que le narrateur fait de lui-même, et qui renvoie à un stéréotype bien connu qui est celui de l'asocial alcoolique, criminel, vagabond, dépourvu de toute ambition autre que celle de fuir la réalité et les responsabilités qu'elle implique. Un ensemble de signes vient souligner le passage de l'état initial de dépravation à l'état final de réhabilitation. D'abord, la contraction d'une gonorrhée, symbole de castration, vient neutraliser chez le protagoniste une sexualité tyrannique dont l'influence sur les relations interpersonnelles se voulait dominante. Vient s'ajouter à ce

changement l'interruption de la consommation d'alcool: Bottom, en cessant d'être qualifié d'ivrogne, se voit alloué une place sur le jeu d'échec social. Sa crédibilité s'en trouve accrue, son honnêteté, sa transparence sont telles que ses allocutaires intra- ou extra- diégétiques se voient dans la possibilité de le comprendre, de tenter de le connaître. Enfin, l'occupation d'un emploi, la décision de se loger lui-même, la prise en main de son existence par Bottom viennent clore sa transformation.

«Je mettais tout mon orgueil à devenir le plus grand parasite que la terre ait jamais porté» dit-il, «le crampon total. Tout change, même la pierre qui n'a pas amassé de mousse. Je serai bien dans mon petit coin particulier [...]» (p. 233). Libéré de lui-même, Bottom est digne de retourner chez la patronne: «Je suis content de moi, délivré moi-même de moi, quand je sens que c'est fait, que je me suis arraché de toi, que je ne te cancérisse plus, tu comprends?» (p. 216).

Pour Bottom, il s'agit de se «replonger dans la réalité» (p. 216), une réalité solitaire qui permet l'exaltation du moi et où il a pour devoir «de n'appartenir qu'à ce qui [le] grandit» et non plus de se faire piéger (p. 220). Cette décision lui fait dire, au terme de son cheminement : «On est libre de me dire qui je suis, mais je suis libre aussi, pas forcé de retenir, d'assumer ce qu'il y a de pire, par orgueil, pour leur montrer, comme un petit saint qui se purifie par l'épreuve du mépris...» (p. 238). Et il conclut ainsi son discours : «A quoi ça ressemble encore?... Ça ressemble à moi, tiens. Il n'y a pas de quoi fouetter un rat mort, quoi. Tout est bien qui ne finit pas, va.» (p. 257) Ainsi, en réintégrant la

normalité, en faisant preuve de bonne foi par le rejet de son aliénation, Bottom remplit le vide de sa condition et se conforme à un idéal prôné par la société occidentale. Le passage qu'il effectue de l'ivresse à la sobriété, du nomadisme au sédentarisme, de la dépendance (économique, psychologique...) à l'indépendance signale sa victoire, ironique puisque strictement narrative, sur l'aliénation.

Le texte fait preuve d'autorité par l'entremise du programme narratif qu'il propose, programme au cours duquel le protagoniste principal est appelé à évoluer de l'état d'individu aliéné à celui d'animal social. En cela consiste l'intérêt du texte pour le lecteur; en cela consiste la part concédée par l'écrivain à une structure du pouvoir, car si le récit que met en scène Dévadé a pour sujet un personnage foncièrement marginal, *a-topique* puisque situé à l'extérieur de l'ordre, son désir a pour objet le *topique*, lieu commun de l'existence sociale, collective, le respect de normes et de règles qui doivent régir les relations interpersonnelles. Ce lieu est donc celui du pouvoir. Par le fait même, il est aussi celui qui permet la lisibilité du texte, dénominateur commun entre le texte et le lecteur, et qui permet à ce dernier de vaincre l'inintelligible en le recontextualisant dans le cadre d'une vraisemblance littéraire, conforme à une pratique de l'existence qui est celle d'une majorité d'individus.

Le lieu fictif de la folie ou de l'aliénation dans le roman participe de l'intérêt de la lecture pour le lecteur, intérêt qui en résorbe la difficulté. La fictionalisation de l'aliénation fait appel à une partie de chaque individu qui se sent interpellé par elle. Monique Plaza explique

ce phénomène :

Que l'auteur réfère pour bâtir son personnage à un matériau de folie (une expérience de folie qu'il a vécue, un tableau réaliste de folie qu'il a connu) ou qu'il la constitue lui-même (une folie fictive construite), il emprunte toujours en lui/en nous un élément fondamental, commun dénominateur de la vie psychique. Il crée ainsi entre le personnage et nous une passerelle d'identification⁷.

Si le lecteur ne se sent pas menacé par le récit, c'est que la virtualité que l'auteur a dessinée «est devenue pour nous intra-monde, symbolique et utopique⁸».

Toutefois, afin qu'un tel phénomène se produise, c'est-à-dire afin que le lecteur se crée une image psychique du récit, qu'il se laisse emporter par la lecture et en fasse l'expérience utopique, il doit se sentir interpellé par le matériau à lire; il ne doit donc pas s'en trouver aliéné. C'est à cette fin que l'auteur exerce sur lui une séduction littéraire, séduction qui, selon Ross Chambers, en plus de maintenir l'autorité acquise, doit occasionner chez le lecteur une déviation de son désir qui l'engagera à effectuer le passage entre la fonction narrative et la fonction textuelle. Cette «conversion», pour reprendre le terme qu'emploie le critique, a pour but de créer une distance ironique entre le lecteur et la fonction narrative, c'est-à-dire entre lui et l'autorité du texte et, par le fait même, la structure du pouvoir sous-jacente à cette

⁷Monique Plaza, Écriture et folie, p. 177.

⁸Ibid., p. 186. Nous soulignons.

autorité, ou plutôt à son semblant. De fait, si le cheminement de Bottom dans Débadé est déterminé par un passage de l'aliénation à la désaliénation, celui que nous entrevoyons pour le lecteur du roman s'avère inverse. Par la lecture oppositionnelle, le lecteur est, dans un premier temps, appelé à lire le récit d'une désaliénation, ce qui est conforme à ses attentes de vraisemblance et qui constitue la fonction narrative. Toutefois, il devra, dans une deuxième étape, et il s'agit ici de la fonction textuelle, être amené à relire le texte oppositionnellement et ainsi à s'aliéner de sa première lecture, qui est le produit d'une pratique conventionnelle, afin de lire l'aliénation à l'intérieur du texte. Dans son ouvrage Room for Maneuver, Ross Chambers⁹ exprime clairement le rapport qu'il conçoit entre fonction narrative et fonction textuelle, et le rôle du lecteur qui s'y trouve inscrit. Le lecteur, qui a des affinités «idéologiques» avec le discours autoritaire mis en scène par la fonction narrative est appelé à s'identifier avec le narrataire qui représente ce discours à l'intérieur du texte. Cette autorité sert de masque à la fonction textuelle, fonction qui a pour but ultime de la transgresser. C'est à cause du rapport qu'elle entretient avec l'autorité et la subversion que la question de la séduction à l'intérieur du récit oppositionnel s'avère de première importance. La séduction constitue le moyen terme entre l'autorité narrative (la désaliénation de Bottom) et sa subversion par l'ironie textuelle (la préservation de son identité d'aliéné). De fait, sans cette étape d'une manipulation du lecteur par la présence de procédés de séduction à l'intérieur du texte, la lecture se

⁹Ross Chambers, Room for Maneuver, p. 13

trouverait mise en péril et, par le fait même, la pratique oppositionnelle se trouverait annulée.

Chapitre 2

La séduction

- - - -

Comme le précise Ross Chambers, la question de la séduction dans le cadre du récit aliéné oppositionnel demande «par quel(s) moyen(s) le texte entend recruter cet autre [le lecteur] à un programme narratif "oppositionnel"¹». Cette question met l'accent sur le narrataire, figure du lecteur empirique intégrée à la structure du texte et à qui le narrateur s'adresse. Ces pôles narratifs rappellent le schéma de la communication de Jakobson où un destinataire transmet un message à un destinataire. C'est la transmission du message qui nous intéresse ici puisqu'elle se situe au centre de la persuasion du lecteur, persuasion-séduction qui doit l'amener à participer à la réalisation du programme narratif et éventuellement à en effectuer une lecture ironique.

A cette fin, il s'avère nécessaire d'explorer le texte à l'aide des théories de la lecture amenées de l'avant par Wolfgang Iser et celles, concernant plus précisément le narrataire, élaborées par Gérard Prince. Ces outils théoriques nous permettront d'identifier le rapport texte-lecteur à l'intérieur du roman de Réjean Ducharme, et de cerner la figure même du lecteur dans le texte. Etant donné le but ultime de l'écrivain oppositionnel qui est de «rencontrer un destinataire par définition étranger qui doit [...] être recruté au programme textuel²» oppositionnel, l'entreprise de séduction se situe au centre de l'acte de communication. Dans quelle mesure les tactiques de séduction prédominent-elles dans la transmission du message? Elles sont prépondérantes précisément dans l'attrait que présente la lecture pour le

¹Ross Chambers, «Récits d'aliénés, récits aliénés», p. 75

²Ibid., p. 74

lecteur et sans lequel celui-ci se sent étranger au texte, aux mots et au sens, et, par conséquent, inapte à l'interpréter, donc à le lire oppositionnellement.

La séduction vise à annuler les incertitudes qui habitent le lecteur et au sujet desquelles Wolfgang Iser fournit les explications suivantes. Le texte, comme le sujet divisé, est identifié par autrui, construit et jugé par l'expérience qu'autrui a de lui. W.Iser décrit l'interaction entre texte et lecteur au moyen du modèle laingien de la politique de l'expérience. Ce modèle structural de la communication met l'accent sur l'interprétation comme agent principal de l'interaction entre les individus. Nous réagissons à l'autre après nous être construit une image mentale de l'expérience qu'il a de nous³, réaction qui engendre celle de l'autre qui est, à son tour, le résultat de son expérience de notre expérience de lui. C'est ce que souligne ce passage de La Politique de l'expérience⁴ que cite le critique :

Votre expérience de moi m'est invisible et mon
expérience de vous vous est également invisible.
Je ne peux faire l'expérience de votre expérience,
ni le contraire. Nous sommes l'un et l'autre des
hommes invisibles. Tous les hommes sont
invisibles les uns aux autres. L'expérience est

³Le mot «expérience» est employé ici comme néologisme, dans le sens donné par le mot anglais *experience*, et non au sens du mot anglais *experiment* qui équivaut au mot «expérience» dans son usage traditionnel.

⁴Wolfgang Iser, «Interaction between text and reader», The Reader in the Text, Princeton, Princeton University Press, 1980, pp 109-119

l'invisibilité de l'homme pour l'homme⁵.

Chez W. Iser, cette notion de l'expérience rend compte de la complexité des rapports entretenus entre le texte et son lecteur. Ce dernier est appelé à construire l'objet dont il fait la lecture au moment même où il en fait l'expérience. Là où ce procédé diffère des rapports interpersonnels, c'est dans l'absence du face-à-face qui les caractérise et qui, en somme, fournit un semblant de sécurité, dans la mesure où l'autre étant à notre disposition, il est possible de l'aborder, de l'interroger, de poser des actes métacommunicatifs, ce que la lecture, normalement, refuse. De ce fait, la lecture est marquée d'une incertitude sentie par le lecteur qui est la pierre de touche de son interaction avec le texte et la cause de leur asymétrie⁶.

Le but de la séduction dans le processus de lecture est de dissoudre, le mieux possible, cette asymétrie et de permettre l'actualisation de l'objet textuel, sa mise en forme dans notre esprit. Ainsi, afin de poursuivre la lecture d'un texte qui lui est ou du moins lui semble étranger, le lecteur ordinaire (comme l'homme ordinaire⁷) devra se sentir interpellé. Le texte devra se présenter à lui comme un **lieu** habitable, un territoire sur lequel il lui est possible d'évoluer. De fait, il s'agit pour le lecteur, comme pour le héros Bottom, de

⁵Ronald D. Laing, La Politique de l'expérience, Paris, Stock, 1969.

⁶Wolfgang Iser, op.cit., p. 109. Le texte est la traduction française faite par W. Iser d'un passage de R.D. Laing

⁷Michel de Certeau, «Une culture très ordinaire», p. 3

transformer l'*atopique* en *utopique*. C'est à cette fin que l'écrivain dessine, à l'intérieur de son ouvrage, le parcours de lecture que doit suivre son destinataire et qui consistera, dans un but ultime, à lire l'oppositionnel à l'intérieur du roman.

Ce parcours se présente en une série de balises, narratives et textuelles, qui lui permettront de construire le texte et ainsi de l'appriivoiser, de le connaître, de «l'aimer⁸». Dévadé, en tant que récit oppositionnel, prévoit un «lecteur modèle» comme celui d'Umberto Eco, «capable de coopérer à l'actualisation textuelle⁹», c'est-à-dire capable de lire le récit «oppositionnellement». Toutefois, cette coopération, malgré les efforts faits par l'écrivain dans le dessein de contrôler le mieux possible l'interprétation, est appelée à varier selon chaque lecteur, l'auteur se trouvant inévitablement dans l'impossibilité de prévoir les coups portés à son texte par l'individu qui l'aborde. Ce qui rejoint les préoccupations de W. Iser qui pose comme principe que le sens du texte ne constitue pas un tout mais qu'il est le produit d'une composition dynamique de la part du lecteur. Selon lui, le texte ne se réalise que dans son interaction avec le lecteur. Le lecteur est construit par le texte: le texte est construit par le lecteur.

* * *

⁸Ronald D. Laing, Le Moi divisé, p. 37.

⁹Umberto Eco, Lector in Fabula, Paris, Grasset et Fasquelle, «Le livre de poche. Biblio. Essais», 1985, p. 68.

Dans Débadé, la subjectivité du discours de Bottom s'avère séductrice grâce à son euphémisation par l'emploi du pronom « nous », sous la couverture duquel le narrateur se présente comme porte-parole d'un « on » ou d'un « ils » auxquels il se joint dans le « nous » des vases communicants. L'importance de cet emploi du pronom réside dans le rapport au lecteur qui, comme l'affirme Monique Plaza, ne doit pas se sentir « d'emblée accaparé, capté, par un mode d'approche trop univoque, ce qui lui rappellerait la pléthore de la folie ou la limitation du témoignage¹⁰ ». Les théoriciens de la lecture ont montré l'importance de la place qu'occupe la figure du lecteur à l'intérieur des textes, lecteur qui n'est plus seulement un personnage empirique, mais se révèle un être de papier au même rang que les personnages avec qui il partage la scène textuelle. Le rôle de ce lecteur fictif, intégré au roman, est de participer à la persuasion du lecteur empirique afin de l'entraîner dans la lecture. En fait, il constitue la mise en place textuelle (et narrative) d'un *pour l'autre*. Il nous faut étudier cette question dans Débadé afin de comprendre comment (et pourquoi) ce texte qui met en scène le thème de l'aliénation, qui s'inscrit donc en marge de l'expérience de vie d'une majorité de lecteurs et que les critiques eux-mêmes ont qualifié de difficile, engendre malgré tout la lecture.

Cette rencontre entre le texte et le lecteur nécessite un certain nombre d'éléments catalyseurs, qui permettent l'actualisation de la lecture, éléments qui constituent un *lieu commun*, un dénominateur, une fonction référentielle sur laquelle prend appui l'interaction. Cette

¹⁰Monique Plaza, Ecriture et folie, p. 164

question du lieu n'est pas négligeable en ce qui concerne le texte difficile, en l'occurrence le récit aliéné, et la pratique oppositionnelle. De lui dépend la communication, sans laquelle le texte *atopique* sera rejeté comme inintelligible, inaliénable et aliénant. Et en cela, il constitue le lieu d'une pratique oppositionnelle qui se veut elle-même l'arme de celui qui ne possède pas de territoire qui lui soit propre. C'est sur ce territoire que s'exerce la séduction d'un lecteur dont l'exercice de lecture s'avère nécessaire à la geste textuelle, à la désaliénation qui lui est consubstantielle.

Le *topos* dont il est ici question est le «répertoire» dont fait mention W. Iser¹¹ et qu'il définit comme un territoire familier au lecteur à l'intérieur du texte, la manifestation d'une réalité extratextuelle propre à habiliter le lecteur à effectuer une lecture qui ne lui apparaîtra pas aliénante puisque instituée sur un terrain connu. Nous retrouvons ce concept chez Monique Plaza :

Lorsque le romancier veut situer l'«atopique» comme une potentialité du lecteur lui-même, il semble localiser (dans un personnage, une opinion) les stéréotypes normatifs afin d'en décharger par avance le lecteur : comme si, pour pouvoir se risquer sur les sentiers encore non battus, il devait au préalable payer son

¹¹ «[The repertoire] incorporates a specific external reality into the text, and so offers the reader a definite frame of reference — invokes a definite range of past experience.», The Act of Reading, p. 212.

écot à la bêtise humaine¹².

Ainsi, la notion de «vraisemblance», mise de l'avant par des critiques comme Gérard Genette dans «Vraisemblance et motivation¹³» ou Roland Barthes («L'effet de réel¹⁴») s'avère déterminante. Une lecture de Dévadé repose, en partie, sur la familiarité que connaît le lecteur pour le matériau narratif. Cette corrélation entre le récepteur et le message (produit par un écrivain-émetteur) dépend d'un savoir commun aux deux. Réjean Ducharme met en place une communauté similaire d'expérience par l'entremise du respect d'un certain nombre de conventions d'ordre historique, linguistique, littéraire, voire idéologique.

Comme l'indique R. Barthes, «le vraisemblable» (et nous ajoutons que ce principe nous semble applicable peu importe l'époque dans laquelle s'inscrit le texte) «n'est jamais que de l'opposable : il est entièrement assujéti à l'opinion (du public)¹⁵». Les propos tenus par G. Genette viennent préciser cette idée en ce sens que le critique met l'accent sur le vraisemblable comme traduction d'une idéologie. Gérard Genette voit dans «l'opinion du peuple» l'équivalent de l'«idéologie» qu'il définit comme «un corps de maximes et de préjugés

¹²Monique Plaza, op.cit., pp. 169-170.

¹³ Dans Figures II, Paris, Seuil, 1969, pp. 77-99

¹⁴Dans Littérature et réalité, Paris, Seuil, «Points», 1982, pp. 81-90.

¹⁵Ibid., p. 88.

qui constitue tout à la fois une vision du monde et un système de valeurs¹⁶». Si, chez Aristote, vraisemblance et bienséance se rejoignent à l'intérieur de ce «critère» de l'opinion du peuple, cette «attitude d'esprit sur laquelle repose explicitement la théorie classique du vraisemblable, et implicitement tous les systèmes de vraisemblance [est] encore en vigueur dans des genres populaires¹⁷». Le critique précise que «ce qui subsiste [d'une époque à l'autre], et qui définit la vraisemblance, c'est le principe formel de respect de la norme, c'est-à-dire l'existence d'un rapport d'implication entre la conduite particulière attribuée à tel personnage, et telle maxime générale implicite et reçue¹⁸».

Dans le cadre de la pratique oppositionnelle que l'on trouve dans Dévadé, ce principe formel participe de la séduction du lecteur (et s'inscrit toujours dans la veine de l'autorité) dans la mesure où l'exercice de lecture, comme pénétration et interprétation d'un univers symbolique, en dépend. Le critère de vraisemblance, ou encore le «répertoire» de W. Iser ont pour but d'installer le lecteur sur le lieu à lire, de le disposer à lire en le sécurisant par l'entremise du «comme si» de la réalité.

Étant donné le but que se donne l'auteur-narrateur du récit aliéné qui est de séduire le lecteur à accepter le programme d'une narration

¹⁶G. Genette, op. cit., p. 73.

¹⁷Ibid., p. 74. Nous soulignons.

¹⁸Ibid., pp. 74-75.

qui lui est étranger, il doit, pour établir une communication véritable avec le destinataire, habiter l'espace de celui-ci afin de combler le fossé qui les sépare et qui risque de l'entraver. En ce réside l'importance de ce répertoire qui constitue le *pour l'autre* sur lequel prend appui le *pour moi* du programme narratif auquel s'ajoutent des marques textuelles de la présence du lecteur.

L'univers narratif que le héros ducharmien présente est rempli d'un Réel qui fonctionne, à l'intérieur du discours, comme implication (au sens où l'entend H. Paul Grice au niveau des échanges linguistiques conversationnels¹⁹). Bottom, qui se dit un «asocial endurci» (p. 32), manifeste néanmoins un certain respect des conventions linguistiques, conversationnelles et littéraires. D'abord, l'emploi de la langue française et d'expressions québécoises destinent le texte à un lecteur précis, ayant connaissance du matériau langagier et culturel déployé. L'expression «fuckailler» (p. 199), la «Régie des Alcools» (p. 200), les «flip-flop» (p. 200), «Hydro-Québec, Gaz Métropolitain, Bell téléphone» (p. 199), la rue Sherbrooke (p. 149) et Saint-Jean-de-Dieu (p. 150): la Crise d'octobre et l'anglais parlé au restaurant le *Pallas* (p. 225) : autant d'indices textuels qui inscrivent le récit dans un univers déterminé, celui du Québec, de Montréal et des années '70.

Cette mythologie québécoise de la bière et des canneberges vient camper le vraisemblable romanesque ducharmien qui participe de la

¹⁹«Logique et conversation», Communications, n° 30, 1979, pp. 57-72.

composition d'un tableau des structures sociales telles que la famille, le travail ou la prison. Portrait réaliste mis en scène par l'écriture, dans le cadre du genre littéraire qu'est le roman. Au territoire socio-historique représenté par l'auteur vient s'ajouter un lieu littéraire typique, générique, propre à séduire le lecteur en le contextualisant dans un encadrement familier. De fait, le récit comporte une structure des plus traditionnelles. De l'état initial d'aliénation à l'état final de désaliénation, le héros manifeste une transformation. Son évolution dans la société (on pourrait dire aussi son initiation à la société) est marquée d'épreuves, d'embûches, de moments euphoriques et dysphoriques. Le discours de Bottom est ponctué de descriptions psychologiques des membres de son entourage, portraits qui permettent à l'auteur de camper ses personnages, ce qui facilite la tâche d'interprétation du lecteur. Dans la même veine, l'alternance entre les procédés littéraires propre au récit et au discours (jeu narratif entre les temps du présent et du passé, l'embrayage et l'absence d'embrayage, le point de vue changeant du locuteur et celui figé d'un énonciateur particulier), technique scripturaire qui met en relation le vraisemblable et l'arbitraire²⁰. Dans Dévadé, l'arbitraire est agent du vraisemblable en ce sens que le lecteur a accès à la conscience d'un individu précis dont le discours ne prétend pas à l'objectivité.

