

**GROS MOTS : LE RÉCIT CIRCULAIRE DE RÉJEAN DUCHARME**

par

**Catherine Renaud**

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A.  
en langue et littérature françaises

Août 2013

## TABLE DES MATIÈRES

<b>RÉSUMÉ</b> .....	iii
<b>ABSTRACT</b> .....	iv
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	v
<b>INTRODUCTION</b> .....	1
<b>CHAPITRE I</b> .....	18
<b>UNE CIRCULARITÉ NARRATIVE</b> .....	18
LE « TOUR D'ELLE » : LIMITE SPATIALE, MESURE DU TEMPS ET STRUCTURE NARRATIVE .....	21
LA LOI DU CERCLE .....	31
« PARLEZ-MOI D'UN VOYAGE BLANC » .....	36
JOHNNY ET SON ALTER .....	39
« FAIT COMME UN RAT » : LE PIÈGE DE LA CIRCULARITÉ .....	45
<b>CHAPITRE II</b> .....	51
<b>GIDE, PROUST ET DICKINSON</b> .....	51
L'INTERTEXTUALITÉ .....	56
DU CÔTÉ DE CHEZ PROUST .....	58
LES <i>CAHIERS</i> D'ANDRÉ GIDE .....	63
« ALLO, ARE YOU NOBODY TOO? » .....	74
LE MIROIR INTERTEXTUEL .....	79
<b>CHAPITRE III</b> .....	84
<b>L'INTERTEXTUALITÉ DUCHARMIEENNE</b> .....	84
UNE ÉCRITURE « NARCISSIQUE » .....	84
DES RATS ET DES CROTTÉS .....	90
DE <i>L'AVALÉE DES AVALÉS</i> À <i>GROS MOTS</i> : LA CIRCULARITÉ DES IDÉES .....	93
LE CAHIER DE WALTER, UN PASTICHE DUCHARMIEEN? .....	97
« L'AFFAIRE WALTER » .....	101
LA BIBLIOTHÈQUE VIDE DE JOHNNY .....	108
<b>CONCLUSION</b> .....	113
<b>UNE CIRCULARITÉ TOUJOURS EN MOUVEMENT</b> .....	113
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	118

## RÉSUMÉ

L'objectif de ce mémoire est d'étudier la façon dont la circularité structure le dernier roman de Réjean Ducharme, *Gros mots*, dans son ensemble. Les multiples jeux de miroirs et procédés d'autoreprésentation dans *Gros mots*, tels que la mise en abyme, créent une circularité qui se déploie à plusieurs niveaux, de la narration aux idées. Nous observerons les divers effets de ressassement et de réduplication causés par cette circularité, ainsi que leurs répercussions sur le personnage principal et narrateur du roman. L'analyse de l'intertextualité (notamment l'intertextualité ducharmienne) révèle que celle-ci participe également à la circularité globale du roman, reflétant certains de ses aspects et introduisant une réflexion sur la littérature, l'écriture et la lecture. L'autopastiche qu'est le cahier de la mise en abyme est l'occasion pour Ducharme de commenter sa propre pratique et le personnage d'écrivain qu'il est devenu dans le champ littéraire.

**ABSTRACT**

This thesis seeks to study the ways in which circularity structures Réjean Ducharme's last novel, *Gros mots*. Circularity takes many forms in the novel: from narration to ideas, by way of multiple mirror effects and processes of self-representation (such as *mise en abyme*). I will study how circularity generates effects of reiteration and reduplication, as well as the repercussions of those effects on the novel's main character/narrator. This analysis of intertextuality (notably of Ducharmian intertextuality) highlights its contribution to the novel's circularity, which reflects certain aspects of the novel's construction even as it formulates a commentary on the acts of reading and writing and on literature itself. The *autopastiche* created by the novel's *mise en abyme* enables Ducharme to comment on his own writing and the writer-character position that he has come to occupy in the literary field.

## REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier mon directeur, Michel Biron pour ses judicieux conseils et ses mots d'encouragement, ainsi que pour sa disponibilité et sa compréhension. Merci de m'avoir mise sur la piste d'un sujet aussi passionnant.