* * *

²⁰Cf. Gerard Genette, op. cit.

Bottom offre au lecteur un récit qui fait preuve d'honnêteté, autrement que par le répertoire qu'il met en scène. Il verse dans un réalisme séducteur puisque sécurisant, creuset d'éléments connus qui ordonne l'éthos du narrateur (et, par le fait même, de l'auteur). Ces indices, par la séduction qu'ils exercent, participent de la mise en place de la figure fictionnelle du lecteur qu'est le narrataire. Si le lieu mis en scène par Bottom dans son discours doit être connu de «l'autre», c'est pour mieux appeler la participation du lecteur. Dans le cadre de la communication narrative, l'opposition ne se veut pas aliénante mais, bien au contraire, séduisante. A cette fin, le narrateur interpelle son allocataire, directement ou indirectement, dans le but de l'intégrer au discours, d'instituer un réseau de communication propre, éventuellement, à engendrer, de la part du lecteur, un exercice d'interprétation.

Fondamentale dans la narration, la figure du narrataire prédomine dans l'écrit oppositionnel. Plus qu'un simple compagnon du narrateur, de cet allocataire dépend la structure même du texte ainsi que les propos qui s'en dégagent. Le *pour moi* du narrateur s'exprime en rapport avec un *pour l'autre* qui est celui du lecteur, intégré à la «texture» par l'entremise du narrataire. Puisqu'il s'agit d'un régime d'opposition, c'est-à-dire d'un face-à-face textuel entre le je et l'autre, cet autre doit nécessairement y être représenté. Afin de saisir la notion de *séduction* narrative dans le cadre de Dévadé, il est essentiel d'examiner ce personnage qu'est le narrataire, allocataire intra- et extra-diégétique, que le narrateur doit persuader d'adhérer au programme narratif qu'il

propose. Cet être fictif habite le discours du narrateur et constitue la cible de la pratique oppositionnelle textuelle.

En fait, le narrataire habite ce texte, écrit par un narrateur qui lui est étranger, mais en possède les matériaux de fabrication dans la mesure où, en tant que destinataire, il se veut le représentant d'une langue, d'une culture, d'une certaine habitude de lecture acquise à l'intérieur d'un cadre d'apprentissage précis. Le lecteur fictif représente l'ordre établi, la «littérature». Sa séduction consiste pour l'auteur-narrateur à l'encourager à poursuivre la lecture d'un ouvrage qui transgresse ou contourne certaines règles d'écriture suivies par une majorité d'écrivains et auxquelles le lecteur est accoutumé. Dévadé présente des signes particuliers qui tendent vers la caractérisation du narrataire, caractérisation par l'entremise de laquelle Bottom fait du lecteur son allié, son compagnon de route, voire son guide.

Ces êtres de papier comportent les traces d'une rencontre entre des sujets distincts et peut-être étrangers que sont le texte et son lecteur. Les types de références cernées par G. Prince (références directes et indirectes, allusion implicites et sur-justifications) sont des outils qui permettent de cerner l'identité (fictive) du lecteur, lecteur auquel Bottom fait appel dans le but d'instaurer cette communication idéale dont il a été question plus haut et qui vise l'abolition de rapports judiciaires destructeurs entre individus, au profit d'une connaissance de l'autre. La manipulation du lecteur a pour but d'engager celui-ci dans une telle entreprise relationnelle qui, si elle s'avérait fructueuse, libérerait le narrateur du poids d'une culpabilité occasionnée par le

regard aliénant d'autrui. En faisant du lecteur son compagnon de route, Bottom parvient à l'appivoiser et ainsi à se trouver, par lui, pardonné: par la séduction, le narrateur atteint la «grâce».

L'emploi de pronoms de la deuxième personne du singulier et des première et deuxième personnes du pluriel indique le désir que l'autre devienne le même afin que tous soient égaux et se comprennent. La narration de Bottom se destine à autrui, à un «je» inconnu mais rendu présent par la fiction. Ce lecteur est un double qui partage les expériences du héros, qui peut sentir «éveill[é] en [lui] l'écho d'un fonctionnement familial, identifiable»²¹. C'est à lui qu'il fait des confidences : «Il faut garder ça pour nous mais c'est moi qu'elle aime.» (p. 60, nous soulignons) et qu'il donne des conseils : «C'est bien connu: quand une chochette vous demande comment ça va, ce n'est pas pour le savoir, mais pour voir si vous savez vivre. Répondez tout au long et votre compte est bon.» (p. 126-127) C'est aussi ce personnage aux traits abstraits que le narrateur met en garde contre les femmes : «Mais une fois qu'elles ont eu ce qu'elles voulaient, elles l'évacuent, elles t'éliminent de leur système, elles te tirent la chasse au nez!...» (p. 93).

Le narrateur adresse à ce personnage fictif un certain nombre de questions qu'il se pose dans son discours mais qui sont destinées au lecteur qu'il doit transformer en allié. C'est à cette fin qu'il lui transmet un savoir propre à l'influencer dans la formulation de ses opinions. Ainsi, dès les premières pages du roman, sous le regard glacial de la patronne, il affirme au niveau de la narration: «J'avoue,

²¹ibid. p 175

j'avoue, je suis un bourreau.» (p. 12) A qui Bottom fait-il cet aveu? A la patronne, certes, mais aussi au lecteur, témoin privilégié de son existence intime, juge des tourments que le narrateur inflige à son entourage. La présence de cet autre amène Bottom à remettre en question sa condition, condition qui résulte de ce regard posé sur lui par le juge qu'est autrui:

Mais si c'est moi le bourreau, comment ça se fait
que c'est moi qui me sauve? Si c'est moi qui
torture, comment ça se fait que c'est moi qui
étouffe? Si c'est moi le terroriste, comment ça
se fait que c'est mon système qui explose...? (p. 12)

Cette interrogation concerne donc étroitement le narrataire à qui elle est, somme toute, destinée, allusion faite à un lecteur aux jugements rapides dont Bottom questionne les prises de position et qu'il tente de changer par ses questions: «Où est le mal» lui demande-t-il «si on détraque cette moulinette emballée [la conscience] qui se prend pour une boussole?...» (p. 189). Notre héros poursuit son entreprise en défendant son rôle de bourreau :

J'ai rempli ma tâche de trahir, qu'elle fasse son
devoir de victime. C'est dur mais il fallait que ça se
fasse. Et on ne pouvait pas compter sur les Achille
et les Penthésilée pour le faire à notre place. Si on
était tous beaux, tous grands, tous épatants pareil, on
aurait l'air de quoi comme drame? Comme action,
suspense... (p. 189).

Bottom effectue un transfert du poids de ses «rats morts» de ses épaules à celles de son voisin-narrataire. Séduction par l'absurde, qui vise d'abord à engendrer chez le lecteur des sentiments de sympathie à l'égard d'un narrateur victimisé, puis à occasionner une mimésis du

premier par le second. Phénomène qu'explique Monique Plaza : «Les personnages fous jouent pour nous les plus dures virtualités. Mais nous en supportons l'énonciation puisque notre rationalité y trouve son compte, et notre plaisir son lieu²²».

Dans le procès qu'il fait au «système», Bottom s'associe donc au lecteur, ou plutôt se l'associe comme compagnon d'armes et bouc victime. «Tous» sont dans la même situation. «On est tous en train de se noyer, comme les avortons qu'on est, les embryons jetés avec le bocal.», affirme Bottom. «Qu'est-ce qu'on fait? Notre lessive! On lave notre conscience!» (p. 144, nous soulignons). Cette communion des êtres dans le pronom donne lieu à une généralisation de l'état psychologique du personnage principal, qui réussit ainsi à se faire justice dans une existence bien réelle mais qu'il voudrait fictive parce que réductrice : «Oui, ça nous arrangerait bien de temps en temps si c'était vraiment un rêve, et qu'il y ait moyen d'éteindre la lumière sans nous éteindre avec.» (p. 86) Le pouvoir de l'esprit est plus fort que celui, empirique, de ces «autres [qui] vous définissent» (p. 238) et que Bottom accuse : «Ça méprise jusqu'à votre nom et ça se mêle de vous socialiser.» (p. 250) Face à cette société aliénante, Bottom a pour compagnon l'autre qu'il construit à même son discours, qu'il persuade par la manifestation de son désir et le fait qu'il lui donne vie. De ce nous, le «je» narrateur sortira victorieux. Sa quête tirant à sa fin, Bottom fera le constat suivant: «Notre société est vraiment malade mais je trouve, une fois tout bien pomponné, que je ne m'en tire pas si mal.»

²²Ibid., p. 178

(p. 224, nous soulignons)

Cette communauté d'esprit et d'existence à l'intérieur de «notre société» est exprimée par l'emploi fréquent du pronom indéfini «on». Ce mot qui en ancien français signifiait «homme» permet de personnifier l'autre sans préciser son identité, de l'envisager dans le cadre d'une collectivité. L'emploi du «on» de la part du locuteur se traduit soit comme sa distanciation par rapport à la collectivité désignée, soit comme son association à elle. Dans le discours de Bottom, le mouvement est double : d'une part, il cherche à pénétrer l'univers social, à s'associer aux autres et ainsi à mener à bien sa désaliénation; de l'autre, il séduit ceux qui, en somme, lui sont étrangers afin qu'ils pénètrent son univers, adhèrent à sa vision (autistique) des choses. Le narrateur recherche la communauté. Sa différence, sa marginalité, tendent à être euphémisées par son adhésion à l'autre qui lui devient semblable au sein d'une cause commune.

Au sein du lieu oppositionnel surgit un ennemi principal contre lequel s'insurge la collectivité francophone à laquelle Bottom s'associe : «Les Anglais disent *come* : on fait encore de l'autorité; on ne vous pousse pas comme en français mais on ne vous secoue pas moins: debout, suivez-nous, soyez à la hauteur même si vous n'êtes pas plus grand sorti de votre trou.» (p. 112). Le «vous» signifie le «on» des Québécois (qui s'oppose à celui des Anglais), peut-être le seul groupe dont Bottom fait véritablement partie. Ce «on» se précise en un «vous» et un «nous» dont les destinataires représentent une collectivité liée par une culture dont les clichés langagiers constituent certaines marques.

Par exemple, l'emploi de l'expression «comme on dit» renvoie à une complicité entre le narrateur et son narrataire. Dans la phrase suivante : «Je vole au secours, comme on dit pour bien marquer que c'est celui qui le porte qui reçoit le plus puisqu'il lui pousse des ailes, jusque par-dessus les lampadaires de l'autoroute» (p. 26), Bottom souligne le cliché en le faisant suivre de l'expression «comme on dit» qui indique la connaissance commune qu'en ont narrateur et narrataire.

L'utilisation du matériau langagier par le narrateur constitue le socle sur lequel repose la communication qu'il inaugure avec le lecteur représenté par le narrataire intradiégétique. Sous les apparences d'une métacommunication, d'une sur-justification, les paroles du narrateur cacheraient plutôt une tautologie telle que celle-ci : «Quelque chose comme on l'entend quand on dit qu'il se passe quelque chose.» (p. 99) Ce paralogisme doit être rectifié par le lecteur, appelé à voir la nuance qui existe entre «quelque chose» et «il se passe quelque chose», compétence que le narrateur lui suppose, voire lui impose par l'entremise du lieu commun qui les unit tous les deux, c'est-à-dire le «comme on dit» qui présume chez eux une connaissance semblable du code.

Loin d'être superficielle, cette composante souligne l'importance du code comme manifestation de l'idéologie dont narrateur et narrataire sont imbus. Réjean Ducharme met en valeur ce phénomène à l'intérieur de propos tenus par Bottom et qui le caractérisent ainsi que son allocutaire intradiégétique comme des êtres qui font partie d'un

système culturel déterminé. Ainsi, au sujet de Juba, le narrateur dit : «Elle se pelotonnera en ronronnant dans mes bras, comme si je rêvais, comme la femme qu'on dit qu'on a quand on dit ma femme...» (p. 28). Encore une fois, à la description s'ajoute une référence métalinguistique qu'on pourrait aussi dire métaculturelle. Bottom perçoit une différence entre «la» femme et «ma» femme, la première étant celle à laquelle il a accès, la seconde, celle qui lui est refusée et qu'il désire comme un idéal promu par une société que représente le narrataire.

L'exercice de séduction fait par le sujet concerne donc nécessairement l'ensemble social à l'intérieur duquel son allocutaire s'inscrit. Afin de l'encourager à poursuivre la lecture, l'auteur-narrateur intègre le lecteur dans son texte. Leur corrélation se précise dans leur partage d'une sphère culturelle, d'un hors-texte qui leur est commun. La manifestation d'un hors-texte souligne la présence de l'autre à l'intérieur de Bottom, cet autre incarné par les locutaires intradiégétiques, les doubles que sont Juba, Nicole, Francine, Bruno et la patronne et auxquels Bottom associe le narrataire.

Les allusions à un contenu culturel occupent une place semblable à celle du métalangage étudié plus haut. Un commentaire comme celui-ci : «Ça y était, elle [Juba] menait la vie de couple dont toutes les femmes rêvent comme des connasses» (p. 19) dessine le portrait d'une société où les stéréotypes présentent des modèles qu'il faut respecter et reproduire pour être heureux. C'est le cas de certaines traditions comme la suivante : «Et puis trinquer c'est tellement indiqué quand on conclut un traité de paix...» (p. 63), et de la littérature dont Réjean

Ducharme fournit deux exemples : Hamlet qui, pour la patronne, engendre la communication entre les hommes et cette «Lettre d'une rechangeuse sur une chaise» (qui renvoie aux Lettres d'une religieuse portugaise) qui sert de repère à la patronne lorsqu'elle écrit à Andrew.

Dans Débadé, Réjean Ducharme fait du discours le point de rencontre entre le narrateur et le narrataire. Ce discours est un lieu, un territoire, commun aux deux instances de la narration. Il constitue le médium par l'entremise duquel s'effectue la séduction du lecteur. Toutefois cette première entreprise de séduction sert de voile à une seconde étape qui consiste en la lecture oppositionnelle du récit, en la relecture/réécriture du territoire sur lequel évoluent narrateur et narrataire. En tant que texte oppositionnel, Débadé tend à persuader son lecteur à effectuer une lecture atopique du *topos* que représentent répertoire et communication narrative, lecture qui aurait comme dessein de distancier le lecteur de ce lieu commun qui manifeste une forme de pouvoir : pouvoir de la vraisemblance et de la bienséance, du respect de normes littéraires qui présentent une conception de la littérature comme mimésis du Réel plutôt que comme jeu formel. Cette lecture consiste à lire l'**ironie** qui supplante le discours du récit. Si le répertoire et le récit mettent en place un *pour l'autre*, l'ironie discursive rétablit le *pour moi* du narrateur-héros. Cette lecture a pour but de révéler le caractère oppositionnel du texte. De fait, en s'attaquant au territoire qu'il partage avec le lecteur, territoire qu'il habite mais qui ne lui appartient pas, le narrateur effectue la conversion, à l'intérieur de l'écriture, de ce qui pour lui constitue une atopie, c'est-à-dire la vie en

société, en une utopie, un monde idéal, imaginaire. Par ce geste, il manifeste le souhait de transformer, au moyen des subtilités de l'opposition, la constitution psychique du lecteur.

Partie III

Atopique et u/topique, une rhétorique de l'aliénation

T - - - .
-

Dévyadé, en tant que fiction oppositionnelle, présente une double fonction, narrative et textuelle. Dans un premier temps, la fonction narrative a pour but d'instaurer la communication entre les instances de la narration que sont le narrateur et le narrataire au moyen de tactiques de séduction mises en oeuvre sous le chapeau d'une autorité fictionnelle déterminée par un pouvoir extra-textuel réel qui cautionne l'entreprise. Par l'entremise de cette fonction qui détermine la lecture du roman, l'atopique du texte (ou le non-lieu de l'écriture) se trouve traduit en l'u/topique du récit, monde imaginaire et symbolique, représentation de la réalité connue du lecteur et «possédée» (comme on possède un territoire) par lui. Dans un second temps, le lecteur est invité à examiner la «texture» du roman, sa fonction textuelle. Cette seconde fonction, que nous pourrions aussi définir comme un sens second, consiste à faire deviner au lecteur ce que le texte ne dit pas, à relire celui-ci *ironiquement* afin d'en faire surgir le caractère spécifique, oppositionnel et distinct de l'allégorie du pouvoir mise en scène narrativement.

The discourse of power (what I will call the narrative function) reveals, through reading, an other meaning (its irony), or its address coincides with an other appeal, again realized in reading; and it is what I will call the "textual" function, understood in these two ways - the other meaning and the other appeal - that constitutes textual

identity split¹.

Le dessein d'une lecture oppositionnelle est de provoquer chez le lecteur un mouvement de distanciation par rapport aux structures du pouvoir, au «sérieux officiel²» inscrit à l'intérieur de la narration. Comme l'explique Ross Chambers,

To read, then, is to understand the discourse of power in the text, not as a natural phenomenon, but as a simulated discourse, and thus to be distanced from it (distanced from the position of reception it produces for itself in the "addressee" slot)³.

Si cette opération repose sur l'être (empirique) qu'est le lecteur, elle se trouve toutefois prédéterminée par le texte dans lequel est dessiné un parcours indiciaire prévu à cet effet. «L'instance de lecture» dont parle Ross Chambers⁴ diffère de la figure du narrataire intégrée au matériau fictif du roman mais se trouve motivée par un certain nombre d'agents de l'opposition. Par l'expérience de la lecture oppositionnelle, le lecteur est appelé à lire sous la surface narrative des agents présentés a priori comme alliés au pouvoir, à l'ordre établi (le narrataire, le contexte référentiel, l'emploi du code...), un rôle foncièrement oppositionnel. Une seconde lecture telle que celle-ci révèle les

¹Ross Chambers, Room for Maneuver, p. 16

²P. Bange, «L'ironie. Essai d'analyse pragmatique», «L'ironie», Linguistique et sémiologie, n° 2, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1976, p. 79

³Ross Chambers, op. cit., p. 18

⁴Ross Chambers, Mélancolie et opposition, p. 17

mécanismes de dissimulation, de faux-semblants qui mettent en oeuvre la **duplicité** textuelle. Pour encourager la lecture, l'auteur du récit oppositionnel en dissimule la «vérité» scripturaire. Pour ce faire, il verse dans des procédés métafictionnels, dans l'inter- et l'auto- texte, formes de métadiscours et masques (ou *persona*) du récit qui, tout en affichant d'une part une allégeance au pouvoir, subvertissent celui-ci en le supplantant, par dessous la surface narrative, dans les couches profondes de la textualité.

Dévadé est double. Afin de découvrir cette dualité/duplicité du «texte divisé», nous nous proposons d'examiner, sous l'ordre du métadiscours ou de l'autofiguration textuelle, les éléments de la specularité qui sont manifestes dans Dévadé et le discours ironique qui y est déployé et, cela, après avoir étudié le schème général de l'opposition à l'intérieur du roman ou, en^{d'}autres mots, ce que le texte tend à «refouler». Ces aspects de l'autofiguration textuelle nous permettront peut-être de résoudre le problème que pose Ross Chambers en relation avec l'exercice de la lecture, à savoir «de [la] penser, non comme un acte extérieur mais comme une fonction (auto-) contextualisante, produite, prévue, contrôlée par le texte et (parce que) en même temps productrice du texte⁵».

⁵Ibid., p. 19

Chapitre 1

Texte divisé, texte refoulé

Duplicité. ¹ Sa racine latine *duplicitas*, qui signifie d'abord «double» est à comprendre ici dans son sens archaïque (ou littéral) et dans son sens moderne (ou figuré). D'abord, le texte oppositionnel présente un caractère de duplicité dans la mesure où il se veut double, où il fait montre de dualité interne. Cette dualité est exprimée par la présence simultanée des fonctions narrative et textuelle, fonctions et attributs du texte que Ross Chambers affirme non compatibles : «elles ne forment pas une cohérence mais installent une tension impossible à résoudre, puisque ce qui dans l'une est de l'ordre du normal est ce qui, dans l'autre, fait problème¹». Le texte a deux versants qu'il revient au lecteur de découvrir, de *se* révéler par la lecture. Entreprise des plus délicates puisque le récit aliéné, en sa qualité de «moi» divisé, manifeste un caractère double qui est celui de la duplicité comme dissimulation, faux-semblant, voire hypocrisie et tromperie.

La pratique oppositionnelle qui est révélée à la lecture de Dévadé constitue la manifestation d'un contenu idéologique refoulé, déplacé vers les confins du texte, de façon à en privilégier la lecture, de façon aussi à ne pas faire acte de révolution mais bien d'opposition. Car, si le pouvoir peut faire preuve de coercition, les révolutionnaires risquent de manifester à leur tour, et nous en avons suffisamment eu les preuves, un contre-pouvoir tout aussi contraignant que celui auquel ils s'opposent. La geste oppositionnelle, pour sa part, garde partie liée avec le pouvoir afin de mieux prendre celui-ci à partie et ce, dans son intérêt propre.

C'est ce que veut faire entendre l'expression rhétorique de l'aliénation qui chapeaute cette section. Si le dernier roman de Réjean

¹Ross Chambers, Melancolie et opposition, p. 36

Ducharme présente, au niveau du récit, une condamnation de l'aliénation par la voix narrative qui manifeste une quasi-adéquation de l'écriture aux structures du pouvoir (idéologique, social, littéraire), ce projet fictionnel est trahi au niveau du discours, sur le plan de la «texture», où le roman propose une transgression intentionnelle de ce pouvoir. Cette transgression a pour but d'opérer une persuasion du lecteur, de façon à le sensibiliser à la présence de l'autre (en l'occurrence le «je» narratif marginal) et à engendrer chez lui un changement de mentalité, à la manière de ce dont parle Ross Chambers². La duplicité textuelle du récit aliéné constitue l'agent de la subversion qui s'y trouve mise en scène, agent donc de l'opposition, mais aussi organe de lecture, élément de persuasion et par le fait même, nous le verrons, mandataire d'une résolution de la difficulté.