Je désire également remercier Alain Farah pour son écoute, son amitié et son brin de folie.

Je souhaite témoigner de ma reconnaissance envers mes compagnons de travail, William et Mathieu, qui ont su égayer de longues journées passées à la bibliothèque.

Un merci tout spécial à mon ami et collègue Jason, pour ses relectures et ses commentaires.

Enfin, sur une note personnelle, je remercie sincèrement mon copain, Andrew, ma mère, Danielle et ma Toune, Catherine, pour leur soutien et leur foi inébranlable en ma capacité de mener ce mémoire à terme.

## INTRODUCTION

Il paraît que ce qu'on a perdu une fois, on est condamnés à le reperdre indéfiniment. Il paraît que les premiers chemins qu'on a ouverts, on n'en sort pas, on tourne en rond dedans pour se retrouver. Comme des malades...

Réjean Ducharme, *Gros mots*

La vie, dans l'univers romanesque de *Gros mots*, le dernier roman publié à ce jour de Réjean Ducharme, semble n'être qu'une éternelle répétition; jour après jour, Johnny, le narrateur et personnage principal du roman, répète la même routine : après un déjeuner orageux avec Exa, sa conjointe, Johnny se lance dans le tour de l'île qu'il habite, tour qu'il surnomme rapidement son « tour d'elle en souvenir d'une journée amputée d'elle<sup>1</sup> ». Ce tour est précédé ou suivi de la lecture d'une entrée du cahier de Walter, que Johnny a trouvé quelque part dans les broussailles, dans lequel est consigné quotidiennement le récit d'un homme menant une vie étrangement similaire à la sienne. Ce tour, parfois ponctué de commissions, est toujours interrompu par un arrêt à l'une ou l'autre des buvettes de l'île, où Johnny passe un moment au téléphone avec sa Petite Tare (la conjointe de son meilleur ami Julien), qu'il aime d'un amour pur et chaste. Ensemble, ils se livrent à l'analyse du cahier de Walter, tentant de percer le mystère de son auteur et protagoniste. Par la suite, Johnny rentre chez lui et y passe la soirée, parfois à lire ou à regarder la télévision avec Exa, parfois partageant un moment d'intimité avec elle, mais essayant principalement de résister à la tentation de faire quoi que ce soit qui pourrait améliorer ou envenimer leur relation. À

---

<sup>1</sup> Réjean Ducharme, *Gros mots*, p. 41. Désormais désigné par *GM* dans le texte.

l'occasion, lorsque la Petite Tare se montre trop insistante et qu'il cède sous le coup de l'impulsion, Johnny se rend chez elle. Le lendemain, tout recommence, à peu près de la même manière et dans la même séquence. *Gros mots* serait-il donc une sorte de jour de la marmotte? On pourrait presque le croire. Toutefois, pour reprendre les mots de Johnny comme métaphore du récit, celui-ci va « un pas plus loin à chaque tour » (*GM*, p. 240). C'est-à-dire que malgré la grande répétitivité du roman, qui donne l'impression que rien ne s'y passe et que le roman tourne en rond, l'histoire évolue tout de même, pas à pas, contre la volonté de son protagoniste qui voudrait que tout « reste comme c'est, toujours pareil [puisqu'il] n'y a pas à chercher mieux, il n'y a pas mieux. » (*GM*, p. 178)

Si la circularité structure le récit dans son ensemble, elle n'a été que brièvement abordée dans les (peu nombreuses) études portant sur ce dernier roman de Réjean Ducharme, publié en 1999. Une bonne portion des textes sur *Gros mots* sont des recensions du roman; de fait, il y a présentement moins de dix études plus approfondies sur cette œuvre, à savoir les articles de Gilles Marcotte et de Michel Biron; les ouvrages respectifs d'Élisabeth Haghebaert et d'Élisabeth Nardout-Lafarge, qui abordent l'œuvre complète de Ducharme; le mémoire de maîtrise de Karine Fortin, qui analyse à la fois *Gros mots* et *Les Enfantômes* et la thèse de doctorat de Stéphane Inkel, qui analyse *Gros mots*, entre autres œuvres. Quelques chapitres de l'ouvrage collectif *Présences de Ducharme* sont également consacrés à *Gros mots* : « La métaphore de l'île ou la pensée des mots chez Réjean Ducharme », de Réjean Beaudoin; « L'arpenteur et la voix. Politique de la dette dans *Dévadé* et *Gros mots* », de Stéphane Inkel et « Quête de l'auteur, découverte du lecteur : du *Nez qui voque* à *Gros mots* », de Marilyn Randall. Si aucune de ces études ne se consacre exclusivement à l'étude de la circularité, elles y touchent toutes, à divers degrés, en