La lecture oppositionnelle dépend de cette composition duelle du roman comme récit et discours. Si l'un est construit par l'autre, l'un et l'autre ne ressortissent qu'à la lecture, réalisés par et dans l'univers mental du lecteur. Néanmoins, la lecture du roman s'effectue en deux temps, à la manière de la compréhension d'un énoncé à caractère ironique, la première étape consistant à percevoir le sens plutôt littéral de l'énoncé et la seconde à en interroger les propos en vue de cerner un (ou des) sens figuré(s).

En fait, la fonction textuelle qui motive ce second regard porté sur l'ouvrage, manifeste ce que nous pourrions nommer le «refoulé du texte», pour emprunter à Freud cette notion psychanalytique. Étant donné cette caractéristique du récit oppositionnel qui consiste, de toute

²Ross Chambers, Room for Maneuver, voir l'introduction.

évidence, à *s'opposer* à un système, à un ordre qui représente (et manifeste) un pouvoir, tout en se protégeant contre lui, l'aspect contestataire de l'écrit doit demeurer en second plan: le *pour moi* du texte, celui peut-être de l'auteur, disparaît provisoirement sous un *pour l'autre* qui en constitue le masque, masque théâtral, masque protecteur. La seconde lecture permet la résurgence de ce contenu voilé, refoulé (consciemment ou non) et qui, comme c'est le cas chez l'individu psychanalysé, est néanmoins présent, voire dominant.

À l'intérieur de ce phénomène du refoulement, le sujet se présente comme un être décentré. Comme l'exprime Ross Chambers : «Lire le texte, c'est [...] avoir l'expérience d'un certain décentrement, voire d'une désubstantialisation, aucun "sujet" central ne se présentant sur lequel construire la solidité d'un ensemble qui tiendrait³». Le sujet, en l'occurrence le narrateur, dans Dévadé, en tant qu'énonciateur et personnage, occupe l'espace mitoyen entre l'engagement et la distance, espace de «mi-retraite, mi-résistance, ni retraite, ni résistance» qui est celui du «*dépolitiqué*, de l'oppositionnel⁴».

Être divisé, le narrateur se trouve déchiré entre son moi profond et l'autre. En d'autres mots, chez lui se disputent l'instinct révolutionnaire par rapport à un monde trop bien en place et l'appartenance à ce monde, point d'ancrage de l'existence et sur lequel prend appui la résistance elle-même. Les exemples de Gérard de Nerval et de Théophile Gautier au XIX^e siècle traduisent cette disposition du texte (du moi) divisé. Ross Chambers affirme au sujet de Gérard de

ibid. cit.

ibid., p. 68

Nerval que, dans son récit «Aurélia», il s'oppose au «principe d'ordonnance, [au] "bon sens" même et à la raison de la société dans laquelle il veut tout de même s'insérer⁵». Ainsi,

[i]l s'agit pour le narrateur nervalien, sans renier les valeurs de la folie, de gagner pour ces valeurs l'intérêt, la sympathie, voire le "pardon" d'un public non-fou - de ce public qui, précisément, souscrit à des vues de la folie qui produisent le fou comme aliéné⁶.

De même, chez Gautier, et plus précisément dans le poème «Tristesse en mer», le critique voit «une tentation d'en finir et d'anéantir une identité déjà affaiblie et souffrante [...] mais [le] danger, en même temps, de "noyer" un moi social auquel [...] le poème refuse de renoncer⁷». Le drame du «je» chez Gautier est celui d'un «je» «tenté par une dissolution "textuelle" de l'être, mais se cramponnant en fin de compte au garde-fou qu'est la communication sociale⁸». Cette situation, Dévadé la met en scène par l'entremise du personnage de Bottom.

* * *

L'analyse de la séduction au niveau de la fonction narrative nous a permis de constater la mise en scène d'un répertoire culturel à l'intérieur du roman, répertoire supposé être connu du lecteur et devant

⁵Ibid., p. 115

⁶Ibid., p. 117

⁷Ibid., p. 49

⁸Loc. cit.

l'inspirer à lire le texte. Ce territoire romanesque qui, au niveau narratif, se présentait comme une utopie se révèle, au niveau textuel, comme une atopie, un non-lieu, ou plutôt, un lieu vide. L'énonciation, dont le narrateur est l'agent, subvertit l'énoncé produit par le discours narratif. Dévadé est un texte divisé dans la mesure où le discours que tient le narrateur au narrataire, discours qui met le récit en forme, présente des intentions mystificatrices. Une fois ces intentions divulguées par l'interprétation, un second sens transparait, jugement oppositionnel que pose le discours sur le récit.

Afin de découvrir ce(s) sens caché(s), il est nécessaire, dans un premier temps, d'effectuer une relecture du répertoire dont il a été question plus haut. *Ce lieu commun*, qui nous est apparu comme un médium de vraisemblance, se présente, au cours d'un second regard oppositionnel, comme un facteur de la difficulté textuelle. Ross Chambers dit de la difficulté qu'elle «apparaîtrait comme un écart par rapport à l'horizon d'attente du lecteur, une infraction aux règles de la vraisemblance⁹». De quel type d'infraction s'agit-il ici? Dans Dévadé, la vraisemblance connue du lecteur moyen n'est pas rejetée puisqu'elle est construite à l'intérieur du texte, mais elle se trouve plutôt être questionnée. Le vraisemblable ducharmien serait-il ironique?

Léo Bersani mentionne au sujet des écrivains post-modernes et de leur traitement des indices du vraisemblable que «même quand des écrivains contemporains tels que Robbe-Grillet, Sollers ou Thomas Pynchon se permettent des épisodes clés, des passages clairement

⁹Ross Chambers, «Le texte "difficile" et son lecteur», p. 83

77

privilegiés, ils semblent nous mettre au défi de les considérer comme des énoncés définitifs ou entièrement sérieux¹⁰». D'une manière semblable, le texte de Réjean Ducharme, qui se pose comme topique puisqu'il est déterminé par un lieu commun, par un contexte référentiel qu'il partage avec le lecteur manifeste un geste d'opposition contre ce même contexte. Comme nous avons pu l'observer, la ville de Montréal et la culture des années 1970 signifient ce commun dénominateur extra-textuel. Bottom se trouve inséré dans cet univers déterminé. Le décor montréalais, le contexte culturel des Dustin Hoffman dans Midnight Cowboy et Al Pacino dans Panic in Needle Park figurent le répertoire sur lequel s'appuie la lecture.

Mais il y a plus. Dans Dévadé, le lecteur se trouve en présence de l'opposition entre deux mondes, situation caractéristique de l'époque représentée. Cette opposition entre le dominant et le dominé est celle qui se manifeste entre Westmount et Belle-Terre (Maggie et Bottom), *Books and Things* et Develo-Pop, Hamlet de Shakespeare et Les femmes, les femmes, les femmes de Crigne. Opposition qui s'attaquera aux services d'urgence des hôpitaux, lorsque Bottom choisira de rendre visite aux Anglais: «Si je suis pris pour mourir, ils vont me le dire, ça va leur faire plaisir, une grenouille de moins dans leur mare usque ad mare.» (p. 181). Dans cet hôpital, de souligner Bottom, «les cas prioritaires sont traités en priorité et ils m'ont classé dans les quelconques pour faire changement» (p.182).

Le lieu de Dévadé est oppositionnel. Il a pour cadre les années qui

¹⁰Léo Bersani, «Le réalisme et la peur du désir», Littérature et réalité, p. 48

suivent la Crise d'octobre, période politique dont le mari de la patronne, Léon, se veut le représentant. Léon, le «chef de cabinet» (p. 11), a su profiter de la Révolution pour «se mettre la queue en tire-bouchon pour tourner la tête aux pucelles à l'époque où le stress l'a fait foncer sur [la patronne] en marche arrière» (p. 57). Avec Andrew le bhikku, ils incarnent deux composantes du Système, la politique et la religion (quelles qu'elles soient), et que Bottom rejette en tant que fictions propres à inventer la justice et à la présenter comme authentique. «Il n'y a pas de justice» (p. 119), affirme-t-il. En fait, «pas étonnant qu'il n'y ait pas de justice, on se laisse gouverner par une bande de privilégiés» (p. 57).

«Mais s'il n'y a rien à espérer de la justice, parce que personne ne mérite pas plus au fond que le plus mal doué, est-ce qu'il n'y a d'espoir que dans ces jeux de hasard où les veinards et les meneurs raffent les mises d'une majorité forcée de les servir ou de périr?...» (p. 211). Bottom accompagne le portrait du système social de jugements qu'il pose sur lui. Il en dénonce la fausseté, l'injustice, l'hypocrisie. Les ersatz s'accumulent: au faux-semblant qu'est la justice s'additionnent les simulacres qui composent la culture et qui en sont la force. Les chanteuses comme Crigne, par exemple, qui, tout en s'affichant comme originales, demeurent partie prenante de l'ordre établi:

Elle ne pourra rien me refuser si j'exploite
à fond nos différences d'importance, nos
distances, imposées par le *système*, celui-là
même que ses chansons, et toute sa tribu,
attaquent. Elle n'est tellement pas snob
qu'elle a fait inscrire tel quel dans l'annuaire,
avec son adresse et tout, son espèce de nom de
saltimbanque (p. 91).

C'est le cas des romans à l'eau de rose à la mode du Love Story traduit en italien, roman qui s'apparente au récit que fait la patronne de sa rencontre avec son bhikku Andrew et dont Bottom affirme que c'est «le genre exploité dans les films qui vous font préférer retourner au bordel» (p. 121).

Ces objets culturels représentent les institutions que sont l'amitié, l'amour, le mariage, la famille, le travail, institutions que Bottom, sous l'influence de son meilleur ami Bruno, assimile au vide et à l'aliénation. Ainsi en est-il du mariage et de la maternité de Lucie, premier amour du héros.

Je l'[Bruno]ai laissé trinquer tout seul à la santé du bébé, arroser le voeu qu'il ne finisse pas comme nous: comme on se verrait si on n'était pas trop sonnés pour rouvrir les yeux. D'après lui, ça y est, on est lessivés: avec cette confirmation de l'aliénation de sa soeur, le nettoyage par le vide est complet. Ils nous ont eus. Et ils auront nos restes (p. 107).

Bruno s'opposera effectivement à cet exemple social de bonheur conjugal. Emprisonné dans sa vie aux côtés de Juba, il choisira de la quitter.

[...] il ne l'aime plus assez pour ce que ça coûte: aimer par commodité, usure ou défaut, c'est une perte d'amour, une vraie perte, qui diminue la quantité, et il est temps à trente ans qu'il commence à compter, à avoir peur de se ruiner, d'en manquer, d'en avoir trop peu pour faire sauter le système quand le courant va repasser... (p. 199).

Dans cet univers oppositionnel dont le lecteur connaît les composantes, Bottom ne se veut pas le représentant de l'«asphyxiante

culture¹¹». Au contraire, il occupe un espace qui lui est extérieur. Le seul lieu qui lui appartienne est celui de sa pensée, et celle-ci s'insurge contre ce qui la réprime, la contraint, c'est-à-dire la culture dans le sens du comportement acquis d'une société qui devient l'arme dont se servent les «*trucks* » pour écraser ceux qu'ils ont opprimés, pour juger les «mal foutus [...], les plus infects, infectés, cochonnés par la société» (p. 119). Imbu malgré lui de cette culture, Bottom la prend à son compte: il en fait à son tour une arme mais une arme oppositionnelle qui répond à sa condition:

Ce qui nous tient c'est l'espoir de nous
sauver, nous évader, profiter du désordre,
de la confusion, de la catastrophe pour
échapper à la justice justement... (p. 252).

À l'endroit du Système, Bottom-narrateur se pose comme un non-lieu, à l'extérieur et à l'opposé de ceux qui le composent. La subversion du répertoire, de ce qui constitue la fonction référentielle, sert de socle à la reconstitution interprétative que le lecteur doit tenter du discours. La relation communicationnelle entre narrateur et narrataire, entre texte et lecteur, repose, comme le précise Wolfgang Iser, sur le répertoire textuel. La subversion de ce répertoire ne peut donc qu'agir sur le rapport mis en place entre les instances narratives.

Ainsi, il s'avère nécessaire d'interroger le sentiment altruiste que son rapport au narrataire nous permet d'attribuer à Bottom. Nous avons vu que celui-là est interpellé au fil du texte, soit directement ou indirectement, par l'entremise de pronoms personnels qui ont pour effet

¹¹Cf. Jean Dubuffet, Asphyxiante culture, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1968, 151 p.

de l'associer au narrateur et inversement. Qui se trouve dissimulé derrière les pronoms de la deuxième personne et le pronom indéfini «on»? Dans un premier temps, nous y voyons la figure du lecteur empirique, inséré dans le texte afin d'être séduit et persuadé. Pourtant, malgré cette association d'une instance narrative avec l'autre, cette confusion de l'un avec l'autre à l'intérieur du «nous», du «on» manifeste un «je» irréductible, inaliénable.

Bottom affirme : «Il n'y aura pas de justice tant que tout le monde ne souffrira pas comme tout le monde, c'est-à-dire comme moi, ce qui suppose un système où tout le monde se veut du mal et se dénonce» (p. 211). Cette vision autistique est révélatrice de l'attitude globale du héros, du *pour moi* oppositionnel dissimulé sous le *pour l'autre* étranger et adverse. De fait, le *pour moi* qui, au niveau du récit, s'évertue à mettre en valeur le *pour l'autre* entreprend, au niveau du discours, une déterritorialisation de cet autre à l'intérieur de soi. Cet autre, qu'il s'agisse du «système», garde-fou de la réalité, ou d'autrui, se voit diminué dans l'esprit de Bottom qui, dans son discours, manifeste assurance et autorité. Sous les apparences d'une communauté d'esprit et d'expérience partagée par narrateur et narrataire, Dévadé exprime une opposition contre les agents de la coercition sociale : organes du pouvoir politique et économique, agents de relations interpersonnelles malsaines..., signes du vide de l'existence sociale. Le programme narratif que le héros se (nous) propose, qui est de se «rassembler» et de se «ressembler» dans le but de se (re)socialiser, porte les marques d'un subterfuge.

Le récit euphémise donc un projet ironique : celui du narrateur ducharmien qui, tout en mimant la resocialisation, en concédant à autrui

son pouvoir, se prépare à préserver son altérité de dominé. Cette pratique oppositionnelle diégétique met en abyme l'entreprise d'écriture du roman. Car, s'il est possible de lire le récit comme un «remplissage» de l'être: si l'on peut voir dans le discours de Bottom un moyen pour lui de se réconcilier avec son entourage social en comblant le vide existentiel, résultat d'une schizoïdie encouragée par autrui, par ailleurs, on peut y voir ainsi un «évidement», un «nettoyage par le vide» (p. 107) comme le dit Bottom, qui doit être contrefait au sein de la «texture» du roman par un «dévidage» réparateur de la dépossession de soi ultime.

On finit par se retourner pour
voir si on se suit. On s'est *dépassé* !... On est
passé à l'étranger, avec les autres!... On est
tous frères enfin: tous personne! C'est
sensationnel! (p. 151)

L'étape finale de la désaliénation, cette «phase terminale de réinsertion sociale» (p. 226) au cours de laquelle le narrateur est amené à se couler dans la plage de sable nietzschéenne, coïncide toutefois (et ironiquement) avec sa reconquête de lui-même, avec la préservation de son espèce : «Il s'agit qu'il y ait des radas, que le système ne les ait pas complètement éliminés, qu'il en reste au moins un qui gigote encore.» (p. 249) Débarrassé de ses «rats morts», le héros se ressemble enfin. Chez lui, l'opposition commence véritablement, en toute malhonnêteté, protégé qu'il est par l'approbation sociale qui aura été témoin de sa réhabilitation. Bottom conclut son discours en rassurant ainsi la patronne :

- Aie pas peur va, tu vas voir, on va
tous les enterrer! Eux-autres comme
les autres!...
C'est parti tout seul. A quoi ça ressemble

encore?...Ça ressemble à moi, tiens.
 Il n'y a pas de quoi fouetter un rat mort,
 quoi. Tout est bien qui ne finit pas, va (p. 257).

La substitution du rat pour le chat à l'intérieur de la formule figée signale une équivalence figurale entre les animaux et leur signification. Clarinette, chat ducharmien qui, au contraire des Mauriac I et II de L'Avalée des avalés, est un objet d'affection, aura participé à la guérison de la culpabilité du narrateur. Les rats morts avalés, il n'y a pas de quoi les fouetter. L'affaire est insignifiante: « [...] on se trouve coupables parce qu'on s'est pas bien regardés, pas vus comme on est vraiment: tordants!... (p. 144).

La dualité/duplicité du personnage de Bottom met en abyme la structure même du roman dans sa qualité de récit aliéné. Le protagoniste de Réjean Ducharme incarne le thème de l'aliénation à l'intérieur de Dévadé. Il présente un *pour moi* d'aliéné dessiné sur la toile de fond de *l'autre*. En tant qu'énonciateur et locuteur du discours, il engendre le récit (l'énoncé), il fait parler l'aliénation dans le texte, de telle façon qu'elle devient l'aliénation *du* texte. Par son discours, il effectue le remplissage du vide qu'est devenue pour lui l'existence. Ce qu'il aura perdu au niveau du récit, Bottom le récupérera par l'entremise du discours où les gardes-fous sociaux et littéraires seront échangés contre une rhétorique de l'aliénation dont les procédés principaux de persuasion seront la specularité et l'ironie.

Chapitre 2

Opposition et spécularité

Une lecture oppositionnelle a pour but de déceler, sous le premier niveau de la fiction (ou fonction narrative), les qualités antiphrastiques de l'énonciation. De fait, une telle lecture nous engage à nous poser la question suivante, sur laquelle s'interroge Catherine Kerbrat-Orecchioni au sujet de l'ironie¹, à savoir, dans quelle mesure le roman, comme développement ironique, constitue une antiphrase à valeur de moquerie? Afin de répondre à cette question, nous examinerons les caractéristiques de l'autofiguration textuelle dans le dernier roman de Réjean Ducharme, les formes sous lesquelles se déploie le métadiscours, et l'effet que celui-ci entend produire sur le lecteur et la lecture.

Dès l'abord, une constatation : le narrateur, par l'entremise de la «texture» du roman, vise à contaminer autrui et, ce, contrairement à ce qui se produit au niveau de la fiction, où c'est autrui qui contamine le narrateur dans la mesure où la narration, afin de se faire autoritaire, doit se conformer aux structures canoniques de la langue et de la littérature. Comme l'exprime Roland Barthes :

Chaque fiction est soutenue par un parler social, un sociolecte, auquel elle s'identifie: la fiction, c'est le degré de consistance où atteint un langage lorsqu'il a exceptionnellement *pris* et trouve une classe sacerdotale (prêtres, intellectuels, artistes) pour le parler communément et le diffuser².

Le narrateur ducharmien qui évolue dans Dévadé cherche au moyen de

¹Catherine Kerbrat-Orecchioni, «L'ironie comme trope», Poétique, n° 41, février 1980, pp. 108-127.

²Roland Barthes, Le plaisir du texte, Paris, Seuil, «Points», 1973, p. 46.

l'écriture à subvertir ce sociolecte, à laïciser ce sacerdoce. C'est à cette fin qu'il reflète, dans les couches inférieures (c'est-à-dire profondes et non subalternes), le processus de lecture qu'il cherche à engendrer chez l'«autre».

Exemple de récit spéculaire. Dévadé, par les icônes figuratifs qui s'y trouvent mis en scène, exerce une seconde forme de séduction sur le lecteur qui consiste à le persuader de la validité d'une lecture ironique du récit. Cette technique permet au narrateur-écrivain d'exercer une forme de contrôle sur celui qui lit le discours, de contrôler l'interprétation qu'il fait de la narration. Par la réflexion qu'il effectue de lui-même, des composantes que sont l'énoncé, l'énonciation et le code (pour reprendre la typologie de Lucien Dällenbach³), le récit nous propose de lire *l'envers du décor* textuel. Le lecteur est appelé à relire le produit de l'énonciation narrative comme dans un miroir, miroir inscrit à même le texte et qui, une fois repéré par lui, «produit un pli au moyen duquel le texte se différencie de lui-même, devenant objet et sujet, en même temps, d'un acte interprétatif⁴». Si, comme l'indique Ross Chambers, «la fonction de l'appareil autoréflexif est de ne donner le texte pour texte qu'en tant que discours à interpréter [...], le lecteur est donc cet "étranger" indispensable sans qui le texte serait inexistant⁵».

Les outils auto-figuratifs participent à la mise en place de l'acte communicationnel à l'intérieur de la narration. Si l'autorité référentielle et l'allégeance du récit à un pouvoir canonique culturel et

³Lucien Dällenbach, Le récit spéculaire, Paris, Seuil, 1977.

⁴Ross Chambers, Mélancolie et opposition, p. 17.

⁵Ibid., p. 19.

littéraire ont su, dans un premier temps, conférer au texte des dispositions autoritaires, dans un second temps, cette autorité se trouve remise en cause par un repliement du texte sur lui-même qui révèle les qualités du texte comme proprement «littéraire». «In short, the self-reflexivity of literary texts is part of an apparatus whereby they can ensure that they are read as literary [...]»⁶. La spécularité a pour résultat de distancier le lecteur du texte-comme-fiction (ou produit) pour l'introduire à une conception de la littérature comme production, production à laquelle lui, lecteur, participe⁷. Cette remise en question de l'autorité diégétique produit une séduction apte à dégager du texte la pratique oppositionnelle qui y est insérée. Séduction qui, à son tour, engendre une seconde autorité, dans ce cas une autorité oppositionnelle qui se manifeste dans l'absence d'une autorité effective, les propos subversifs tenus par Bottom ne se voyant pas concédés de pouvoir idéologique. En fait, ils se trouvent nécessairement dépendants de l'ordre établi par l'idéologie d'une classe dominante de laquelle le narrateur emprunte le matériau nécessaire pour en penser et en écrire la

⁶Ross Chambers, Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction, p. 25

⁷These texts have recourse to a form of self-referentiality that analyses them in their communicational function and actualizes them as communicational acts, specifying the conditions – the necessary understandings between reader and text – for them to be successful as acts of literary communication ». Ibid., p. 25-26

subversion⁸.