abordant des thèmes, sujets ou procédés qui sont liés entre eux et, surtout, liés à la circularité.

Comme pour tous les romans de Ducharme, la critique n'échappe pas à l'analyse de la langue et des mots dans cette œuvre. Dans le cas de *Gros mots*, les mots sont véritablement au cœur du roman et sont l'un des thèmes du récit, par le biais du cahier de Walter. Si les mots occupent une place prédominante dans le roman, c'est également parce que les mots de Ducharme sont de « gros mots, des mots engrossés, surchargés de sens<sup>2</sup> », fruits d'une « écriture généreuse<sup>3</sup> », comme l'affirme André Goulet. Ce dernier souligne la difficulté de lecture de *Gros mots*, tout comme Michel Biron : ce dernier note que *Gros mots* est « un roman où le lecteur ne cesse de s'accrocher, de trébucher sur le langage. Le romancier s'amuse à changer les règles, à brouiller les noms, à désarticuler la syntaxe au risque de rendre certaines phrases illisibles. Mais qu'est-ce que l'illisibilité dans un monde de "Gros mots", dans un univers de signes redondants où le même se confond avec l'autre<sup>4</sup>? »

Si la lecture de ce roman requiert un certain débroussaillage au niveau linguistique, il en est de même en ce qui concerne les personnages du roman, une bande de marginaux « maghanés », qui diffèrent peu des personnages des œuvres antérieures de Ducharme, remarque Élisabeth Haghebaert dans *Une marginalité paradoxale*<sup>5</sup>. La confusion découle toutefois du fait que les personnages sont tous dotés d'un double (et parfois même d'un troisième ou d'un quatrième « même »). La langue difficile du roman n'aide en rien à démêler qui est qui et qui fait quoi, comme le montre le mémoire de Karine Fortin, dédié à

---

<sup>2</sup> André Goulet, « Gros mots et autres vacheries », p. 135.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>4</sup> Michel Biron, « La grammaire amoureuse de Ducharme », p. 280.

<sup>5</sup> Élisabeth Haghebaert, *Une marginalité paradoxale*, p. 87.

l'analyse de la subjectivité et du brouillage identitaire du personnage-narrateur dans *Gros mots* et dans *Les Enfantômes*, brouillage causé, selon elle, par l'emploi équivoque du pronom « on » dans le roman<sup>6</sup>. La mise en abyme est le principal agent de dédoublement des personnages, comme le constatent la plupart des commentateurs de l'œuvre, dont Haghebaert et Goulet, en ce que les personnages du récit-cadre y sont reflétés comme dans une glace déformante.

La question du dédoublement des personnages s'accompagne presque inévitablement d'une réflexion sur la subjectivité, sur le « soi », dans la plupart des études qui s'y arrêtent. Outre Karine Fortin, Élisabeth Haghebaert et Stéphane Inkel observent également la confusion et la tension entre le soi et l'Autre dans *Gros mots*; selon eux, elles proviennent essentiellement du procédé de la mise en abyme. Cette mise en abyme entraîne non seulement un dédoublement des personnages, mais également un redoublement du récit. En plus de jouer le rôle de miroir entre les divers personnages, comme le notent Inkel et Marilyn Randall, la mise en abyme est également un reflet du récit qui l'encadre, causant redondance et répétitivité au niveau de la narration, soulignent Biron et Haghebaert. Cette dernière ajoute que la mise en abyme a le « rôle de forme d'insistance<sup>7</sup> » en ce que « [la] répétition *ad nauseam* [de l'intrigue] survient comme une "(re-)citation de récit"<sup>8</sup> ».

Plus qu'un simple mécanisme de redoublement du récit, le cahier de la mise en abyme introduit dans le roman, selon plusieurs commentateurs, une réflexion sur la lecture et sur la critique. Randall qualifie *Gros mots* de « roman de la lecture<sup>9</sup> »; Élisabeth

---

<sup>6</sup> Karine Fortin, « Statut énonciatif du personnage-narrateur dans *Les Enfantômes* et *Gros mots* de Réjean Ducharme », p. 11-12.

<sup>7</sup> Élisabeth Haghebaert, *op. cit.*, p. 207.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>9</sup> Marilyn Randall, « Quête de l'auteur, découverte du lecteur : du *Nez qui voque* à *Gros mots* », p. 216.

Nardout-Lafarge, quant à elle, montre à quel point le thème de la lecture occupe une place prédominante dans ce roman : de la bibliothèque vide de la chambre de Johnny, aux vieux exemplaires de la *Recherche du temps perdu*, en passant par la lecture et la récitation de poésie par la Petite Tare, les livres se retrouvent partout dans *Gros mots*. L'un d'eux, le cahier de Walter, est même l'objet d'intérêt central de Johnny et de la Petite Tare. Comme l'affirme Randall, la lecture du cahier, les « péripéties des personnages, l'anonymat de l'auteur et l'écriture difficilement compréhensible du journal lancent Johnny et la Petite Tare, premièrement, sur un projet d'interprétation, donnant lieu à un méta-commentaire ironique sur la critique universitaire et, deuxièmement, sur une quête de l'auteur<sup>10</sup> », déclaré absent ou mort par Roland Barthes, mais qui est présent à tous les niveaux dans ce roman selon Gilles Marcotte, contredisant ainsi cette théorie. Reprenant elle aussi la thèse de la disparition de l'auteur, Randall suggère que *Gros mots* serait une longue réflexion sur un auteur absent – Walter ou Ducharme lui-même.

De plus, Nardout-Lafarge voit dans le personnage de la Petite Tare « un portrait tendrement ridicule de la critique savante<sup>11</sup> », qui s'est énormément intéressée à Ducharme dès la publication de *L'avalée des avalés* en 1966 et qui n'a cessé de l'étudier depuis ce temps. Aussi parodique ou ridicule qu'elle le soit, l'exégèse du cahier par la Petite Tare serait, selon Haghebaert et Nardout-Lafarge, une façon plus ou moins dissimulée, pour Ducharme, de se livrer à une sorte d'autocritique. Inkel pousse cette idée plus loin et suggère que *Gros mots* serait l'occasion pour Ducharme de commenter et de réfléchir sur son œuvre. La ressemblance flagrante entre la langue et le style du cahier et ceux des romans de Ducharme n'a échappé à presque aucun commentateur, le cahier portant les

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>11</sup> Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme : une poétique du débris*, p. 75.

« attributs de la voix de Réjean Ducharme<sup>12</sup> » selon Inkel, et étant très ou même trop ducharmien pour ne pas être une forme d'autocritique ou d'auto-parodie, selon Nardout-Lafarge. De fait, nombreux sont ceux ayant vu plusieurs similarités entre *Gros mots*, le cahier de la mise en abyme et *Dévadé*, d'aucuns voyant d'ailleurs dans *Gros mots* une nouvelle version de *Dévadé* et d'autres une suite.