* * *

Dans le roman Débadé, le narrateur-héros est le médium principal de l'autofiguration. En tant qu'énonciateur du discours, le narrateur prête sa voix au procédé littéraire du **redoublement** qui effectue la mise en abyme figurative et linguistique du texte. On doit à ces procédés les phénomènes de remplissage et d'évidement du *pour moi* par rapport au *pour l'autre* fictif. L'iconicité spéculaire du roman accroît l'autorité du narrateur-héros par le phénomène de répétition qu'elle met en scène, et participe ainsi de l'aspect pragmatique et inductif du récit. Il y a représentation figurative, dans le cadre et de la diégèse et de la «texture», de la relation communicationnelle que le texte cherche à instaurer avec le lecteur. Ainsi, en ce qui concerne le narrateur en sa qualité de personnage, il se trouve redoublé par une série de modèles, d'où un phénomène de surjustification propre à développer un sens second et contraire à celui qui semble être conféré à priori au récit.

La fonction du redoublement est de surdéterminer le héros. Le

⁸ Les propos de Roland Barthes au sujet de l'idéologie nous semblent éclairants :

« Autant il est juste de parler d'« idéologie de la classe dominante » parce qu'il existe bien une classe dominée, autant il est inconsequent de parler d'« idéologie dominante », parce qu'il n'y a pas d'idéologie dominée : du côté des « dominés » il n'y a rien, aucune idéologie, sinon précisément – et c'est le dernier degré de l'aliénation – l'idéologie qu'ils sont obligés [] d'emprunter à la classe qui les domine. La lutte sociale ne peut se réduire à la lutte de deux idéologies rivales : c'est la subversion de toute idéologie qui est en cause ». op. cit., p. 53-54.

palais des glaces textuel reproduit l'image de Bottom en plusieurs exemplaires, ce qui a pour effet de conférer au personnage une certaine vraisemblance, par l'institution d'une *normalité* d'ordre romanesque. Étant donné la réduplication de la figure de l'individu aliéné, une norme de l'aliénation réussit à dominer la surface textuelle. Les protagonistes qui composent l'entourage du narrateur constituent une collectivité de dominés, d'étrangers, de marginaux par rapport à la société. La multiplication des figures de l'aliénation joue le rôle de leitmotiv du texte, litanie à laquelle le lecteur ne peut échapper.

Afin d'expliquer le fonctionnement de la spécularité, nous nous appuyerons sur la distinction que fait Mieke Bal entre le procédé de mise en abyme décrit par Lucien Dällenbach et l'icône piercien. M. Bal exprime ainsi ce qui distingue les deux procédés: «Si la mise en abyme a en commun avec l'icône son statut de *signe qui signifie par ressemblance* [qui dénote son référent par ressemblance], elle en diffère peut-être par sa forme. La mise en abyme doit former un tout isolable, constituant une interruption, ou, pour le moins, un changement temporaire dans le récit⁹». Si un icône a pour référent l'ensemble du récit, alors il risque de présenter les caractéristiques de la mise en abyme (fictionnelle, narrative ou transcendantale¹⁰) telle que la pense L. Dällenbach dans les termes suivants : « [...] *est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou*

⁹Mieke Bal, «Mise en abyme et identité», Littérature, n° 29, février 1978, p. 124.

¹⁰Lucien Dällenbach, op. cit., p. 76.

*spécieuse*¹¹». M. Bal apporte quelques modifications à cette définition en explicitant la question de «l'ensemble du récit» de la façon suivante : « [...] *un aspect pertinent et continu du texte, du récit ou de l'histoire* »¹². Cet aspect pertinent et continu peut constituer une icône, et l'icône est ou n'est pas mise en abyme.

La distinction que fait M. Bal entre ces procédés nous permet d'effectuer une analyse plus complète des phénomènes de redoublement à l'intérieur du roman de Réjean Ducharme. Icônes et mises en abymes constituent des figures de la specularité qui participent de l'autorité du récit et de la persuasion rhétorique que celui-ci entreprend envers le lecteur. L'examen des miroirs qui entourent la composition du personnage de Bottom révèle la présence d'icônes, certaines d'entre elles effectuant une mise en abyme du roman au point de vue de l'énoncé, de l'énonciation ou du code. Ce sont ces miroirs que nous allons maintenant découvrir.

Au fil du récit, l'auteur associe son narrateur-héros à plusieurs individus, protagonistes et autres, qui reproduisent, à des degrés plus ou moins grands, le thème (ici, le *topos*) de l'aliénation et, par le fait même, redoublent une part du contenu sémantique du roman. On se souvient de ces propos d'André Gide : «J'aime assez qu'en une oeuvre d'art, on retrouve transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même

¹¹ *Ibid.*, p. 52

¹² Michèle Bal, *op. cit.*, p. 125

de cette oeuvre.¹³ Dans Débadé, il semble que Réjean Ducharme ait justement transposé la structure et le sujet de son oeuvre à cette échelle des personnages, de façon à la refléter et à séduire le lecteur dans la lecture qu'il doit en faire. Certains des protagonistes ducharmiens, dans leur qualité d'icône, incarnent des répliques du héros, de sa condition, des rapports qu'il entretient (ou doit entretenir) avec le lecteur. Ces icônes dressent le parcours de lecture que le lecteur est appelé à suivre, d'où l'autorité et la séduction qu'ils exercent sur lui.

Les doubles de Bottom l'accompagnent dans sa transformation et ainsi accompagnent le lecteur dans son initiation au texte. Ils se présentent en deux groupes : la «solidarité masculine» (p. 106) et la «sainte femmille» (p. 82). Traitons d'abord du premier groupe. Le «personnage» de Bottom (ou encore sa *persona*) est le produit des clichés de la masculinité, clichés mis en scène par les membres de la «solidarité masculine». Ces clichés, le lecteur est appelé à s'en distancer, voire à les rejeter comme le fera le héros. D'abord le souvenir de son père, puis la présence de son ami Bruno et, de façon moindre, celles de Léon et Badeau, présentent des modèles de masculinité qui ont pour résultat d'encarner l'identité de celui que Bottom désire, et ne sait pas, être.

Le comportement du fils est a priori absous par une parole du père qui chantait jadis : «Si les hommes sont ivrognes ça dépend des créatures» (p. 114). Ce modèle est repris par Bruno, dont Léon et Badeau sont des euphémismes, pour qui les femmes, consentantes ou

¹³ André Gide, Journal 1889-1939, cité par Lucien Dällenbach, op. cit., p. 15

non, représentent des objets de plaisir mais aussi des sources de mécontentement dont les hommes sont victimes.

Bruno, ou «Doctor No» (p. 106), que Bottom qualifie de «grand rada» (p. 17), trompe Juba avec Nicole et finit par la quitter pour rejoindre son idole : une femme qui incarne la Kitty Winn de ses rêves et du film *Panic in Needle Park*. En lui, Bottom voit le modèle de la masculinité, masculinité qu'il associe ainsi à la dépravation et à la promiscuité. Bottom imitera Bruno jusqu'à la mort de celui-ci, mort qui coïncide avec le détachement du narrateur d'avec son «alcoolyte». À l'intérieur de Bottom existait un Bruno dont il a dû annuler la présence: «Il n'existe plus. Il est foutu, vermoulu. Je l'ai eu. Piqué, rongé, digéré. Parasité à mort» (p. 185).

Le personnage de Bruno, comme celui de Badeau qui a violé Juba et celui de Léon qui a handicapé sa femme, la patronne, à une époque où il la trompait, reproduisent les stéréotypes de la masculinité, de ce machisme si fortement dénoncé par la vague de féminisme qui déferle, au Québec, depuis les années 1960. À la manière de Bottom, le lecteur est encouragé à se distancer de ces clichés qui entourent et nourrissent la «solidarité masculine». Les doubles masculins qui sont mis en scène dans *Dévadé* ont une fonction ironique, parallèle à celle du récit. Si dans un premier temps, ils redoublent le héros, par la suite celui-ci portent sur eux un regard judiciaire. Ces personnages «iconisent» la partie de la personnalité de Bottom que lui-même ironisera, cette part de lui-même qui coïncide avec l'autre et engendre ainsi son sentiment d'aliénation sociale.

Ce sentiment d'aliénation, occasionné par le palais des glaces masculin, diffère de l'identité fondamentale d'aliéné qui est celle de

Bottom, identité qui trouve sa contrepartie dans la «sainte femmille» à laquelle appartient aussi le héros. Chaque femme qui évolue autour de lui représente un aspect de LA féminité que cherche Bottom, dont il désire être habité et qu'il désire habiter. Le trio Juba, Francine et Nicole, «l'allumeuse comme la baveuse qui font trois avec la flotteuse» (p. 220), figure en fait une constellation de la femme idéale, de la Grande Mère que représente finalement la *Patronne*, «ma trop parfaite, ô ma gracieuse, ma gratuite, ma gracieuse...» (p. 253). Et chacune de ces femmes reproduit, à une échelle moindre, la personnalité de Bottom, certains traits de son aliénation.

Juba est présentée comme «la seule enfant de mon âge qui veut jouer avec moi» (p. 10). Bottom s'attache à elle comme à Bruno avec qui Juba partage sa vie. Dépravée comme Bruno, martyre comme Bottom, Juba allie les contraires et porte les marques de l'ambivalence. Éternellement indécise, elle laisse le narrateur la séduire pour ensuite lui refuser tout accès à son intimité. Bottom se perd en elle comme en lui-même.

Déficient social crasse, ivrogne trépignant,
elle me prend comme je suis, et comme si la
seule gueule que je me suis faite pour me
rassembler ne chassait pas ses mauvaises
pensées [...] On se débat, on veut partir, mais
elle a des yeux dont on ne sort pas; ils ne vous
reviennent pas mais ils sont trop noirs, on ne
trouve plus la sortie. (p. 10)

Le narrateur est dépendant de cette femme comme d'une drogue (que son nom même, Juba Caïne, met en abyme). À la manière de Narcisse, il tombe amoureux d'elle comme de lui-même. Ainsi, Juba est la mère qu'il préfère parce que c'est elle qui le sèvre le moins (p. 89). Juba est

la vie, le socle sur lequel repose l'identité de Bottom. Après l'avoir quitté, celui-ci affirme avoir vieilli. Il dit: «Je ne veux pas l'avoir oubliée, je ne veux pas devenir ce qui va rester, un sac vide qui oublie de se jeter, une enveloppe avec plus de lettre dedans, plus un traître mot d'amour» (p.31). Dans une missive de réconciliation, il lui écrit: «il n'y a plus rien qui tienne quand il ne repose plus sur toi, quand tu ne tiens plus à moi [...] Après toi, princesse de mes Hauts Atlas, ça coupe carré, on plonge dans le vide» (p. 49). Juba, comme jadis Lucie et «la soeur à Ti-Noute», joue le rôle de la soeur de Bottom au lieu d'agir comme sa maîtresse. À la manière des Christian et Bérénice, Milles Milles et Châteaugué, Nicole et André, Bottom et Juba incarnent le couple ducharmien type formé du frère et de la soeur, tous frères et soeurs dans l'enceinte du vide social et de l'aliénation.

La figure de Nicole redouble pareillement le héros. «Chauve et aride comme l'été» (p. 198), c'est avec elle que Bottom fera ses «premiers travaux pratiques» (p. 187). Amante castratrice, Nicole transmet à Bottom une gonorrhée qui se révélera effectivement le point décisif de sa transformation. Personnage-type des années '70, la Nicole du roman Dévadé nous rappelle le personnage du même nom qui domine dans L'Hiver de force. Symbole de l'aliénation, Nicole a le regard vide d'un être blessé. Véritable Ophélie, reduplication féminine de Narcisse, sa vie se compare à une lente noyade, comme celle de Bottom s'assimile au vide. Chez elle l'évidement, comme chez le narrateur le dévidage, sert d'armure contre le monde. Bottom dit de Nicole qu'elle «a ce qui est bon pour ce qu'elle a : le sens de l'humeur égale, du sérieux qu'on garde quand on monte la garde.» (p. 123). Autant la jeune femme se protège contre la douleur par une

«minimisation» (p. 181) constante du Réel, autant Bottom se dissimule derrière les «facéties qui sont [s]a force» (p.41). L'un comme l'autre sont étrangers au monde et se complaisent dans cette aliénation.

Enfin, Francine, personnage important quoique secondaire, clôt cette triade. En elle se retrouve le féminin maléfique des déesses noires. Jalouse de Bottom, Francine cherche à regagner sa place auprès de la patronne. À cette fin, elle mystifiera Bottom de façon à ce qu'il croit l'avoir violée. La «haveuse» (p. 154), comme l'appelle Bottom, est cette femme qui se plaît à attiser chez lui la douleur, douleur à laquelle le personnage ne peut réagir qu'en faisant à son tour le mal car, «quand c'est tout ce qu'on a, mal, c'est tout ce qu'on peut faire, je suppose» (p. 251). La dualité du personnage de Francine reflète l'ambivalence de la voix narrative. La douleur que cause le héros aux membres de son entourage, l'obscurité qui entoure les causes qui motivent ses actes et l'opacité de son discours sont représentées chez Francine dans ce double mouvement qui va de la haine (de Bottom) à l'amour (de la patronne). Véritable Kali, Francine est à la fois charmeuse et dévoreuse.

Ces trois figures féminines s'associent au sein de la constellation de la patronne, la mère ultime, la femme totale. Si chacune manifeste une composante de l'identité du héros, une icône figurative, la patronne, quand à elle, effectue une mise en abyme de l'énoncé qu'est le roman en sa qualité de récit oppositionnel. L'autre que représente la patronne est à la fois modèle et miroir. Son nom-même la définit comme une complice du héros. Le nom «Dunoyer» est associé sémantiquement aux appellations P. Lafond et Bottom. Chez le héros, l'association des noms reproduit l'image d'une chute, ou peut-être une plongée, un dévalement dans l'eau. Bottom, dont le prénom signifie «fond», est ce noyé qui

appartient à la patronne, qu'elle a choisi de prendre pour homme engagé, et qu'elle s'engage à sauver. La patronne se définit ainsi comme la dame du noyé. C'est elle qui lui permettra de renaître des eaux, elle qui est le destinataire de sa transformation.

Cette patronne qui devient une amie, puis une amante, renvoie à Bottom non seulement l'image de sa vulnérabilité, mais aussi celle de son entêtement, comme c'est le cas dans cette scène d'un lendemain de cuite: «Saine, sûre de ses devoirs, forte de toutes ses humiliations, elle ne fait qu'une bouchée de moi si je ne la sidère pas d'emblée, en me portant à l'attaque» (p. 82). La force dont elle fait preuve, force de combattre son handicap, sa solitude, mais aussi force de supporter la présence d'un être qui ne peut faire que le mal, se révèle, pour celui-ci, un modèle.

Après avoir saisi le tableau de sa relation avec la patronne avec les yeux des autres, Bottom constate: «Nous sommes du même bord. Tous les deux dans le même sac de l'autre côté de la clôture.» (p. 39). La douleur sentie par la patronne, causée par l'accident et la fuite de son mari, lui donne une sensibilité qui lui permet de comprendre Bottom comme aucune autre: «Avec son expérience de la souffrance, la patronne a trop senti celle que j'éprouvais.» (p. 101). Afin de participer à la «désaliénation» de Bottom, elle accepte les conditions qu'il pose. «Qu'est-ce que tu me demandes? De te sortir du trou ou que je descende dedans? -Quelque chose comme ça mais aux pommes.» (p.166) En réponse à cette requête, elle suivra le héros dans ses déambulations alcooliques pour être, non plus seulement sa patronne, mais son «alcoolyte», c'est-à-dire son double.

Une telle attitude de la part du personnage rejoint les propos que

tient Ronald D. Laing sur la position du thérapeute dans le traitement de l'individu aliéné. De fait, l'antipsychiatre compare celui-là à un guide initiatique qui aurait comme rôle d'accompagner le patient dans son «voyage» psychotique au lieu de juger le discours qu'il tient, à prime abord inintelligible d'un point de vue extérieur afin qu'aient lieu une véritable rencontre entre les gens et l'instauration d'une saine communication¹⁴.

Le personnage de la patronne créé par Réjean Ducharme nous renvoie l'image de cet accompagnateur que concevait R. D. Laing. La place qu'occupe la patronne dans l'univers psychique de Bottom est prépondérante. Véritable guide initiatique, elle se joint à lui dans sa quête ontologique. Elle s'associe au narrateur dans l'espoir de lui apprendre à s'apprécier tel qu'il est, afin que la perception que Bottom a de sa personne change :

Je n'étais plus laid. Je me plaisais plutôt
dans l'idée que je me faisais de moi en me
reflétant dans le visage que la patronne venait
de me donner d'elle. Je me parlais d'amour
qui fait grandir, pas qui monte à la tête mais
que la tête monte avec, qui nous la sort du trou
pour qu'on respire... (p. 102).

Et que le vide de son existence sociale se remplisse.

Cette image de la tête qui sort du trou évoque la naissance. L'évolution du héros se trouve balisée, au fil du roman, de renvois à ce phénomène qui mettent en évidence le programme narratif proposé. À plusieurs reprises, Bottom, étouffé par l'angoisse, tente de pousser son

¹⁴Cf. Ronald D. Laing, La Politique de l'expérience, Paris, Stock, 1969.

premier cri, de quitter le (non)lieu de son désespoir pour accoucher de son vrai moi, un moi social d'aliéné.

Oui, je pousse à tue-tête, à même le pare-brise,
des cris qui ne le traversent pas. Je m'entends,
me sens partir, je sais qu'on ne revient pas de
cet autre côté où mon désespoir cherche à passer,
mais on ne peut pas non plus réprimer ces déchar-
ges, ces contractions, ces crampes trop fortes et
pas assez (p. 125).

Etreins-moi, contracte-toi autour de moi et
réduis-moi jusqu'à ce que je sois assez petit pour
être issu de toi [...], ôte-moi la raison que je
m'évade au plus vite complètement ridicule (p. 159).

Bottom réussira à renaître, sera délivré des autres inscrits à l'intérieur de lui-même après s'être détaché de la patronne et avoir apprivoisé sa liberté (p. 216).

La relation entre la patronne et le narrateur met en abyme l'énonciation dont dépend la lecture du roman. Le rapport Bottom/patronne reflète la communication entre le texte et le lecteur. Le personnage de la patronne lit Bottom comme on lirait un texte, comme l'antipsychiatre fait la lecture de son patient; il constitue la figure diégétique d'un lecteur virtuel, peut-être même idéal. L'attitude de ce personnage devant le texte qu'est Bottom est celle du lecteur capable de surmonter les difficultés de la lecture de façon à rendre l'inintelligible intelligible, de façon à conférer à l'opacité des qualités de transparence. De fait, la lecture que fait la patronne de l'ambivalence qui caractérise les actes et le discours du narrateur ne tend pas autant à

l'annuler qu'à la comprendre. Elle lit le personnage pour le connaître et non pour le détruire¹⁵.

À la manière de la *gestalt* isérienne, la figure intradiégétique du narrataire dans Dévadé effectue un parcours de lecture qui vise à remplir les blancs du texte, à adopter divers points de vue de compréhension, en somme à réécrire le texte par la lecture. De fait, l'analyse constante dont Bottom est l'objet de la part de la patronne a pour résultat de dévoiler les causes qui motivent le comportement du personnage. La patronne dévoile ainsi le masochisme du narrateur, la destruction qu'il fait de son être par la trop grande importance accordée à ses «rats morts», son ambivalence chronique, signe d'une fuite perpétuelle.

Tu roucoules, ma parole!... Tu casses tout, tu me pousses à bout, puis tu roucoules, comme si tu m'abordais dans un bar.. On se demande quelle frousse te fait courir, quelle horreur te porte à te damner; de crise en crise on se dit ça y est, ça monte à la surface, on va voir ce que c'est; puis ça se met à roucouler (p. 234).

Au fil du texte, cette lecture se précise allant jusqu'à rejoindre la conception qu'a le narrateur (le texte) de lui-même. Auprès de la patronne, Bottom n'est pas appelé à se transformer mais plutôt à se ressembler et à se rassembler afin de s'appartenir et d'appriivoiser sa liberté (p. 84). En somme, la lecture de la patronne est guidée par

¹⁵Ronald D. Laing dit: «Le schizophrène doit être connu sans être détruit ». Le Moi divisé, p. 37

Bottom lui-même, et cette lecture, à son tour, participe de la composition du personnage, du texte.

Ça ne marchera pas si je ne me guide pas sur ce qui me fait du bien, sur ce que je suis content d'avoir fait, si je ne me conforme pas à mon programme, comme une bonne machine. Je ne pourrai pas m'y reconnaître sans me ressembler ni vouloir me ressembler sans que quelqu'un se fasse une idée de moi qui m'inspire, que j'aie envie de «réaliser», au lieu de démolir. (p. 238. Nous soulignons.)

Ces paroles du narrateur, prononcées à la fin du roman, mettent en abyme la structure même de l'oeuvre comme pratique oppositionnelle, programme textuel dont l'actualisation dépend de la lecture qu'en fait le sujet lecteur, lecture sympathique occasionnée par une conversion du désir de ce lecteur qui est désormais apte à lire, sous le discours du pouvoir narratif, la métafiction/le métadiscours textuel. Se trouve inscrit à l'intérieur de ce métadiscours un procédé de **dédoublement**, qui vient ajouter à la problématique du double mise en place par l'entremise de modèles, et qui caractérise le récit aliéné comme scission du je énonciatif en un sujet autoritaire et séducteur qui joue double jeu afin d'encourager l'autre à lire ce qui lui est étranger, voire adverse. Ce dédoublement détermine pareillement la figure du «fou», figure qui sert d'emblème à la structure et au contenu de l'oeuvre, miroir du récit et de l'énonciation.