Ducharme pratique l'intertextualité depuis son tout premier roman, comme le prouve la pléthore d'études portant sur l'intertextualité dans l'œuvre ducharmienne dans son ensemble; il n'est donc pas étonnant que Ducharme mène cette pratique un peu plus loin dans *Gros mots*. Glissant dans ce roman des références à ses propres œuvres, comme le font remarquer Michel Biron et Marilyn Randall, entre autres, Ducharme s'adonne à l'autocitation et même à l'auto-plagiat. Cette intertextualité interne n'est que l'une des composantes de l'intertextualité foisonnante de ce roman, où de nombreux auteurs sont convoqués, notamment Emily Dickinson, Marcel Proust et André Gide. L'intertextualité avec ces trois écrivains n'est pas fortuite ou purement ludique. Comme le dit Gilles Marcotte, Ducharme entretient un rapport affectif avec certains auteurs; c'est le cas de Dickinson dans ce roman, qu'il élève au rang fraternel, tout comme Nelligan et Rimbaud, affirme Nardout-Lafarge. Haghebaert note également une ressemblance entre les postures de Ducharme et de Dickinson dans la sphère littéraire : tous deux s'en sont exclus volontairement<sup>13</sup>. Quant à Proust et à Gide, la référence serait essentiellement structurale : la *Recherche du temps perdu* a une structure circulaire globale et *Les cahiers d'André Walter*, œuvre de jeunesse de Gide, est la première où il a mis en pratique le procédé de la

---

<sup>12</sup> Stéphane Inkel, « Les fantômes et la voix : politique de l'énonciation et langue maternelle chez Réjean Ducharme et Samuel Beckett », p. 231-232.

<sup>13</sup> Élisabeth Haghebaert, *op. cit.*, p. 36.

mise en abyme. Les liens que tisse le roman de Ducharme avec ces œuvres sont toutefois plus profonds et plus diversifiés qu'ils n'en ont l'air à première vue : de l'histoire aux personnages, de nombreux parallèles peuvent être dressés. Comme nous le verrons au fil de notre analyse, les rôles que jouent la *Recherche* et *Les cahiers d'André Walter* dans ce roman relèvent également du renversement ironique.

Le dernier élément ressortant de plusieurs études sur *Gros mots*, et celui autour duquel ce mémoire sera centré, est la circularité. Comme le dit Michel Biron, « [t]out est circulaire dans *Gros mots*, le récit comme l'île dont Johnny ne cesse de faire le tour<sup>14</sup>. » Réjean Beaudoin, lui, voit une corrélation entre la forme (circulaire) de l'île, la narration et la psychologie du protagoniste<sup>15</sup>. La structure du roman « privilégie la circularité et la répétitivité au mouvement et à la progression<sup>16</sup> », affirme Fortin; Randall remarque d'ailleurs que la fin du roman boucle la boucle avec le début<sup>17</sup>. Cette circularité structurale a, de toute évidence, de nombreux effets sur le récit et son évolution, mais elle est également au service du protagoniste, qui n'a qu'un seul objectif : résister. Fortin déclare que la routine, la répétition et surtout la résistance à tout changement de la part de Johnny causent la circularité, mais que la circularité devient également un agent de résistance, en ce qu'elle induit elle-même la répétitivité. Goulet et Inkel remarquent tous deux que le « tour d'elle » provoque l'errance du protagoniste et entraîne une mise à distance entre ce dernier et l'objet de son désir, la Petite Tare, lui permettant ainsi de mieux lui résister.

À l'instar de *Gros mots* et de sa réception, la question de la circularité a été quelque peu négligée dans le domaine de la théorie littéraire. Effectivement, il n'y a pas d'ouvrage

---

<sup>14</sup> Michel Biron, *op. cit.*, p. 379.

<sup>15</sup> Réjean Beaudoin, « La métaphore de l'île ou la pensée des mots chez Réjean Ducharme », p. 231.

<sup>16</sup> Karine Fortin, *op. cit.*, p. 82.

<sup>17</sup> Marilyn Randall, *op. cit.*, p. 222.

théorisant ou faisant le tour de la question de manière exhaustive; la circularité est plutôt abordée par la bande dans le cadre d'études plus générales, par exemple sur le postmodernisme ou le Nouveau Roman. À l'exception de l'ouvrage de Georges Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, qui étudie le symbolisme du cercle dans la littérature de la Renaissance jusqu'au début du vingtième siècle, il n'y a qu'un seul article dédié exclusivement à la circularité : « Qu'est-ce qu'un texte "circulaire"? » de Jan Baetens. La lecture de ces études permet tout de même de dresser un portrait général de la circularité, en ce qu'il est possible d'identifier certains traits caractéristiques récurrents associés à la circularité d'une œuvre littéraire : récits à structures circulaires, spiralées ou en boucle; répétitions (aux niveaux de la phrase, du récit ou de l'histoire); symboles, motifs circulaires; mises en abyme; autoréflexivité et métafiction; et finalement, certaines formes d'intertextualité. Le dernier roman de Ducharme possède la majorité de ces traits, à divers degrés d'importance.

Presque sans exception, les rares travaux sur la circularité se servent, comme objet d'analyse ou à titre d'exemple, de romans qui peuvent être qualifiés de « romans de la rupture », c'est-à-dire des œuvres qui rompent avec les conventions romanesques de la période ou du mouvement dont elles sont issues. Ainsi, les œuvres convoquées dans ces études proviennent majoritairement de corpus connus pour avoir marqué une coupure franche avec ce qui les a précédés : le modernisme du début du vingtième siècle, le Nouveau Roman en France, la littérature de la Révolution tranquille au Québec et le postmodernisme.

Jan Baetens, dans « Qu'est-ce qu'un texte "circulaire" ? », affirme d'emblée que « la littérature moderne, de Borges au Nouveau Roman<sup>18</sup> », aime les structures circulaires. Appuyant sa propre observation, Baetens a lui-même recours à plusieurs œuvres de cette période pour soutenir la théorie de la circularité qu'il élabore dans cet article. Selon lui, la circularité d'une œuvre peut se présenter de deux façons : d'une part, « le cercle en tant que principe de composition de *l'histoire racontée* » et d'autre part, « le cercle en tant que loi de construction du *discours qui raconte* cette histoire<sup>19</sup>. » Il fait appel à la *Recherche du temps perdu* de Proust et aux *Ruines circulaires* de Borges pour illustrer le premier cas de ce principe. *Comment c'est* de Beckett, *Finnegans Wake* de Joyce et *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon servent d'exemples appuyant le second cas. Gardant toujours en tête les exemples évoqués précédemment, Baetens établit par la suite les deux autres principes de sa théorie. Premièrement, la circularité d'une œuvre peut être unique – l'excipit renvoyant à l'incipit – ou plurielle – les occurrences de circularité étant multiples dans l'œuvre. Deuxièmement, l'œuvre entière ou seulement une ou quelques partie(s) peuvent être l'objet de la circularité.

Tout comme Baetens, Jean Ricardou, dans *Pour une théorie du Nouveau Roman*, mentionne la *Recherche du temps perdu* et *Finnegans Wake* lorsqu'il aborde le sujet de la circularité. Le chapitre « L'énigme dérivée » est dédié à la théorisation de la circularité dans les œuvres du Nouveau Roman. Ricardou part de l'analyse d'une œuvre en particulier, *Les navettes* de Claude Ollier, pour en arriver à une définition de la circularité et de ses effets, de ses représentations ou de ses formes. Dès le début du chapitre, Ricardou,

---

<sup>18</sup> Jan Baetens, « Qu'est-ce qu'un texte "circulaire" ? », p. 215.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 215.

commentant un extrait des *Navettes*, donne de ce fait la définition concise de la circularité qui servira de ligne de fond aux principes qu'il établira dans le reste du chapitre :

[...] toute imitation engendre le circulaire; toute circularité tend vers l'infini. En la perfection du mimétisme, deux lieux sont contraints à coïncidence; les passages de l'un à l'autre se font retours au même; les itinéraires se lovent en boucles; le reflet exact suscite des trajectoires en trèfle. En outre, comme chaque départ suppose une fin semblable et chaque fin un semblable départ, tout événement porteur de similitude forme un maillon annoncé, annonciateur. [...] tout texte empreint de similaire est l'anneau d'une chaîne de textes<sup>20</sup>.

Si cette définition de la circularité émerge de l'analyse d'un roman en particulier, *Les navettes*, elle pourrait aussi s'appliquer à de nombreuses autres œuvres du Nouveau Roman – ou de toute autre période ou mouvement – comportant une structure circulaire, comme *La Route des Flandres* de Claude Simon.