Dans Débadé, Réjean Ducharme met en scène trois figures qui reflètent le lieu de la «folie», état d'esprit qui se distingue par une division de l'être, un dédoublement de l'individu en un *pour moi* et un

pour l'autre qui doit organiser les rapports de l'individu avec l'environnement social. Ces personnages de «fous» inscrits diégétiquement et qui reproduisent celui de Bottom, sont dans Dévadé le fruit d'un jeu intertextuel. Ainsi en est-il de figures comme celles de l'Étranger de Camus, de Nietzsche et de Nelligan, qui s'inscrivent dans la veine des Gérard de Nerval, Antonin Artaud ou Gogol et qui effectuent une réplique iconique du topos de l'altérité comme signe d'aliénation.

Au fil du récit, le personnage de Bottom est associé à l'écrivain Albert Camus, «auteur engagé qui écrivait des romans où tout le monde se foutait de tout» (p. 119) et à son oeuvre, dont la morale, à en croire Nicole, s'exprimerait ainsi: «plus qu'on gigote, plus qu'on s'enfonce» (p. 119). Nicole compare Bottom à Meursault, ce «crotté dessiné sur la couverture, les yeux baissés, les mains enfoncées dans les poches, à attendre que les choses le dépassent» (p. 41). Au sujet de l'«aliénation sociale» du narrateur, elle dit: «C'est de l'étranger tout craché finalement...» (p. 51). Cette description d'un des personnages-clés de la littérature existentialiste constitue une icône qui met en abyme le héros ducharmien. Le «crotté» rappelle la «sale gueule» (p.10.12.14, 18, 41, et autres) que Bottom dit avoir. La tête du narrateur, comme les yeux de son double, se baisse toute seule devant autrui (p.25). Enfin, à la manière de Meursault, l'existence de Bottom s'inscrit dans le rapport à ce qui lui échappe, à ce qui le «dépasse», dans la mesure où l'étrangeté de la vie en société le rend étranger à lui-même: «N'importe quoi pour

faire sortir un peu ce qui me dépasse, me déborde, que je retiens et que je ne sais pas pourquoi, dont je ne sais même pas si ça veut brûler ou jubiler, dont je me demande si c'est le coup de grâce ou l'état de grâce» (p. 179) Ainsi, le renvoi qui est fait à L'Étranger sert de repoussoir au discours narratif de Dévadé et ajoute à l'autorité persuasive tentée par le roman sur le lecteur. Réjean Ducharme, en établissant une équivalence entre son récit et celui de Camus confère à son narrateur un *ethos* autoritaire qui participe de la crédibilité du roman et en encourage la lecture.

Ailleurs, c'est par l'entremise de références faites au poète-philosophe Nietzsche que l'écrivain établit son pouvoir séducteur. La patronne fait à Bottom la lecture d'extraits des lettres de l'écrivain allemand:

*Je veux avoir la vie aussi dure que quiconque
l'a jamais eue; ce n'est que sous cette pression que
j'acquerrai la bonne conscience nécessaire à la
possession de ce que peu de gens ont jamais possédé:
des ailes...*

*Voir d'un seul coup tout ce qui est piteux, mal
dans sa peau, hanté-de-mauvaises-pensées, bref,
tout le ghetto de l'âme prendre le dessus! (p. 102)*

Extraits dont elle relève l'aspect contradictoire, ambivalent, «comme si Nietzsche se retournait contre lui-même» (p. 102) et qui font dire à Bottom: «[...] il y a un Nietzsche en moi!...» (p. 102). Du philosophe, le narrateur garde non seulement l'ambivalence et la schizophrénie

[...] la serrer toute, livre inclus, jusqu'à ce que sous

la pression des mamelons sa philosophie s'imprime dans mon coeur, et que je contracte les maladies de l'auteur, y compris la schizophrénie. (p. 101)

Mais aussi le pouvoir. En s'associant à Nietzsche, Bottom le rejoint sur les rayons des bibliothèques et dans les couloirs de la culture.

Enfin, Dévadé propose un dernier symbole intertextuel de l'aliénation, dans ce cas incarné fictivement à l'intérieur de la diégèse: il s'agit du poète Adé, amoureux de Nicole interné à l'hospice Saint-Jean-de-Dieu pour cause de schizophrénie. Un rapport étroit le relie à la figure nietzschéenne mais aussi au poète canadien, favorisé par Réjean Ducharme dans la majorité de ses romans, Émile Nelligan. Ce dernier, enfermé à Saint-Jean-de-Dieu après avoir été diagnostiqué schizophrène, est représenté par le personnage d'Adé, symbole de l'enfance déchue, de son avalement par le titan.

Le nom du poète est inscrit à même le titre du roman - Dévadé - ce qui indique clairement l'analogie tentée par l'auteur entre Bottom et lui. Les deux individus se ressemblent: «Si c'était moi qu'ils avaient rasé, on ne verrait pas de différence: j'aurais le même crâne, les mêmes sourcils» (p. 151). Le même crâne, c'est-à-dire la même folie, le même mal existentiel engendré par la pénétration d'autrui en soi. Adé constitue une icône hyperbolique du héros. Il reproduit, d'une manière caricaturale, le masochisme, la peur de vieillir et l'obsession de la sexualité qui habitent Bottom:

Il se mutilait, il se cisailait le cuir pour extraire la racine des poils blancs qui se sont mis à lui pousser... Il a une autre manie: il se touche, il

joue avec son petit Adé, comme il l'appelle (p. 151).

La figure d'Adé effectue une mise en abyme proleptique du Bottom que le narrateur risque de devenir. Nicole l'avertit: «Tu parles comme Adé. Attention, ça va te rattraper.» (p. 194)

Toutefois, le poète serait plutôt perçu par Bottom comme un modèle qu'il admire (p. 152) et non un mauvais présage qu'il rejette.

Sa façon rada de faire des farces me force à
m'associer, me joindre à lui pour jubiler gras
avec lui, tout lâcher pour me fondre à lui dans
le flot de la rigolade où je tousse et j'étouffe en
harmonie (p. 152).

La folie d'Adé vient émacier l'aliénation oppositionnelle de Bottom, qui nous apparaît désormais comme une douce folie. Adé poète, Bottom énonciateur, Réjean Ducharme écrivain: quelle plus belle mise en abyme de la paternité du roman. En établissant un lien entre Adé et son narrateur, Réjean Ducharme associe son écriture à la folie, mais à une folie oppositionnelle, c'est-à-dire une folie qui, loin de se laisser emprisonner dans une camisole de force ou un hiver culturel, déploie les tactiques de l'opposition qui lui permettront de s'exprimer, de se faire entendre/lire et ainsi, de se préserver.

Ces personnages de «fous» littéraires nous renvoient à la figure du fou du roi (le *fool*) que privilégie le théâtre dans le théâtre, être oppositionnel par excellence. Le fou du roi joue double jeu: il a partie liée avec un pouvoir que, sous le couvert de sa folie, il se permet de contester. À elle seule, cette image résume la problématique du double telle qu'elle se présente dans Dévadé. Bottom, comme le fou du roi, a la

possibilité, en tant qu'aliéné, de révéler ses «idées de derrière la tête».

Par ailleurs, le fou du roi est bien souvent le bouc émissaire: d'une part, celui de qui on écoute le discours afin d'y entendre des vérités, de l'autre, celui que l'on bat afin de mieux ignorer les vérités une fois dites.

His inability or unwillingness to perceive,
understand, and act in accordance with the
normal order of things leads him to transgress
bounds of many kinds. In this transgression,
he triumphs and is defeated¹⁶.

L'ambiguïté du discours du bouffon, l'ambivalence qui qualifie ses gestes empêche autrui (autrui, c'est-à-dire l'autre diégétique ainsi que son pendant empirique: le lecteur) de le cerner, et le rend par le fait même intouchable, profondément inaliénable puisque autonome.

Autonome certes, mais pas indépendant du système (que celui-ci soit représenté par le roi, le parlement démocratique, la machine capitaliste ou les canons littéraires). Nous avons vu que le discours de Bottom qui manifeste une allégeance aux structures de l'autorité sociale et littéraire se révèle une forme de duplicité. Ce discours n'agit, en somme, qu'en tant que couverture d'une parole subversive, proprement «aliénée». Toutefois, cette parole dépend du contexte qui la supporte, contexte référentiel du «système» justement, sur lequel elle prend appui.

He [le fou] demands incarnation within a

¹⁶William Willeford, The Fool and His Sceptre. A Study In Clowns and Jesters and Their Audience, London, Edward Arnold Ltd, 1969, p. 27

space and time that is also ours and in which he is "allowed" to love his foolish life. And there is an authority behind this demand : it is that of the center in its ambiguity. In his immediate relation to the center and to the authority he derives from it, he has similarities with a symbolic figure of fundamental importance, that of the king¹⁷.

De cette dépendance, elle puise la force qui réside dans le double jeu qu'elle met de l'avant. La lecture oppositionnelle dépend, à son tour, de la révélation de ce double jeu, de sa découverte par le lecteur, car l'ambivalence ou la duplicité ne sont pas sans signification.

Aux procédés de redoublement qui mettent de l'avant la problématique oppositionnelle et participent de la séduction du lecteur afin que celui-ci effectue une relecture ironique du texte, vient s'ajouter dans Dévadé une seconde forme de mise en abyme qui consiste en l'emploi d'un métalangage théâtral. Le roman est ponctué d'allusions au médium théâtral comme métaphore de l'existence. La vie est une scène sur laquelle évoluent des acteurs et leurs personnages. Pour Bottom, dont le nom nous rappelle celui du comédien amateur du Songe d'une nuit d'été, elle est «un film où les acteurs [l']auraient piégé, recruté de force» (p. 245), de telle façon qu'il est devenu, lui aussi, acteur de ce vide créé à l'intérieur de la «boîte à fictions» (p. 172) qu'est l'esprit. La patronne, Francine, Juba, Nicole, lui confèrent des rôles sur lesquels repose son identité, rôles qui, comme les noms, ne suffisent pas à

¹⁷ibid., p. 146

conférer à l'existence de Bottom les attributs d'une réalité, d'un «vrai» : «Mais il n'y a pas de chair dans le nom. Il n'y a plus que du semblant, un imitateur qui personnifie un fornicateur, un acteur tripoteur de texte, tordeur de kleenex» (p. 183).

La présence du «rôle» manifeste un dédoublement psychique du personnage qu'est le narrateur, dédoublement qu'il juge (et que le lecteur est appelé à juger) anormal. «Un acteur ne lutte pas contre son personnage», dit-il. «[...] il lutte avec lui; on a sa fierté ou on est une chiffre [...] Si on était tous beaux, tous grands, tous épatants pareil, on aurait l'air de quoi comme drame? Comme action, suspense...» (p. 189). La fin de cette lutte coïncide avec l'état final qu'atteint le programme narratif. Débarrassé de son rôle, Bottom touche à la (sa) réalité.

je suis devenu un personnage trop important,
je n'ai plus le droit de tolérer qu'on mette la
main sur moi: on ne touche pas au prêtre qui
porte le cadavre et l'honneur de l'adolescence,
qui était si pressée qu'elle est restée toute nue,
qu'elle n'aura eu comme carapace que des planches...
(p. 250)

Planches d'un cercueil; planches d'une scène théâtrale : la mort du rôle est celle de l'être faussement resocialisé et la renaissance d'un moi désaliéné par rapport à lui-même. Fou du «système», Bottom aura su apprivoiser sa dualité, la faire sienne au lieu de la rendre (comme on rend les armes) à l'autre. Le métalangage théâtral effectue une distanciation du texte par rapport au lecteur, en ce sens qu'il laisse transparaître l'*ethos* moqueur du narrateur-écrivain. Ces indices de

moquerie s'attaquent à la «vérité» qu'attend du texte le lecteur, vérité de cette vraisemblance mise en oeuvre au moyen du répertoire, vérité aussi d'un programme narratif fixé par le texte: en somme, vérité d'une réalité textuelle tangible, monolithique et immuable.

Toutefois, c'est à cette réalité que s'attaque le récit aliéné/oppositionnel en lui conférant les métaphores de la folie et du théâtre. Ces métaphores pointent vers la duplicité inhérente au roman et qui sert de socle à l'écriture comme à la lecture oppositionnelle. Ces images participent de la formulation d'un métadiscours qui vise à dévoiler les procédés ironiques qui supplantent l'énoncé qu'est le récit. Sous le couvert de ces procédés métadiscursifs qui en permettent la récupération, le *pour moi* de Bottom apparaît. C'est en filigrane que le lecteur est appelé à découvrir l'identité véritable du narrateur en tant qu'aliéné, cette identité profonde qu'il ne rejette pas mais, bien au contraire, qu'il s'évertue *textuellement* à préserver. Les procédés de la specularité, les icônes et les mises en abyme, ainsi que le métalangage théâtral tendent vers la mise en oeuvre d'une distance ironique du texte par rapport au lecteur et du lecteur par rapport au texte, distance qui doit engendrer le détachement propre à la lecture oppositionnelle.

Chapitre 3

Opposition et ironie

Le rapport entre l'écriture et l'aliénation : voilà la problématique qui sous-tend le présent travail. Afin de déceler les liens qui unissent écriture et aliénation à l'intérieur du Débadé de Réjean Ducharme, nous avons cru bon d'en dégager la structure divisée, le dédoublement, oppositionnel, en une fonction narrative (ou une fiction) et une fonction textuelle (ou une narration¹). Cette lecture du roman, qui nous permet d'en dégager la scission interne et les procédés spéculaires, nous permet de sentir l'ambivalence (voire l'ambiguïté) qui domine dans le discours du narrateur, ambivalence qui se révèle constituer le socle d'une pratique oppositionnelle littéraire, inscrite par l'écriture et décrite par la lecture. L'«oppositionnalité» du texte est ce repliement du texte sur lui-même, comme dans un geste de contradiction interne qui se veut, en fait, une figure de la dialectique. Le texte s'oppose à des structures de «pouvoir» qui lui sont extérieures mais qui se trouvent désormais inscrites à l'intérieur de lui-même. De là l'importance que nous avons perçue dans l'examen des procédés métadiscursifs qui organisent l'oppositionnel dans le cadre du roman.

Nous revenons ici sur la figure du fou, mentionnée plus haut, que nous trouvons emblématique du récit oppositionnel comme de l'écriture ducharmienne. Michèle Nevert dit du fou qu'il est la figure «de l'insolence, de l'irrespect et du non-conformisme» mais chez qui,

¹ Les termes de fiction et de narration nous proviennent de Jean Ricardou, cité par Linda Hutcheon, «Modes et formes du narcissisme littéraire», Poétique, n° 29, 1977, p. 94.

«malgré tout, une forme d'action politique est réelle²». De quelle nature est cette action politique?

Elle relève en grande partie de [sa] liberté de parole, d'autant plus aisément tolérée que la plupart du temps, [son] humour est involontaire et repose sur un jeu de mots [...] Il assume délibérément, et par le rire, l'exutoire toujours satirique, toujours politique de la transgression de l'ordre et des tabous³.

Si l'on en croit une telle description, la geste du fou est typique de la pratique oppositionnelle. Elle se caractérise par un double jeu, une ambivalence mais, plus particulièrement, par une ironie qui domine le discours. Cette ironie signifie le détachement du personnage de la cour dans laquelle il évolue. Le regard qu'il pose sur son milieu se veut critique, tout en étant dissimulé sous des apparences de folie ou de naïveté. Et en ce consiste le pouvoir du faible. Le fou du roi, subalterne de sa Majesté, exerce néanmoins le pouvoir du discours, le pouvoir d'un discours bien souvent insaisissable parce qu'ambivalent, changeant, dialectique.⁴

Le parcours de lecture que nous avons suivi dans la rédaction du présent travail nous a dirigé vers cet aspect ultime de l'analyse qu'est le (méta)discours ironique qui est prépondérant dans Dévadé. Le discours de Bottom est-il analogue à celui du fou? L'*ethos* moqueur qu'il met en scène participe-t-il de la persuasion du lecteur? Pour reprendre une expression de Shoshana Felman, la narration dans le roman de Réjean

²Michèle Nevert, «Nef des fous et subversion», Etudes littéraires, vol 19, n° 2, 1986, p. 112.

³Loc. cit.

Ducharme présente une «folie de la rhétorique», c'est-à-dire «ce mouvement de jeu linguistique intotalisable, immaîtrisable, ce mouvement de jeu qui déjoue le sens et par lequel l'énoncé s'aliène à la performance textuelle⁴». Les procédés de l'ironie organisent, dans le discours de Bottom, la folie de la rhétorique et l'aliénation de la lecture. La lecture, manipulée par la rhétorique, est guidée dans le labyrinthe de l'ironie qui doit motiver la relecture du récit.

Dans Dégradé, l'ironie se présente comme un phénomène généralisé qu'on ne peut limiter à quelques énoncés, mais qui concerne l'ensemble du texte, les fondements même de la «texture» du roman. On connaît les nombreuses discussions sur le concept de l'ironie, depuis Aristote et Quintilien jusqu'à W.C. Booth, C. Kerbrat-Orecchioni, B. Allemann et Sperber et Wilson⁵. L'ironie s'est présentée, à travers les temps, comme une figure ou un trope puis comme une forme de métadiscours, comme une attitude d'esprit ou/et un procédé littéraire. Elle a été étudiée sous l'angle de la morale, de l'éthique, de la rhétorique et de la sémiotique, pour demeurer toujours un concept fuyant, difficile à cerner et à identifier par l'entremise d'une typologie.

Pour le bienfait du présent travail, nous voyons la nécessité de définir ce que nous entendons ici par ironie. Suivant la démarche

⁴Shoshana Felman, La folie et la chose littéraire, Paris, Seuil, 1978, p. 347.

⁵Voir à ce sujet l'article de Pierre-Louis Varilancourt, «Sémiologie de l'ironie. L'exemple Ducharme», Voix et images, vol 7, n° 3, 1982, pp. 513-522.

intellectuelle de Brigitte Basire⁶, nous tâcherons de joindre les théories tropologique (qui affirme de l'ironie qu'elle consiste à dire le contraire de ce que l'on pense) et pragmatique (qui voit dans l'ironie un phénomène de mention et non d'usage) de l'ironie. Après avoir examiné les deux tendances, B. Basire conclut que «les énoncés ironiques sont en fait à la fois employés et mentionnés ou en d'autres termes, que ce qui est désigné à la critique, dans l'ironie, c'est non pas une énonciation déjà accomplie [...] mais la proposition même qui est en train d'être énoncée⁷». Cette formulation élargit le concept puisque, comme l'indique B. Basire, l'ironie ne se limite pas à vouloir dire l'inverse de ce que l'on dit⁸ mais consiste plutôt à dire autre chose que ce qui est entendu. De plus, la critique confère à ces énoncés la caractéristique pragmatique du rapport entre la mention et l'usage qui, pour sa part, a pour effet de clarifier la position de l'ironiste et d'accentuer les qualités dialogiques de son discours. À cet effet, dans son article intitulé «L'ironie. Essai d'analyse pragmatique⁹», P. Bange articule la notion de polyphonie et de dialogisme sur le concept pragmatique de l'ironie. Pour l'élaboration de cette dernière étape de notre analyse de la pratique oppositionnelle dans Dévadé, nous emprunterons la même voie afin de cerner non seulement le discours

⁶«Ironie et métalangage», DRLAV, n° 32, 1985, pp. 129-150.

⁷Ibid., p. 144

⁸Cf. l'article de Catherine Kerbrat-Orecchioni, «L'ironie comme trope»

⁹Article publié dans «L'ironie», Linguistique et sémiologie, n° 2, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1978, pp. 63-83.

ironique en tant que tel, mais son impact sur la lecture, la relation que l'ironie entretient avec la difficulté textuelle. À cette fin, nous nous pencherons sur la situation ironique mise en place dans le roman, l'objet de l'ironie et les indices qui en signalent la présence, le tout depuis le lieu de la polyphonie et du dialogisme.

* * *

Quel est le contexte dans lequel s'inscrit la pratique ironique? Il est désormais clair que Dévadé repose sur un dialogue entre le narrateur-écrivain et le narrataire-lecteur, dialogue sur lequel s'appuie, en définitive, la pratique oppositionnelle. En tant que récit aliéné, le programme de Dévadé s'appuie sur une opération de séduction et de persuasion du lecteur l'amenant à accepter le *pour moi* du sujet-narrateur. L'ironie prend place à l'intérieur de ce projet, elle participe à l'instauration du dialogue qui vise à remplacer des rapports interpersonnels pathologiques par une communication thérapeutique. Cette ironie proprement textuelle vient surdéterminer la structure ambivalente (voire ambiguë) du récit. En la lisant, le lecteur est appelé à percevoir l'ironie structurelle oppositionnelle du récit dans son ensemble, structure que nous avons cherché à mettre en évidence dans les chapitres précédents.

En quoi un tel projet se révèle-t-il difficile pour le lecteur? La notion d'ironie tactique ou socratique nous semble à ce sujet particulièrement éclairante. L'ironie tactique, qui se distingue de l'ironie rhétorique par le dialogue qu'elle entretient avec son interlocuteur - à la manière de Socrate et de la maïeutique - cherche,

dit P. Bange, à «maintenir définitivement l'ambiguïté constitutive de l'acte ironique¹⁰». Le locuteur de l'ironie tactique agit ainsi «parce que son image du monde est ambivalente, sa vérité est double¹¹».

Contrairement à ce que l'ironie rhétorique rend possible, soit de faire d'un des interlocuteurs le gagnant de la discussion, l'ironie tactique vise à entretenir un dialogue indéfini au cours duquel les sujets parlants cherchent la vérité «dans le va-et-vient entre deux contradictoires¹²».

Une telle pratique énonciative comporte les traits caractéristiques de la théorie du dialogisme introduite par Mikhaïl Bakhtine. Puisque dans l'ironie tactique, le locuteur au lieu de s'aliéner l'autre l'invite à participer au discours, le lecteur se trouve en présence de deux «mondes possibles¹³», celui du sujet, bien sûr, et celui d'autrui. Le discours ironique se déplace donc d'un pôle à l'autre dans la recherche d'une conception homogène du monde. Mais, cette recherche se veut vaine, puisque l'ironiste, malgré sa prétention altruiste, demeure garant d'une intention subjective, intention qu'il est toutefois dans l'impossibilité de dévoiler par crainte qu'elle se révèle fautive.