« Organe d'un retour de l'œuvre sur elle-même<sup>21</sup> » et donc procédé formel entraînant la circularité, la mise en abyme a d'abord été théorisée par André Gide, écrivain moderne par excellence. Lucien Dällenbach, dans *Le récit spéculaire*, prend d'ailleurs la théorie de la mise en abyme de Gide comme base de sa réflexion sur ce procédé, la développant de manière extrêmement détaillée et rigoureuse. Dällenbach revient à plusieurs reprises, au fil de ses démonstrations, à l'œuvre de Gide et fait référence, lui aussi, à Beckett, à Proust et à plusieurs autres écrivains modernes pour illustrer certains principes de la mise en abyme.

Le recours aux romans de la rupture comme terreau de la réflexion sur la circularité et sur les divers procédés qui peuvent y être associés n'est pas un phénomène exclusivement français ou structuraliste; de fait, dans *Moments postmodernes dans le*

<sup>20</sup> Jean Ricardou, « L'énigme dérivée », p. 159-160.

<sup>21</sup> Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, p. 16.

*roman québécois*, Janet M. Paterson qualifie le roman postmoderne de roman de la rupture.

Selon elle,

[...] la rupture emprunte des formes diverses (désordre spatio-temporel, achronologie, représentation fragmentée des personnages, scission du “je” narratif) pour exprimer des sens multiples et variés de la rupture : rupture ontologique (Beckett), rupture politique (Hubert Aquin), rupture sociale et féminine (Nicole Brossard), rupture au niveau de la “représentation” (Robbe-Grillet). Souvent orientée vers une thématique particulière, la rupture fonctionne également de façon plus générale pour subvertir les notions classiques de clôture et de totalisation<sup>22</sup>.

Le roman de la rupture concrétise en quelque sorte « [l']incrédulité à l'égard des métarécits<sup>23</sup> » qui est, selon Jean-François Lyotard, une façon de résumer à l'extrême le postmodernisme, cet « état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIXe siècle<sup>24</sup> ». Puisque ce concept sera employé dans ce mémoire et qu'il n'y a décidément pas de consensus critique quant à ce qu'est le postmodernisme (une esthétique? une période? un « phénomène »?), il nous apparaît pertinent d'apporter une précision à son sujet avant d'aller plus avant. Comme le dit Linda Hutcheon, « *some assume a generally accepted “tacit definition” (Caramello 1983); others locate the beast by temporal (after 1945? 1968? 1970? 1980?) or economic signposting (late capitalism)*<sup>25</sup>. » Selon Paterson, le fait que le terme soit souvent confondu, voire employé de façon interchangeable avec d'autres « termes voisins, dont ceux d'avant-garde, de contemporain, de moderne, de nouveau roman et de métafiction<sup>26</sup> », n'aide pas à clarifier la situation. Dans ce mémoire, les termes « postmoderne » et « postmodernisme » seront essentiellement employés au sens

<sup>22</sup> Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, p. 20.

<sup>23</sup> Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, p. 7.

<sup>24</sup> *Id.*

<sup>25</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, p. 3.

<sup>26</sup> Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 10.

d'esthétique, bien que nous convenions, comme Ginette Michaud que le postmodernisme « n'est encore qu'un autre moment historique [...] le *nôtre*<sup>27</sup> » ou, autrement dit, un « phénomène temporel<sup>28</sup> » apparu après la modernité, qui est, elle, une « période littéraire bien délimitée<sup>29</sup> ».

Pour en revenir au roman postmoderne, ce dernier peut être qualifié de roman de la rupture comme son prédécesseur moderne et, à cet effet, il puise dans la même banque de procédés formels pouvant causer – ou être causés par – la circularité, tels que l'intertextualité, la mise en abyme, l'autoreprésentation, l'autoréflexivité et la réduplication. *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin en est peut-être l'un des meilleurs exemples, faisant usage de tous ces procédés et marquant une rupture aux niveaux thématique et formel.