P. Bange cite un passage de F. Schlegel (lui-même cité par E. Behler dans Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie, Darmstadt, 1972, p.28) qui porte sur l'ironie socratique et

¹⁰ibid., p. 73

¹¹Loc. cit.

¹²ibid., p. 74

¹³Loc. cit.

l'ambivalence : le «double comme loi fondamentale¹⁴».

L'ironie socratique est la seule dissimulation absolument involontaire et pourtant absolument réfléchie... En elle, tout doit être plaisanterie et gravité, ouverture sincère et profonde dissimulation... Elle contient et suscite le sentiment du conflit insoluble de l'absolu et du conditionné, de l'impossibilité et de la nécessité d'une communication complète.

Ces propos de F. Schlegel contiennent en eux-mêmes la problématique qui sous-tend les procédés textuels du dernier roman de Réjean Ducharme. Les aspects, examinés plus haut, de l'autorité et de la séduction en rapport avec la division textuelle et la spécularité nous ont prédisposé à aborder la question de l'ironie dans la mesure où ils participent de son élaboration. La relation autorité/opposition constitue le seuil d'une dialectique inscrite dans le matériau de l'écriture, dans l'usage que fait le narrateur-écrivain du langage.

Dans le cadre d'une étude de la pratique oppositionnelle et du récit aliéné, les concepts de polyphonie et d'intertextualité s'avèrent de première importance. Par sa mise en scène de la rencontre (ou de la collision) entre deux univers psychiques et intellectuels, le récit oppositionnel manifeste une préoccupation, semblable à celle de Mikhaïl Bakhtine, qui est de donner lieu au discours minoritaire à l'intérieur d'un discours majoritaire. Une telle geste textuelle se veut centrifuge, décentralisante puisque située en marge des structures du pouvoir à l'intérieur duquel, toutefois, elle s'inscrit et qu'elle inscrit à même sa geste. Ici, comme dans le discours du roman selon Bakhtine, «le

¹⁴ibid. p. 76

discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut ne pas entrer avec lui en interaction vive et intense¹⁵». Qui plus est, dans le cadre du récit oppositionnel, cette rencontre de l'autre est essentielle: elle domine l'écriture. Qu'il s'agisse d'un phénomène conscient ou inconscient, la pratique oppositionnelle s'inscrit dans le champ de la polyphonie, de l'hétérologie et de l'intertextualité.

En quoi l'ironie participe-t-elle de ce discours? Comme l'ont souligné Oswald Ducrot, Dominique Maingueneau, P. Bange et Mikhaïl Bakhtine lui-même, l'ironie manifeste, par la structure de l'acte d'énonciation qu'elle comprend, les marques du dialogisme. Nous avons présenté, plus haut, le procédé de l'ironie tactique amenée de l'avant par P. Bange. Ce type particulier d'ironie est à relier à la polyphonie par la place qu'y occupe le lecteur. L'ironie tactique, sous sa forme de dialogue, présente une quête de vérité de la part des interlocuteurs. Phénomène dialectique, elle s'oppose à toute «illusion monologique¹⁶» et invite ainsi l'interprétation du lecteur au lieu de lui présenter une vérité toute faite, ininterrogeable, monolithique. À cet effet, P. Bange cite le passage suivant tiré de Bakhtine:

La méthode dialogique pour découvrir la vérité s'oppose au monologisme officiel qui prétend posséder une vérité toute faite et à la prétention naïve des hommes qui croient savoir quelque chose. La vérité ne peut jaillir et s'installer dans la tête d'un seul homme, elle naît entre

¹⁵Mikhaïl Bakhtine, chap. «Le discours dans le roman», Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978, p. 92

¹⁶P. Bange, op. cit., p. 77

les hommes qui la cherchent ensemble, dans le processus de leur communication dialogique.¹⁷

Le discours ironique manifeste une prise de distance avec une conception monologique de la pensée et de l'existence. La division du sujet ironiste sur laquelle Oswald Ducrot met l'accent, nous permet de constater la part oppositionnelle comprise dans cet acte perlocutoire. Oswald Ducrot explique ainsi la division du sujet parlant:

Parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde.¹⁸

Cette question d'ordre linguistique rejoint la phrase suivante écrite par M. Bakhtine: «L'homme ne coïncide jamais avec lui-même¹⁹».

* * *

Ces précisions d'ordre théorique nous permettent maintenant d'examiner de façon détaillée le fonctionnement de l'ironie dans le Dévadé de Réjean Ducharme. Dans ce roman, l'auteur met en scène un

¹⁷Mikhail Bakhtine, La poétique de Dostoïevski, Paris, Gallimard, 1970, p. 155

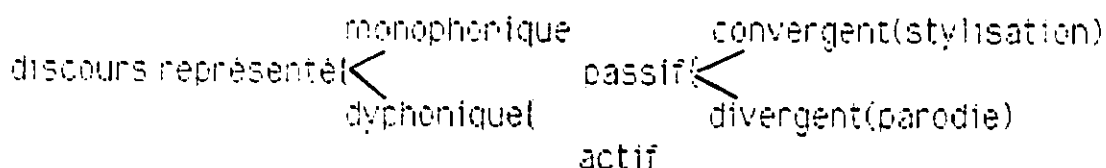
¹⁸Oswald Ducrot, Le dire et le dit, Paris, Éditions de minuit, 1984, p. 211

¹⁹Mikhail Bakhtine, La poétique de Dostoïevski, Paris, Gallimard, 1970, p. 97

discours dyphonique passif et convergent²⁰ au moyen duquel il récupère le discours d'autrui pour «exprimer ses propres orientations²¹». Il faut voir dans l'entreprise de Bottom une expérience plus euphorique que dysphorique, plus constructive que destructrice. De fait, l'auteur, par l'intermédiaire de la voix narrative de son héros, édifie, sur le territoire même de la culture et du langage reçus (comme les idées du même genre), une contre-culture qui est le résultat d'un double exercice de soustraction et d'addition, d'épuration et de contamination du texte-culture.

Dans Débadé, la dialectique ducharmienne est déterminée par un balancement qui va du plein au vide au plein; ou, en d'autres mots, d'un geste d'évidement à un processus de dévidage, mais un dévidage qui, à son tour, remplit. Les tactiques de l'ironie, employées par la voix narrative, donnent lieu à une sorte de «terrorisme linguistique²²» qui participe de l'institution d'un langage oppositionnel. Le discours «bottomien» ne se veut pas révolutionnaire (ou proprement terroriste, catégorie dans laquelle s'inscrirait, par exemple, le «bérénicien»), mais

²⁰Nous empruntons cette typologie à Tzvetan Todorov (op. cit., p. 110) qui effectue la classification des discours de la façon suivante



²¹Loc. cit.

²²Patrick Imbert, «Révolution culturelle et clichés chez Rejean Ducharme», Journal of Canadian Fiction, n° 25-26, 1979, p. 231

bien mandataire d'une opposition qui prend place sur le territoire de l'autre, c'est-à-dire sur le lieu du langage populaire des communautés française et québécoise. Les tactiques ironiques tendent à contrecarrer les stratégies centralisatrices du langage. Par sa manipulation du matériau langagier, Bottom fait de ce langage centralisateur, à la fois produit et producteur d'idéologèmes, un lieu habitable par lui-même. Il marque ce territoire, qu'il ne possède pas, des traits de sa personne; il l'emprunte afin de l'habiter et ainsi de s'y inscrire.

L'ironie, comme nous l'avons dit plus haut, engendre une *autre* lecture puisqu'elle est le lieu d'une distanciation du narrateur par rapport au récit, du lecteur par rapport à la figure du narrataire, de la «texture» par rapport à la narration. L'ironie présente l'énoncé narratif comme un phénomène de mention. «C'est un *autre* qui parle dans le texte; et celui-ci refuse de prendre la responsabilité des paroles qu'il *attribue* ainsi [...]»²³. Si le discours narratif met en scène un projet de désaliénation, l'ironie textuelle désamorce ce projet pour présenter un phénomène opposé: celui d'une aliénation langagière et littéraire. C'est au moyen du langage que le narrateur comble le vide du trou dans lequel il est tombé en se laissant resocialiser.

on est une erreur qui se corrige en se gommant. Pas besoin de regretter, se martyriser pour se racheter, on est pardonnés d'avance, de force, pas rien qu'absous mais dissous, déjà nettoyés petit à petit par le vide, (p. 144. Nous soulignons)

L'altérité qu'il manifeste par son emploi de la langue signale sa prise d'identité, son acceptation de l'aliénation, mais quelque peu aux dépens

²³Ross Chambers, Mélancolie et opposition, p. 63

d'autrui. Dans Dévadé, le discours est marqué d'une distance ironique (d'un métadiscours) qui crée chez le narrateur un *ethos* moqueur. Cette distance se fait par rapport au texte-culture constitué du langage, des règles conversationnelles, des procédés scripturaires puis par rapport au «socius²⁴».

On dit de Réjean Ducharme que son oeuvre refuse toute idéologie, toute prise de position. Comme le précise P.-L. Vaillancourt, dans le cas du décodage de l'ironie le «substrat idéologique²⁵» de l'auteur permettrait au lecteur de prendre appui, dans le cadre de son interprétation, sur un terrain stable. Pourtant, chez Réjean Ducharme, affirme le critique, «rien de précis, ni de net, car le texte est constamment déconstruit et l'intention dissimulée²⁶». Mais est-ce véritablement le cas dans Dévadé? Il semble qu'à l'intérieur de son dernier roman, l'auteur québécois ait réfléchi (et parlé) au sujet du «système», ou plus précisément de ses injustices, de la discrimination sociale suscitée par ce monde du plus fort ou du plus mal nanti, et que représentent les vendeuses et serveuses des magasins et des bars, la femme du chauffeur de taxi, la mère de Bottom, l'amant Dagobert, Francine, Maggie et Léon.

Il semble que le jugement ultime que porte l'écrivain sur le «système» concerne la méchanceté et la malhonnêteté des gens emprisonnés dans une collectivité gérée par des règles toutes plus

²⁴Nous empruntons l'emploi de ce terme à Pierre-Louis Vaillancourt, op. cit., p. 518.

²⁵Ibid., p. 519.

²⁶Loc. cit.

injustes les unes que les autres. «Il n'y a pas de justice» réitère Bottom à maintes reprises, leitmotiv auquel s'ajoutent des phrases comme «on rit [mais c'est drôle]», «si je vois ce que je veux dire» ou encore «ce n'est pas pour me vanter» qui ponctuent le texte du roman et dénotent bien le détachement ironique du narrateur par rapport à l'univers social interpersonnel et communicationnel, dans lequel il évolue. La vision autistique des choses qu'introduit le «si je vois ce que je veux dire» (p. 49...), la réflexion métadiscursive accentuée par les «on rit mais» (p. 52, 64, 97, 100, 111,...) et les «ce n'est pas pour me vanter» (p. 9, 49, 84, 98, 116,...) ironiques manifestent une autre distance du narrateur, cette fois par rapport à son propre discours. Cette distance a pour effet de diminuer le vraisemblable littéraire, de faire de la narration non pas un récit crédible car réaliste, mais bien un texte produit par l'imaginaire. À la manière du métalangage théâtral, les énoncés ironiques ont pour effet de s'attaquer au «sérieux officiel» littéraire en posant sur le texte un jugement tel que celui-ci : «Regardez-moi, je suis un texte qui se lit s'écrire.»

L'abondance des effets de style tels que les allitérations et les rimes, les jeux de mots et les calembours participent pareillement de cette prise de distance ironique. Réjean Ducharme se moquerait-il de la littérature et de ses écrivains? Certes, Albert Camus est «un auteur engagé qui écrivait des romans où tout le monde se foutait de tout» (p. 119, nous soulignons), le roman de D. H. Lawrence devient le *Lady Chatterley's Laveur* (p. 14) et Adé était un artiste qui «ne s'évertuait pas à faire des poèmes, mais à faire un poète» (p. 183).

Mais il y a plus, c'est-à-dire toutes les rimes dont Réjean Ducharme ponctue son *roman*, les allitérations qui imitent le grand art

des vers mais dont la présence se veut moqueuse. C'est le cas de cette courte description des «tarés» qui font sauter «des minettes en levrettes dans les toilettes des discothèques» (p. 50, nous soulignons), activité sur laquelle Bottom pose un regard moqueur, détaché. Le même phénomène se produit lorsque le narrateur décrit un individu de la façon suivante : «Quelqu'un comme y en a tant, ou quelqu'un de spécial, quelque peu ridicule sur son piédestal avec son "q" majuscule?» (p. 92). Encore une fois, les mots employés servent à constituer un *ethos* moqueur du narrateur (et du personnage) dont le regard se pose sur son entourage, du haut de son imagination. Enfin, un dernier exemple : celui du commentaire de Bottom sur les talents de Kitty Winn, l'amante de Bruno, qui «veut lui faire ça [l'amour] vite en spécialiste» alors que lui «veut faire ça en grand, en événement» (p. 175). Le regard distanciateur que Bottom porte sur son entourage vise à montrer la futilité de celui-ci, voire son ridicule, monde figé dans des clichés et des stéréotypes qui le maintiennent tel qu'il est et l'empêchent de changer. L'effet répétitif des allitérations marque bien cet aspect de l'existence sociale, existence que récuse le narrateur et dont il s'efforce de demeurer détaché.

À cette entreprise moqueuse d'imitation poétique s'ajoute, dans la voix narrative, des procédés littéraires dont l'effet est de modifier le matériau linguistique ainsi que certaines règles discursives. Nous retiendrons ici un seul procédé qui nous paraît exemplaire du dessein que se donne le narrateur-écrivain dans la narration, qui est de vider ce plein du langage et de le remplir à nouveau par un *autre* discours : celui du mot-valise. Ce procédé, qui a pour fonction d'additionner les éléments du discours, de les fondre les uns dans les autres, est

représentatif de la structure du roman en tant que récit oppositionnel, discours narratif qui relie le soi et l'autre. Réjean Ducharme récupère le matériau linguistique pour le transformer. Toutefois, sous la nouvelle forme langagière l'ancienne forme demeure présente. Elle constitue le socle sur lequel repose le changement, l'évolution.

Les mots-valises que l'auteur dissémine lui permettent de saisir, sous la surface du langage, une seconde vérité, un second sens sous-entendu par lui mais ignoré dans l'emploi qu'on en fait quotidiennement. Par exemple, le mot «arraisonnée» (p. 93) dans lequel nous trouvons les termes arrêter et raisonnée, comme quoi la raison ou le fait de raisonner (d'être raisonnée) ont pour effet d'arrêter l'individu. La raison s'oppose-t-elle à l'imagination? Chez Réjean Ducharme, l'imagination permettrait plutôt d'expliquer la raison, de lui conférer une autre dimension. Ainsi en est-il de ce péché commis par le premier homme au paradis terrestre où «tout était aux pommes [...] avant le péché éroginel» (p. 124). La chute de l'homme a été causée par eros; le péché originel aurait donc du être nommé péché «éroginel».

Ailleurs, le narrateur, par sa manipulation du lexique français, confère aux mots une signification accrue. Comme dans cette association des mots «ressentiment» et «sentimental» amalgamés pour créer le néologisme «ressentimental» (p. 18). Ou ailleurs, le lien qui est fait entre une terminologie de la nourriture et l'amour: doit-on voir dans «l'amourgandise» et «l'indigespérance» (p. 79) un jugement posé par le narrateur sur des sentiments humains destructeurs? La gourmandise amoureuse occasionne-t-elle l'indigestion de l'espoir vaincu?

Les mots-valises qui pullulent dans Déradé permettent

d'augmenter le lexique français et ainsi de saisir de façon précise un plus grand nombre d'idées. De fait, les jeux lexicaux que Réjean Ducharme privilégie participent de l'ambivalence qui caractérise la structure du roman et le récit lui-même. En associant les mots comme il le fait, l'écrivain tâche de relier des idées, sentiments et objets à prime abord opposés ou contraires. L'amalgame lexical constitue un amalgame idéologique et, en ce consiste peut-être le «substrat idéologique» de Réjean Ducharme : le refus de toute exclusion, de toute dichotomie. Il choisit, dans son oeuvre, de privilégier l'ambivalence, voire l'ambiguïté afin de souligner le refus d'une conception monologique/monophonique du monde, de l'individu et de l'existence. L'écrivain renvoie au «socius» par l'entremise d'une écriture qui contrefait non seulement le code langagier mais qui s'attaque à une perception réduite du monde *dont* le narrateur de Dévadé se moque afin que le lecteur lui-même parvienne à son tour à s'en distancier ironiquement et à l'interroger.

Réjean Ducharme, autrement que par l'entremise du matériau linguistique, met en scène le «socius» au moyen d'un discours du cliché, du lieu commun et du stéréotype dont il se dissocie soit en le transformant, soit en s'en moquant métadiscursivement. Ce procédé de substitution des formules figées, de rajeunissement du discours, n'est pas nouveau chez cet auteur, mais il nous semble que dans Dévadé, il prenne place à l'intérieur d'un cadre idéologique plus clairement marqué. L'opposition du narrateur au «système», sa marginalité, son altérité par rapport à une communauté bien établie, les efforts qu'il fait pour la réintégrer mais qui se révéleront vains puisque constituant une atteinte à son identité : autant de symptômes de la présence d'une idéologie de

l'opposition qui manifeste un besoin de redéfinir les notions de «normalité» et d'«anormalité», de «justice», de «liberté» et de «communication». Voilà ce qui constitue l'arrière-plan sur lequel se détache l'ironie. Si, au niveau de la fiction, le lecteur est appelé à lire le récit d'une désaliénation, cette désaliénation se trouve dessinée sur le fond d'une aliénation privilégiée puisque non seulement synonyme de créativité mais de lucidité. Une lecture ironique, textuelle, révèle ce fond, territoire ou *topos*, que forment les clichés et les idées reçues.

La distance du narrateur par rapport au discours figé se manifeste dans les parenthèses dont le contenu vient préciser la signification des termes qu'elles suivent. Cette distanciation est particulièrement évidente en ce qui concerne le vocabulaire bouddhique dont Bottom se moque en lui conférant un sens autre que l'original (ou s'agit-il de montrer qu'il n'y a peut-être pas de sens «original» véridique?). Ainsi, le *Samten Dzong* est dénommé «(tour à bouddhin)» (p. 15) ou «(Forteresse de la Méditation)» (p. 93), le *Mahayana* devient le «(bouddhisme du grand véhicule)» (p. 84), et *Avalokitesvara*, le «(bodhisattva de la compassion)» (p. 46). Ailleurs, le terme «justice», par exemple, se voit conféré le second sens de la «(loi du plus froid)» (p. 19), le mot «crosseur» se trouve explicité ainsi : «(caresse dégénérée en grossièreté)» (p. 100), les «étrennes du meilleur goût» s'avèrent du goût «(le plus aliénant)» (p. 72). Enfin, Bottom s'en prend à la religion catholique en réécrivant une des prières traditionnelles (toujours entre parenthèses) : le «Je vous salue Marie» devient «(Je vous salis Marie, pleine de bière)» (p. 50).

Ces exemples illustrent l'emploi des parenthèses comme un effort de distanciation du narrateur par rapport à un certain vocabulaire

employé par les membres de la collectivité sociale. On voit cette distance s'accroître dans son utilisation de formules figées qu'il s'amuse à rajeunir, à réinventer en les recontextualisant et en leur conférant, ainsi d'autres significations. Un tel exercice est mis en oeuvre d'une part par le procédé littéraire de la substitution discursive où le discours s'attaque directement au cliché, de l'autre par l'emploi hétérodoxe de lexiques précis normalement inscrits à l'intérieur de sphères d'activités sociales déterminées. Le rapport que Bottom entretient avec les clichés et les stéréotypes qui marquent le discours social en est un à la fois d'acceptation et de refus. L'acceptation consiste à récupérer ces formules, à les transformer afin de les rajeunir, de les amener à re-signifier. L'ironie réside dans un *usage* de ces formules qui est en fait une *mention*, c'est-à-dire qu'il s'agit à la fois de leur appropriation et de leur refus de la part du narrateur. En renouvelant ce discours populaire constitué des clichés de la langue, le narrateur manifeste son *ethos* moqueur.

Cet *ethos* apparaît dans certains énoncés qui tendent vers la démystification de stéréotypes plutôt que vers l'exercice du renversement de clichés, mais sur lesquels repose celui-ci. Par exemple, cette phrase de Bottom qui présente l'idéal féminin comme une absurdité : «Ça y était, elle [Juba] menait la vie de couple dont toutes les femmes rêvent comme des connasses» (p. 19). Ou encore ce commentaire qu'il fait à Nicole qui, après avoir vu une jeune fille qui venant de perdre le bas d'une jambe, marmonne «merci mon Dieu» : «C'est pas ton Dieu qui tient à ta jambe, c'est ton genou; il faut dire merci mon Genou [...] Pourquoi louer un bon Dieu qui nous laisse tomber quand on a un bon Genou qui nous soutient?» (p. 182).

L'équivalence que le narrateur établit entre Dieu et le genou par l'emploi des majuscules a pour effet de créer une distance ironique et moqueuse. Dieu a-t-il la même valeur qu'un genou? Ou peut-être *est-il* de moindre valeur que celui-ci? C'est ce que laisse entendre la version «bottomienne» de la prière qui lui est traditionnellement adressée : «Prier, Notre Père qui êtes odieux, qui êtes le vide qui a horreur de la nature, la miennne plus que les autres» (p. 31).

Ces quelques exemples de moqueries dirigées contre certains stéréotypes (qui, en fait, les représentent tous) constituent une première manifestation de l'opposition qui caractérise Dévyadé. À ceux-ci vient s'ajouter le procédé de la substitution. Bernard Dupriez définit ainsi ce procédé : «Dans une formule attendue, cliché, syntagme figé, proverbe, citation, idée reçue, on remplace certains lexèmes par d'autres, inverses, ou étonnants²⁷». Chez Réjean Ducharme, ce procédé a pour résultat de redéfinir, dans une certaine mesure, le «socius» puisqu'en proposant une modification du cliché, l'énonciateur émet, par le fait même, un jugement sur lui, jugement qui affirme d'abord qu'un changement est nécessaire ou du moins possible. Réjean Ducharme ne se voulant pas un auteur de romans à thèses, et ses romans se trouvant dépourvus d'une prise de position très nette, le lecteur se trouverait plutôt dans l'obligation de découvrir et de reconstruire l'idéologie sous-jacente à l'écriture. C'est le trajet que propose l'ironie qui, sans offrir au destinataire des idées toutes faites (ce que justement elle contribue à récuser) lui suggère de se détacher de ce qui lui est par trop familier.

²⁷Bernard Dupriez, Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire), Paris, Union générale d'éditions, «10/18», p. 426

c'est-à-dire du langage et des idées que celui-ci véhicule, des systèmes et des institutions qu'il permet de mettre en place²⁸. La distance ironique est celle qui permet au lecteur de se détacher de l'aspect autoritaire du récit pour en lire la fonction textuelle (discours de l'anti-pouvoir, de l'anti-idéologie) qui en constitue l'aspect proprement aliéné.

À l'intérieur de Dévadé, les exemples d'emplois d'un tel procédé abondent. Réjean Ducharme semble se vautrer dans les renversements et les substitutions de clichés. Il ne nous revient pas ici d'effectuer une analyse détaillée de ce procédé²⁹ mais plutôt d'en montrer des exemples qui servent à en illustrer la fréquence et la prépondérance

à l'intérieur du texte. Ainsi, on y retrouve des expressions dans lesquelles un terme contraire a été substitué au mot escompté. C'est le cas des formules suivantes :

Au secours, on me vole mon malheur (p. 12).

et

Une deuxième fois pour toutes (p. 83).

Dans ces phrases, le terme souligné est contraire à celui que le lecteur reconnaît comme traditionnellement constitutif de l'expression. Ces termes contraires non seulement transforment les énoncés premiers mais leur confèrent un autre sens qui, évidemment, contredit les idées (reçues) que véhiculent normalement l'expression, d'où l'effet ironique. Peut-on réellement se faire voler son malheur? Et qui s'en plaindrait si

²⁸À ce sujet, voir l'ouvrage de Pierre Bourdieu: Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques, Paris, Fayard, 1982, 244 p.

²⁹Travail qui a déjà été accompli concernant les œuvres antérieures de Réjean Ducharme. Cf. l'article de Patrick Imbert, op. cit.

· cela s'avérerait possible? Pourtant, dans le cadre du roman, cette nouvelle expression n'a rien d'incongru puisqu'elle s'appuie sur le masochisme de son énonciateur et devient ainsi vraisemblable. Toutefois, l'énoncé, comme celui qui le prononce, est aliéné puisque marginal par rapport à une façon de penser communément acceptée dans l'Occident, où la souffrance et le malheur ne constituent pas (ou plus) des étapes qui permettent d'accéder au salut. Au contraire, on s'efforcerait plutôt de les éviter. Dans Dévadé, le contexte offert par la religion bouddhique permet de comprendre un tel énoncé. Quand à notre second exemple, la phrase se révèle absurde puisque le mot «deuxième» annule l'expression «pour toutes» de la fin. Qu'est-ce que cela laisse entendre sinon que ceux qui disent honnêtement «une fois pour toutes» n'agissent que rarement en conformité avec leur parole (il ne faut jamais dire jamais...).

Ailleurs, l'auteur amalgame des termes aux sonorités semblables mais aux significations différentes, voire opposées. Par exemple, il juxtapose les mots «honneur» et «horreur» : «Quand Adé est tombé (au champ d'horreur).» (p. 142). Plus avant dans le texte, il associe les chats et les rats (plus particulièrement les rats morts - ou plutôt les «remords») : «Il n'y a pas de quoi fouetter un rat mort.» (p. 257), et la vie et le vice, rapprochement qui semble vouloir indiquer que la vie, pour certains (peut-être pour tous...) égale le vice : «De vivre au-dessous de ton niveau de vice.» (p. 199). Dans le discours de Bottom, la chambre à coucher devient la chambre à «toucher» (p. 178), les crimes de lèse-majesté, des crimes de «baise-majesté» (p. 202) et le pied d'égalité, entre Bottom et la patronne, un même pied de «culpabilité» (p. 83). Comme ces exemples l'illustrent, la fonction textuelle révèle le

dessous des mots, l'envers du décors discursif. Elle propose une autre vérité, un autre sens possible.

Réjean Ducharme récupère, par exemple, deux clichés, les modifie de façon à ce qu'ils soient conformes aux motivations de ses personnages. Lorsque le narrateur contacte sa patronne par téléphone et qu'elle répond à son appel, «une montagne [se trouve] accouchée par une souris» (p. 234). Ailleurs, c'est Bottom lui-même qui est à la fois le sujet et l'objet du cliché : «Tout change [dit-il.] même la pierre qui n'a pas amassé de mousse.» (p. 233). La pierre, c'est Bottom, celui qui a roulé sur le territoire social sans jamais s'arrêter, qui s'est amusé à changer, changement qui se poursuit puisque même le changement doit être appelé à changer.

Le narrateur laisse-t-il entendre qu'il est temps de mettre un terme au changement? Ou au contraire, l'emploi du cliché se veut-il ironique et, en fait, dénonciateur d'une idée reçue qui affirme que le mouvement comporte une valeur néfaste, que le changement constant ne peut rien produire qui soit bon et qu'il est donc nécessaire de s'arrêter, de s'ancrer quelque part afin de mieux profiter de l'existence? Si l'on en croit le contexte du roman, Bottom refuserait une telle interprétation du mouvement. De fait, l'ambivalence qui caractérise l'écriture de Dévadé se révèle le lieu des possibles, une ouverture sur l'imaginaire. C'est ce qu'illustre l'utilisation ducharmienne des clichés de la langue française. En transformant des syntagmes figés, l'auteur met en place un mouvement dialectique qui présente au lecteur les contraires. En ce consiste un élément de l'ironie propre à Réjean Ducharme, ironie qui vise à défaire l'autorité narrative qui elle-même prend appui sur une certaine idéologie concevant l'individu comme une entité monolithique,

un être monologique chez qui la présence de valeurs opposées constituerait une faille.

La présence d'un second procédé ironique, qui consiste en la manifestation de vocabulaires spécialisés dans le cadre de la narration de Bottom, participe de l'institution de cet univers polyphonique, dialectique, englobant. Les mots puisés dans des lexiques spécialisés se trouvent à la fois pris en charge et refusés par la voix narrative. Ainsi, une distance s'établit entre cette voix et les voix qui l'entourent et lui sont étrangères, distance ironique qui vise à instaurer un rapport de supérieur à inférieur entre le polylogue indéterminable puisque multiple et mouvant, et le monologue par trop déterminable puisque monolithique et stagnant. Le plein de sens du premier s'oppose à l'évidement inévitable du sens du second. Le vocabulaire figé, malgré sa définition limitée, est victime d'un emploi courant, ce qui lui confère un sens plus que limité mais presque vide puisque disséminé par un usage immodéré.

D'abord, Bottom récupère le vocabulaire de la sphère que nous pourrions nommer politique et plus précisément militaire. À la page 12, le narrateur explique sa nouvelle situation «professionnelle» dans les termes suivants : «Je suis tombé peu à peu, peur à peur, par la force des choses et la faiblesse des sentiments, dans le service à plein temps, on a juridiction sur tout mon territoire. (Nous soulignons)» Ici, l'ironie s'attaque au monde du travail comparé peut-être au «service» militaire qui emprisonne l'individu, exerce sa «juridiction» sur le «territoire» de l'être.

Dans cette sphère, nous pourrions classer parcelllement cet énoncé ironique qui porte sur la patronne : «Toutes les chochottes sont

citoyennes du monde. C'est bien connu.» (p. 162) L'association qui est faite par le narrateur entre «chochottes» et «citoyennes» a pour effet de se moquer du second caractérisé indirectement par le premier. L'ironie qui entoure le terme «chochette» tout au long du roman se trouve transmise à celui de «citoyenne», de telle manière que non seulement la patronne mais en somme tout citoyen du monde se voit affublé du qualificatif de «chochette» et devient ainsi l'objet d'une moquerie. Moquerie qui se poursuit au fil du texte et que l'on retrouve à la page 232 alors que la patronne, représentant les citoyens à l'intérieur du discours de Bottom, est encore une fois la cible de l'*ethos* moqueur du narrateur : «En pleine possession de tous ses moyens, elle [la patronne] n'aurait jamais dit *ce soir dans la soirée* fédéraliste comme elle est, fière de montrer qu'on n'a pas besoin de se séparer pour garder notre langue.» Le pléonasme vient contaminer l'identité du personnage; il sert de prétexte au regard moqueur que pose le narrateur sur les convictions politiques de la patronne et sur son intégrité. Le personnage de la patronne est symbolique. En fait, il représente une collectivité de gens soi-disant bien pensants («Maggie et autres excédées sexuelles toutes refaites au scalpel, grandes instinctives péteuses dans l'eau, chic il pleut tout le monde à la piscine!», p. 196), dont les prises de position politiques ou autres servent à purifier leur conscience.

N'est-ce pas de ce phénomène dont Bottom lui-même est victime? L'ironie qui vient colorer le tableau qu'il peint de sa condamnation par le tribunal à la suite du massacre de la limousine matrimoniale de Lucie semble participer de cette distanciation du narrateur d'avec les vocabulaires (et les institutions -idéologies- qu'ils servent à exprimer) qui l'aliènent : «Le juge n'a pas cru que j'étais sujet à des absences, dites

black-out, mon entourage estimant de toute façon qu'une absence de quelques mois en prison ne ferait pas de tort à un asocial endurci...» (p. 32). La répétition du mot «absence», dont le signifié de la première mention qui renvoie au domaine de la psyché diffère du signifié de la seconde qui a pour référent la vie en société, vise à accentuer ironiquement l'insensibilité non seulement des garants du système judiciaire mais celle des membres de l'entourage social en général, geste discursif qui participe de l'opposition dans laquelle baigne le récit.

Dans cet extrait, l'*ethos* moqueur du narrateur est contextualisé dans la sphère du psychologique et du médical qui semble constituer une cible privilégiée de Réjean Ducharme, dont la plume ironique s'attaque à cet univers des psychologues et des thérapeutes. L'aliénation de Bottom est-elle inguérissable? De fait, doit-elle nécessairement être guérie? Constitue-t-elle véritablement une «maladie»? En se moquant de tout un arsenal psycho-thérapeutique dont il se dissocie, le narrateur propose l'hypothèse que l'arsenal en question ne le concerne que bien peu, voire qu'il serait, en somme, inutile pour quiconque. Ainsi, les efforts que fait la patronne pour parvenir à comprendre Bottom se trouvent moqués par celui-ci. Il dit : «elle a entrepris un gros travail d'introspection au regard de moi et elle me propose un dialogue en profondeur sur mon problème de fugues» (p. 22). Ces expressions que nous avons cru bon souligner constituent des phénomènes de mention de la part du narrateur qui récupère les propos de sa patronne et, ce faisant, les met à distance de façon à en questionner le sens et la valeur. Le même phénomène se produit lorsque Bottom dit à Nicole :

«Morale: on ne se fait pas casser les pieds
quand on sait cacher ses fesses!»

Elle me regarde comme si elle n'avait jamais vu pareille émergence au niveau du vécu d'un contenu refoulé (p.185).

Ici, le narrateur emprunte des termes propres au monde de la psychanalyse, termes qui, une fois recontextualisés comme c'est le cas dans Dévadé, perdent une part du sens qui leur est propre et voient leur «pouvoir» d'expression et de signification diminué. De même, l'utilisation de la formule «inconscient collectif» alors que Bottom et Juba se font chasser de l'hôtel : «Le chasseur en tunique d'opérette et haut-de-forme galonné nous a chassés, rejetés dans l'inconscient collectif» (p.212). L'inconscient collectif, c'est la masse sociale, la collectivité anonyme dans laquelle l'identité vient mourir et où vient naître l'aliénation. La recontextualisation de l'expression en euphémise la portée, voire en déconstruit le sens premier et en annule la qualité positive. Si dans la psychanalyse jungienne, l'inconscient collectif signifie une rencontre entre les psychés humaines, dans la psychologie de Bottom, il rappelle un vide communicationnel qui marque les rapports interhumains.

Ces exemples de *mentions* de vocabulaires spécialisés tels que ceux dont se servent les membres des sphères politique et psychologique sont révélateurs d'une pratique oppositionnelle mise en oeuvre par l'entremise de l'ironie. Le narrateur emprunte le matériau linguistique qui lui permet d'habiter le territoire de ceux qui détiennent le pouvoir, ceux qui sont garants de l'ordre établi, qui l'instaurent et travaillent à le maintenir, en l'occurrence politiciens, militaires, législateurs et... psychothérapeutes, tous responsables des garde-fous contre l'aliénation. Par son usage de ce vocabulaire, usage bien entendu caractérisé par un

phénomène de mention, le narrateur s'inscrit à l'intérieur du système qu'à la fois il accepte et refuse, contre lequel (mais au moyen duquel) il s'oppose.

Le procédé de l'ironie constitue l'outil littéraire oppositionnel par excellence. Par sa structure discursive elle-même, il redouble le phénomène de division du roman en fonctions narrative et textuelle, en mention et usage. Le discours ironique, par sa duplicité, exerce une espèce de contre-pouvoir déterminé par la présence d'un discours autoritaire à l'intérieur du texte qui lui sert de repoussoir. L'ironie qui encadre ce discours du pouvoir a pour effet d'en euphémiser le «sérieux officiel», d'en désacraliser la portée et ainsi d'en annuler l'impact. Grâce à sa qualité ironique, Dévadé nous apparaît comme un exemple de roman polyphonique. Tout récit oppositionnel comporterait-il nécessairement cette qualité? Il semble que l'aspect polyphonique soit, en fait, consubstantiel d'un tel écrit dans la mesure où l'opposition textuelle prend appui sur une autorité narrative, celle-ci engendrée par un emprunt qui est fait de la part du narrateur au «répertoire» de connaissances du lecteur, répertoire qui «fait autorité» à l'intérieur du roman et qui donne lieu à une séduction propre à faire lire, à ce lecteur, l'opposition.

Et l'opposition, c'est celle qui donnerait à lire au lecteur des énoncés qui lui sont difficiles à saisir, comme celui où Bottom affirme qu'il se trouve en «phase terminale de réinsertion sociale» (p. 226), énoncé où la resocialisation a pour pendant la maladie mortelle. Cette figure, il nous faut la prendre au pied de la lettre afin de comprendre que la transformation du narrateur ne consiste pas, de façon ultime, à rejoindre l'autre, mais plutôt à manifester sa volonté de

se réconcilier avec lui-même. Car, «il s'agit qu'il y ait des radas, que le système ne les ait pas complètement éliminés, qu'il en reste au moins un qui gigote encore» (p. 249). Et celui-là, c'est Bottom, cet individu aliéné qui se sera efforcé d'une part de se défaire du dénominateur de l'aliénation imposé sur lui par autrui pour adhérer à la conception qu'il se fait de lui-même en tant qu'aliéné, «bon déviant stigmatisé qui se respecte, qui refuse d'intérioriser les normes qui le disqualifient» (p. 229).

Conclusion

Le parcours de lecture que Dévadé propose à son lecteur pourrait se résumer à ces quelques phrases prononcées par le narrateur de Réjean Ducharme:

Il n'y aura pas de justice tant que tout le monde
ne souffrira pas comme tout le monde, c'est-
à-dire comme moi, ce qui suppose un système
où tout le monde se veut du mal et se dénonce (p. 211).

Ce système, c'est celui qu'installe le discours fictionnel de Dévadé, système que le lecteur est amené à intégrer, par le biais de la fiction, et à habiter. La situation du texte aliéné comme texte difficile résiderait-elle dans ce renversement des positions initiales, dans un transfert de l'aliénation du textuel dans l'extratextuel? Si le narrateur du récit oppositionnel habite/emprunte le territoire d'autrui (le *pour l'autre*) afin de manifester son *pour moi*, qu'advient-il du lecteur lorsque le *pour moi* - aliéné - du narrateur se réalise? N'est-il pas à son tour appelé à habiter le territoire tactique de la voix narrative, ce qui le place lui-même dans une position d'aliéné, c'est-à-dire de marginal, de déviant à la norme (une nouvelle norme, instaurée par la voix narrative au moyen des tactiques discursives qu'elle emploie)? La difficulté qui accompagne la lecture serait ainsi engendrée par le combat que mène nécessairement le lecteur avec le texte, combat qui devrait lui permettre de résister à la séduction et, par le fait même, à la dissolution de son être. Car, comme le précise Ross Chambers,

l'autorité dont relèvent les textes difficiles
est celle du langage; c'est le pouvoir qu'a le
langage de faire éclater l'apparente cohérence
du moi qu'ils ont pour fonction d'exercer [...]

Si la véritable menace pour la notion du sujet vient du phénomène du langage, avec la liberté qu'a celui-ci de subvertir nos représentations, le risque pour le lecteur qui relève le défi du texte difficile est toujours celui d'une dissolution de son être¹.

L'ironie comme phénomène polyphonique serait ainsi à classer dans la catégorie des écrits difficiles parce que menaçants, menaçants parce que aliénés, **oppositionnels**. L'ironie, c'est ce *fou* textuel qui «rappelle constamment au moi ses limites humaines²» : c'est cette liberté dont parle Proudhon :

...Ironie : vraie liberté - c'est toi qui me délivres de l'ambition du pouvoir, de la servitude des partis, du respect de la routine, du pédantisme de la science, de l'admiration des grands personnages, des mystifications de la politique, du fanatisme des réformateurs, de la superstition de ce grand univers et de l'adoration de moi-même³.

Mais s'agit-il d'une liberté accessible à tous, ou du moins que tous désirent pareillement ? Devant une telle liberté d'interprétation, le lecteur ne peut-il pas se trouver désemparé, déstabilisé par un trop grand décentrement des effectifs idéologiques ? Et quelle garantie comporte le récit oppositionnel d'une juste interprétation de la part du lecteur ? De Bottom, la patronne dit :

Tu es resté à l'âge où la liberté c'est *rien*, où on se trouve libre quand on n'est responsable de rien, quand on n'a rien fait qui nous lie à rien [...]

¹Ross Chambers, «Le texte "difficile" et son lecteur», p. 93

²Michèle Nevert, op. cit., p. 112

³Proudhon cite par P. Bange, op. cit., p. 79

Bottom, tu ne t'appartiens pas (p. 84).

Bottom est-il une métaphore du lecteur qui, suivant la quête du narrateur, sera appelé à se redéfinir? La difficulté qu'engendre l'ironie est celle de la pratique oppositionnelle comme «changement des mentalités». La menace que le récit aliéné présente au lecteur réside dans l'altérité qui s'y trouve non seulement mise en scène mais privilégiée. Le *pour l'autre* du sujet lisant qui dominait la relation narrateur-narrataire risque de se révéler, pour celui-ci, un *pour moi* d'aliéné, l'identité d'une majorité nouvellement déterritorialisée. Et en ce consiste la menace d'une dissolution de l'être. Toutefois, si tel était le cas, la **pratique oppositionnelle** risquerait à son tour, de se trouver annulée en versant dans le contre-pouvoir révolutionnaire. C'est ici qu'entre en jeu la difficulté comme source d'ambiguïté. Car, il y a pratique oppositionnelle tant et autant que l'autre adverse, garant du pouvoir, ne se sent pas directement attaqué; il y a pratique oppositionnelle dans la mesure où c'est un double jeu qui caractérise le rapport de forces entre dominant et dominé. Si le trait marquant de l'ironie est de dire quelque chose pour faire entendre son contraire ou autre chose, l'entreprise d'identification de l'énoncé «véridique» derrière l'énoncé «faux» se trouve laissée au lecteur. L'entreprise de démystification du discours, puisqu'elle repose en partie sur la conscience lectrice⁴, est loin de comporter les garanties d'un succès interprétatif, et dans une certaine mesure, cette absence d'assurance

⁴Wayne C. Booth décrit ainsi l'ironie: «Verbal devices that "say" one thing and "intend" another and thus invite the reader to reconstruct unspoken meanings », A Rhetoric of Irony, Chicago, The University of Chicago Press, 1975, p. 7.

constitue elle-même une forme de garantie de succès du discours oppositionnel. Car, c'est dans le double jeu littéraire, qui engendre la difficulté, la dissémination du sens, l'insaisissabilité du texte, que repose le succès de l'écrit oppositionnel: c'est dans la fuite constante du texte, dans la déstabilisation du lecteur et le décentrement de l'auteur que réside le propre de la pratique oppositionnelle littéraire.

Les fonctions narrative et textuelle dressent un parcours de lecture qui entraîne le lecteur dans l'interprétation textuelle afin qu'il pose et résolve les questions qui concernent l'ambiguïté du texte, le double jeu qu'il présente, les contradictions internes, éléments qui manifestent en fait, chez Réjean Ducharme, une ambivalence non seulement romanesque mais idéologique que le lecteur est appelé à comprendre. Le récit oppositionnel incite le lecteur à lire, et donc à accepter, un monde imaginaire, certes, mais menaçant puisqu'il transgresse les normes «réelles» institu(tionnalis)ées. Par la manifestation de points de vue opposés au sein du discours narratif, une lecture oppositionnelle de Dévadé s'avère la lecture d'un univers dialogique qui échappe aux lumières de la raison cartésienne, univers fictif où le sujet n'est plus monolithique et monologique mais polyphonique et par là-même oppositionnel.

La difficulté du texte consiste en ce risque que le lecteur se voit encourir de subir une dissolution de son être causée par une remise en question des normes, des règles, des vérités jusque là acquises et indiscutables. Ross Chambers voit dans la pratique oppositionnelle

littéraire un moyen de «changer les esprits⁵», de faire dévier le désir «institutionnalisé» du lecteur afin de l'encourager à lire selon lui-même et non selon le «système». Mais cette attente est-elle illusoire? Est-il possible pour un lecteur de se dissocier de sa culture, de son éducation à lire? La déstabilisation du lecteur moyen peut-elle se révéler productrice, comme le laisse entendre cette phrase de Schlegel:

C'est un très bon signe que les gens épris de
platitudes harmonieuses ne sachent pas comment
ils doivent prendre cette auto-parodie permanente
[l'ironie socratique], qu'ils ne cessent de passer de la
croyance à la méfiance jusqu'à prendre le vertige,
qu'ils prennent la plaisanterie justement pour le
sérieux et le sérieux pour la plaisanterie.⁶

Pour ce lecteur moyen, celui qui est majoritaire et sur les achats duquel repose l'entreprise littéraire, la difficulté peut-elle être ludique?

Autant de questions que la notion de pratique oppositionnelle nous inspire par l'importance qu'elle accorde au double jeu. Dans le domaine littéraire, ce double jeu est celui entre la difficulté et la lisibilité du texte, son excentricité et sa banalité. Comme le précise Ross Chambers, le récit aliéné comporte un double risque : celui du succès, c'est-à-dire d'une trop grande adhésion à l'autorité, et celui de l'échec qui en manifeste la portée aliénante, résultats qui signalent, d'une

⁵Ross Chambers, «Récits d'aliénés, récits aliénés», p. 73.

⁶Schlegel cité par P. Bange, «L'ironie. Essai d'analyse pragmatique», p. 76.

part comme de l'autre, une perte du statut oppositionnel⁷. Le récit aliéné doit donc maintenir un juste milieu entre ces pôles afin d'obtenir le résultat attendu.

Cette caractéristique particulière est ce qui différencie le récit aliéné oppositionnel de la «follittérature». Si le récit oppositionnel exprime un sentiment d'aliénation, ce sentiment est appelé à se déployer principalement à l'intérieur du cadre que fournit l'ordre dominant (cadre socio-économique, politique, culturel...). Contrairement aux écrivains internés de l'Art brut qui, selon Christian Delacampagne, «n'ont pas cherché à bouleverser *de l'intérieur* notre façon d'appréhender le code, mais plutôt à en sortir: [qui] plutôt que de nous en expulser, nous, ses utilisateurs, [...] se sont mis hors du langage⁸», l'auteur du récit oppositionnel s'inscrit dans le système, écrit à partir de celui-ci afin de mieux l'interroger. L'écrivain «fou» se distingue de l'écrivain aliéné (marginal, autre par rapport à un régime normatif déterminé) en ce qu'il refuse toute implication à l'intérieur d'une cause à défendre. En somme il rejette toute forme d'engagement. Pour sa part, l'auteur du récit oppositionnel, par l'opposition même qu'il manifeste dans son écriture, trouve dans l'acte d'écrire une forme d'engagement qui, peu importe l'ampleur qui lui est donnée, demeure présente.

Une lecture oppositionnelle de Dévadé engendre-t-elle

⁷Ross Chambers, op. cit., p. 74

⁸Christian Delacampagne, «L'écriture en folie», Poétique, no 18, 1974, p. 161.

nécessairement la figure d'un Réjean Ducharme non plus dégagé mais engagé? Si Bernard Dupriez relève dans les écrits de Réjean Ducharme une «opposition généralisée⁹», la lecture oppositionnelle nous permet de cerner un peu plus clairement cette opposition, opposition qui certes contamine les niveaux multiples du récit de telle façon qu'aucun élément n'échappe à l'épidémie, mais qui, dans le cas de Dévadé, se trouverait particulièrement dirigée. Claude Filteau parvient à la conclusion «qu'il n'y a pas d'assise théorique justifiant les actes des personnages [de L'Hiver de force], et donc pas d'interprétation¹⁰». Mais n'est-ce pas dans ce refus de toute affiliation idéologique et institutionnelle que réside la position oppositionnelle ducharmienne fondamentale qu'exprime le ludisme de son écriture, l'ironie qui caractérise celle-ci, et qui manifeste une distance de l'auteur par rapport au Réel et à ses macrosystèmes? L'opposition ducharmienne réside bien dans le «pouvoir dislocateur¹¹» qu'il confère au langage, pouvoir de dislocation non seulement des mots mais des idées et des entités abstraites que ces idées composent.

Le langage est aliéné, le sens est disséminé, les positions sont ambivalentes et s'annulent les unes les autres : Dévadé est oppositionnel, et par là ne se révèle-t-il pas également déconstructionniste?

⁹Les propos de Bernard Dupriez sont repris par Pierre-Louis Vaillancourt dans son article intitulé «L'offensive Ducharme», Voix et images, vol V, n° 1, automne 1979, p. 177.

¹⁰Loc. cit.

¹¹Ibid., p. 179

L'opposition ducharmienne, par l'ouverture interprétative qu'elle manifeste, refuserait-elle, par le fait même, toute interprétation dont la fin ultime serait de découvrir LA vérité? Et voilà le paradoxe qu'il nous faudrait peut-être résoudre ultérieurement, à savoir que le récit oppositionnel, par sa structure double, à la fois appelle et refuse l'interprétation, séduit et agresse le lecteur. De là provient peut-être la difficulté...

Bibliographie

I - Oeuvres de Réjean Ducharme

Dévadé, Paris, Gallimard, 1990, 257 p.

L'Avalée des avalés, Paris, Gallimard, 1966, 378 p.

L'Hiver de force, Paris, Gallimard, 1973, 273p.

II - Textes sur Réjean Ducharme et/ou son oeuvre

BASILE, Jean, «La Patronne et le laquais», Le Devoir, 3 nov. 1990, p. D-3.

BOIVIN, Jean-Roch, «*Dévadé*, Le fond des choses», Voir, semaine du 8 au 14 novembre 1990, p. 27.

CHASSAY, Jean-François, «Ducharme contre le politique, tout contre», Le Devoir, 3 nov. 1990, p. D-5.

FOGLIA, Pierre, «Lire, mon vieux», La Presse, 13 nov. 1990, p.A 5.

IMBERT, Patrick, «Révolution culturelle et clichés chez Réjean Ducharme», Journal of Canadian Fiction, no 25-26, 1979, pp. 227-236.

LEDUC-PARK, Renée, Réjean Ducharme. Nietzsche et Dionysos., Québec, Presses de l'Université Laval, «Vie des lettres québécoises», 1982, 306 p.

LEPAGE, Pierre, «Les mots et la boue», Le Monde, 9 nov. 1990, pp. 25, 27.

LÉVESQUE, Robert, «L'évadé qui dévale», Le Devoir, 13 oct. 1990, p. D-2.

MARTEL, Réginald, «*Dévadé*, De grands enfants dévorés par le réel», La Presse, le 4 nov. 1990, pp. C-1, C-5.

- MORENCY, Jean. «L'évasion à rebours», Nuit blanche, no 43 mars/avril/mai 1991, pp. 34-37.
- O'NEIL, Huguette. «L'affaire Ducharme-Guilbeault», La Presse, 1er déc. 1991, p. C 6.
- PAVLOVIC, Myrienne. «L'affaire Ducharme», Voix et images, vol. 6, no 1, automne 1980, pp. 75-95.
- PELLETIER, Jacques. «Le Dévadé du réel», Lettres québécoises, no 61, printemps 1991, pp. 15-16.
- P(ilon), J(ean)-G(uy). «L'Avalée des avalés», «Notes de lecture», Liberté, vol. 8, no 5-6, sept.-déc. 1966, p. 175.
- PSENAK, Stefan. «Le mystérieux écrivain frappe encore...», La Rotonde, 20 nov. 1990, p. 14.
- REYES, Alina. «La carte de l'île», Le Devoir, 13 déc. 1990, p. A-8.
- SANSFAÇON, Jean-Robert. «Que le vrai Ducharme se lève!», Le Devoir, 29 novembre 1991, p. A-8.
- SEGURA, Maurice. «Dévidence», Continuum, semaine du 12 novembre 1990, p. 17.
- TRANQUILLE, Henri. «L'Avalée des avalés», Sept-Jours, no 6, 22 oct. 1966, p. 47.
- VAILLANCOURT, Pierre-Louis. «L'offensive Ducharme», Voix et images, vol. V, no 1, automne 1979, pp. 177-185.
- VOISARD, Anne-Marie. «*Dévadé*, de Réjean Ducharme. Rien de moins qu'un chef-d'oeuvre... qui dérange», Le Soleil, 3 nov. 1990, p. E-12.

III - Ouvrages de Ross Chambers et Michel de Certeau

- CHAMBERS, Ross. La Comédie au château, Paris, José Corti, 1971.

- CHAMBERS, Ross, Mélancolie et opposition, Paris, José Corti, 1987.
- CHAMBERS, Ross, «Récits d'aliénés, récits aliénés», Poétique, n° 53, 1983, pp. 72-90.
- CHAMBERS, Ross, Room for Maneuver: Reading (the) Oppositional (in) Narrative, Chicago, The University of Chicago Press, 1991.
- CHAMBERS, Ross, Story and Situation. Narrative Seduction and the Power of Fiction, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1984.
- CHAMBERS, Ross, «Le texte "difficile" et son lecteur», Problèmes actuels de la lecture (sous la direction de L. Dällenbach et J. Ricardou), Paris, Clancier-Guénaud, 1982, pp 81-93.
- CERTEAU, Michel de, L'Invention du quotidien. T.1. Arts de faire, Paris, Gallimard, «Folio», 1980.
- CERTEAU, Michel de, «Une culture très ordinaire», Esprit, n° 10, 1978, pp 3-26.

IV - Ouvrages sur l'aliénation, l'aliénation et la littérature

- BATESON, Gregory, «Vers une théorie de la schizophrénie» dans Vers une écologie de l'esprit, vol.1, Paris, Seuil, 1977, pp 9-49.
- BEAUDOT, Alain, «De l'autre à l'un : Aliénation et révolte dans les littératures d'expression française», Études françaises, vol.VII, n° 4, pp 331-358.
- DELACAMPAGNE, Christian, «L'écriture en folie», Poétique, n° 18, 1974, pp 160-175.
- DOMMERGUES, Pierre, L'Aliénation dans le roman américain contemporain, vol.1 et 2, Paris, Union générale d'éditions, «10/18», 1977.

- FELMAN, Shoshana, La Folie et la chose littéraire, Paris, Seuil, 1978.
- HARGER-GRINLING, Virginia A., Alienation in the new novel of France and Québec, Fredericton, York Press, 1985.
- HORTON, Mary, «The literature of Alienation», The Sociology of Literature: Applied Studies, Keele, University of Keele Press, 1978, pp 197-217.
- JACERME, Pierre, La Folie, Paris, Bordas, «Les Thèmes littéraires», 1989, (1974 pour la 1^{ère} édition).
- JACQUARD, Roland, «La Folie» dans Philosopher. Les interrogations contemporaines. Matériaux pour un enseignement., Paris, Fayard, 1980, pp 173-184.
- LAING, Ronald D., La Politique de l'expérience, Paris, Stock, 1969.
- LAING, Ronald D., Le Moi divisé, Paris, Stock, coll. «Pluriel», 1979.
- NEVERT, Michèle, «Nef des fous et subversion», Études littéraires, vol.19, no 2, 1986, pp 109-117.
- PLAZA, Monique, Écriture et folie, Paris, PUF, «Perspectives critiques», 1986.

V - Ouvrages sur la lecture et le lecteur

- BARTHES, Roland, Le plaisir du texte, Paris, Seuil, coll. «Points», 1973.
- ECO, Umberto, Lector in Fabula, Paris, Grasset et Fasquelle, «Le Livre de poche. Biblio, Essais.», 1985.
- ISER, Wolfgang, The Act of Reading, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1975.
- ISER, Wolfgang, The Implied Reader, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1975.

MARCHETTI, Adriano, «Lire c'est penser l'impensable avec le texte», Francofonia, n° 17, automne 1989, pp 91-102.

POULET, Georges, «Lecture et interprétation du texte littéraire» dans Qu'est-ce qu'un texte? Éléments pour une herméneutique, Paris, José Corti, 1975, pp 61-81.

PRINCE, Gérald, «Introduction à l'étude du narrataire», Poétique, n° 14, 1973, pp 178-196.

SULEIMAN, Susan R. et Crosman, Inge, éditrices, The Reader in the Text, Crosman, New Jersey and Oxford, Princeton University Press, 1980.

VI - Ouvrages sur la théorie littéraire, les procédés littéraires, la linguistique, l'ironie...

ALLEMANN, Beda, «De l'ironie en tant que principe littéraire», Poétique, n° 36, nov. 1970, pp 385-398.

BAL, Mieke, «Mise en abyme et iconicité», Littérature, n° 29, 1978, pp 116-128.

BASIRE, Brigitte, «Ironie et métalangage», DRLAV, n° 32, 1985, pp 129-150.

BOOTH, Wayne C., A Rhetoric of Irony, Chicago, The University of Chicago Press, 1975.

DÄLLENBACH, Lucien, Le Récit spéculaire, Paris, Seuil, 1977.

DUCROT, Oswald, «Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation» dans Le Dire et le dit, Paris, Minuit, 1984, pp 171-233.

DUPRIEZ, Bernard, Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire), Paris, Union générale d'éditions, «10/18».

GENETTE, Gérard, «Vraisemblance et motivation» dans Figures II, Paris, Seuil, 1969, pp 71-100.

HALSALL, Albert, W., L'Art de convaincre. Le récit pragmatique. Rhétorique, idéologie, propagande., Toronto, Paratexte, 1988.

- HUTCHEON, Linda. «Ironie et parodie: stratégie et structure». Poétique, no 36, pp 467-477.
- HUTCHEON, Linda. «Modes et formes du narcissisme littéraire». Poétique, no 29, 1977, pp 90-106.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. «L'ironie comme trope». Poétique, no 41, 1980, pp 108-127.
- LAPORTE, Roger. «Une double stratégie. La différence» dans Quatre essais à propos de Jacques Derrida, Paris, Fayard, 1973, pp 247-264.
- Linguistique et sémiologie, no 2 (numéro spécial sur l'ironie), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1978.
- Littérature et réalité, Paris, Seuil, coll. «Points», 1982.
- MAINGUENEAU, Dominique, Éléments de linguistique pour le texte littéraire, Paris, Bordas, 1986.
- MICHEL, Jean Bloch. «Le soliloque» dans Le Présent de l'indicatif. Essai sur le nouveau roman, Paris, Gallimard, 1973, pp 109-136.
- MUECKE, D.C., The Compass of Irony, London, Methuen and Co. Ltd, 1969.
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. «L'institution littéraire ou la transparence voilée» dans L'Amour de la carte postale, Montréal, Québec/Amérique, 1987, pp 103-125.
- TODOROV, Tzvetan, Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique., Paris, Seuil, 1981.
- VAILLANCOURT, Pierre-Louis. «Sémiologie de l'ironie: l'exemple Ducharme». Voix et images, vol. 7, no 3, 1982, pp 513-522.
- WILLEFORD, William, The Fool and His Sceptre. A Study in Clowns and Jesters and Their Audience, London, Edward Arnold Ltd., 1969.

Martine Delvaux

Écriture et aliénation dans Débadé de Réjean Ducharme.

M.A. Lettres françaises

Résumé

Cette étude du dernier roman de Réjean Ducharme prend appui sur un mot lourd de sens : le mot aliénation. Débadé est le roman de l'aliénation, roman aliéné parce qu'oppositionnel, roman oppositionnel par le sentiment d'aliénation qu'il exprime. L'écriture de Débadé tend à nous échapper, à se défilier en dévalant les pages. C'est cette échappée verticale du texte dans l'horizontal des mots que nous voulons comprendre et exprimer dans ce travail, cette débâcle textuelle, ce sauve-qui-peut littéraire qui nous semble caractériser le dernier roman de l'écrivain québécois.

Le mouvement qui domine dans Débadé en est un d'ambivalence. La voix narrative du roman nous apparaît se contredire elle-même, défaire son propre procès textuel, effectuer la relecture, à l'intérieur même du texte, de son discours. Cette dialectique, nous la déterminons comme un balancement du plein au vide, du lieu au non-lieu, du sens au non-sens, de l'**u/topique** à l'**atopique**.

Le concept de récit aliéné/oppositionnel nous permet de cerner la dialectique ducharmienne, le double-jeu linguistique et romanesque, ainsi que l'ironie qui prédomine dans l'écriture. La pratique oppositionnelle littéraire est un outil important dans l'examen de l'altérité, de la difficulté que cause la différence (et la différence) du traitement de la signification dans l'écriture ducharmienne. Le programme narratif que se propose le narrateur est ambigu. Que

cherche Bottom? Quel regard pose-t-il sur sa condition d'aliéné social?

En suivant l'exemple des analyses de Ross Chambers, nous constatons que le matériau romanesque de Dévadé est composé de procédés qui participent de deux fonctions : la fonction **narrative** et la fonction **textuelle**. La fonction narrative est le siège de l'autorité et de la séduction, composantes de l'écriture sur lesquelles repose l'acte de lire. La fonction narrative manifeste, de la part de l'auteur-narrateur, un *pour moi pour l'autre*. Elle constitue le répertoire sur lequel prend appui la communication entre les instances narratives. Ici, le *pour moi* de l'auteur-narrateur s'inscrit sur le lieu (le *topos*) de l'autre duquel il emprunte les outils que sont le langage, le discours, le contenu culturel... Il manifeste ainsi une autorité et une séduction qui sont celles du lieu commun qui lie les pôles narratifs et qui engendre l'intérêt du texte pour le lecteur. L'autorité, par son respect de certaines conventions littéraires et culturelles, et la séduction, par l'importance qu'elle accorde à la figure du narrataire, constituent des mécanismes textuels discursifs propres à engendrer et à maintenir, l'intérêt du lecteur.

La première étape d'une lecture oppositionnel^e consiste à lire la fonction narrative du texte et le programme narratif qu'elle propose. Toutefois, ce programme est superficiel, ou l'on pourrait dire «ironique», puisqu'il dissimule des intérêts profonds qui sont mis en jeu par l'écriture. Ce sont ces intérêts que la fonction textuelle nous appelle à découvrir. Cette seconde fonction exprime, pour sa part, un *pour l'autre pour moi*. Maintenant, c'est au moyen des attributs qui lui sont conférés par l'exercice de l'autorité et de la séduction, que le narrateur s'identifie, se manifeste et, par le fait même, subvertit la fonction

narrative et invite le lecteur à s'en distancier. Dans Débadé, la fonction textuelle constitue une rhétorique de l'aliénation qui vient supplanter, par dessous, le récit mis en scène à l'intérieur du roman. La «texture» du roman déjoue le sens de la fiction qu'il raconte et nous invite à lire le refoulé du texte, à relire le roman et à y relire un autre roman.

Nous examinons le thème de l'aliénation à l'intérieur de ce cadre qu'est la pratique oppositionnelle et le dialogisme. Et à l'intérieur de ce cadre, quelle est cette aliénation? En suivant le parcours narratif du narrateur et protagoniste principal, Bottom, nous constatons que le rapport du personnage au sentiment d'aliénation est en fait un rapport euphorique. Si le programme narratif semble présenter une transformation du héros qui l'amène d'un état initial d'aliénation sociale à un état final de désaliénation, la «texture» du roman proposerait plutôt une lecture qui révèle le passage d'une aliénation du narrateur par rapport à lui-même (à son état d'aliéné qualifié négativement par les membres de son entourage) à une désaliénation de l'individu, toujours par rapport à lui-même, et qui signifie la préservation de son état d'aliéné devant la collectivité sociale : «Il s'agit qu'il y ait des radas, que le système ne les ait pas complètement éliminés, qu'il en reste au moins un qui gigote encore.» (Débadé, p. 249)

Les fonctions narrative et textuelle dressent un parcours de lecture qui entraîne le lecteur dans l'interprétation textuelle afin qu'il se pose et résolve les questions qui concernent l'ambiguïté du texte, le double-jeu qu'il présente, les contradictions internes, éléments qui manifestent en fait, chez Réjean Ducharme, une ambivalence non seulement romanesque mais idéologique que le lecteur est appelé à comprendre. Le récit oppositionnel incite, par la séduction, le lecteur à lire, et donc,

dans une certaine mesure, à accepter un monde imaginaire, certes, mais néanmoins menaçant puisqu'il transgresse les normes «réelles» institu(tionnalis)ées. Par la manifestation de points de vue opposés au sein du discours narratif, une lecture oppositionnelle de Dévadé se révèle être la lecture d'un univers dialogique qui échappe aux lumières de la raison cartésienne, univers fictif où le sujet n'est plus monolithique et monologique mais polyphonique et par là-même oppositionnel.

En ce consiste la difficulté du texte, le risque que le lecteur se voit encourir de subir une dissolution de son être causée par une remise en question des normes, des règles, des vérités jusque là acquises et indiscutables. Ross Chambers voit dans la pratique oppositionnelle littéraire un moyen de «changer les esprits¹», de faire dévier le désir «institutionnalisé» du lecteur afin de l'encourager à lire selon lui-même et non selon le «système». Mais cette attente est-elle illusoire? Est-il possible pour un lecteur de se dissocier de sa culture, de l'éducation qui lui a appris à lire²? La déstabilisation du lecteur moyen peut-elle se révéler productrice, comme le laisse entendre cette phrase de Schlegel :

C'est un très bon signe que les gens épris de

¹Ross Chambers, «Récits d'aliénés, récits aliénés», Poétique, n° 53, 1983, p. 73.

²Ces habitudes de lecture sont données par l'entremise non seulement de l'éducation scolaire, mais par l'intermédiaire des maisons d'éditions qui prônent un certain type de publications, par les médias qui en font la publicité, enfin par un système idéologique dominant duquel participe la «machine littérature». Voir à ce sujet l'essai de Madeleine Ouellette-Michalska : «L'institution littéraire ou la transparence voilée», L'Amour de la carte postale, Montréal, Québec/Amérique, 1987, 260 p.

platitudes harmonieuses ne sachent pas comment
ils doivent prendre cette auto-parodie permanente
[l'ironie socratique], qu'ils ne cessent de passer de la
croyance à la méfiance jusqu'à prendre le vertige,
qu'ils prennent la plaisanterie justement pour le
sérieux et le sérieux pour la plaisanterie.³

Pour ce lecteur moyen, celui qui est majoritaire et sur les achats duquel
repose l'entreprise littéraire, la difficulté peut-elle être ludique?

³Schlegel cité par P. Bange, «L'ironie. Essai d'analyse
pragmatique», «L'ironie», Linguistique et sémiologie, Lyon,
Presses universitaires de Lyon, 1978, p. 76.