Quant à la circularité, si elle peut, dans le corpus moderne, être essentiellement circonscrite aux procédés formels qui y sont liés<sup>30</sup>, il en est autrement dans le postmoderne. Effectivement, la circularité à l'intérieur des romans postmodernes n'est pas uniquement orientée vers une recherche formelle ou un désir de rupture à ce niveau, bien qu'elle soit le résultat ou la cause de procédés d'autoreprésentation ou d'autoréflexion. La circularité, dans ce corpus, est fortement liée à la thématique, au récit et à la narration des œuvres, puisqu'elle provoque fréquemment un éclatement du récit et de la voix narrative, d'où émergent la polyphonie et la multiplicité des points de vue. Des romans comme *Soifs* de Marie-Claire Blais ou *Rules of Attraction* de Bret Easton Ellis, par exemple, illustrent bien cette idée. La structure en forme de boucle ou la création de vignettes que le récit revisite constamment ont également des répercussions sur le récit et, évidemment, sur la narration;

---

<sup>27</sup> Ginette Michaud, « Récits postmodernes? », p. 69.

<sup>28</sup> Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 5.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>30</sup> Jan Baetens, *op. cit.*, p. 215.

il s'agit de ce genre de structure<sup>31</sup> qui se retrouve dans *Rules of Attraction* ou *Soifs*, pour ne nommer que ces deux romans. Dans ces œuvres, la circularité entraîne souvent une déconstruction formelle et narrative et se met, d'une certaine façon, au service de la rupture, accentuant dans telle œuvre la rupture ontologique, dans telle autre la rupture sociale, politique ou « représentative », pour reprendre les termes de Paterson.

Ceci étant dit, *Gros mots* n'a pas les apparences d'un roman de la rupture, bien qu'appartenant, par sa date de publication, au corpus postmoderne et faisant usage des mêmes procédés formels. *Gros mots* n'est pas, de toute évidence, un roman moderne avec des visées formalistes, d'abord parce qu'il n'a pas été écrit à cette période, mais aussi parce que, bien que très construit (comme les autres romans de Ducharme), il n'est pas l'aboutissement d'une expérimentation formelle. Or, le dernier roman de Ducharme ne semble pas marqué par un désir ou une pulsion de rupture d'avec quoi que ce soit, d'une part et, d'autre part, ne fait pas usage de ces procédés formels dans le but d'en arriver à la déconstruction ou à l'éclatement thématique ou narratif. Autrement dit, et c'est ce qui est particulièrement intéressant, *Gros mots* se sert des mêmes procédés que les romans de la rupture modernes et postmodernes, mais dans un contexte différent et avec une visée autre. Compte tenu de ces observations, *Gros mots* peut paraître étrangement anachronique ou atemporel, ayant toutes les apparences d'un roman qui a été écrit dans les années soixante-dix plutôt que dans les années quatre-vingt-dix, sans être motivé par les mêmes objectifs. Il serait effectivement difficile d'identifier en quoi ce dernier roman de Ducharme se distingue de ceux qu'il a écrits vingt ans plus tôt, sans dire pour autant que cette œuvre

---

<sup>31</sup> Ce type de structure n'est pas l'apanage de la littérature, puisqu'il se retrouve également dans plusieurs œuvres cinématographiques contemporaines, comme *Paranoid Park* et *Elephant* de Gus Van Sant et *Enter the Void* de Gaspar Noé, par exemple. Sans généraliser outre mesure, il semble qu'à l'instar du modernisme, le postmodernisme dans son ensemble aime également les structures circulaires, pour reprendre l'idée de Baetens.

manque d'originalité ou qu'elle n'est que le produit d'un écrivain qui réutilise la même formule. Au contraire, ce qui pourrait être qualifié de « retour en arrière » semble être volontaire et porteur de sens dans ce roman, dont le récit fait place à une réflexion sur lui-même et sur le corpus ducharmien en entier, voire sur le champ littéraire et sur la littérature en général<sup>32</sup>. De fait, certains, comme Stéphane Inkel, qualifient *Gros mots* « d'œuvre bilan<sup>33</sup> », de récapitulation de l'œuvre romanesque de Ducharme, en quelque sorte. Comme nous le verrons dans le chapitre trois, par le biais des procédés de l'intertextualité et de la mise en abyme, il y a bel et bien une certaine forme de rupture qui s'effectue dans le roman, de manière plus ou moins dissimulée, concernant principalement la littérature.

Ainsi, dans ce roman, la circularité n'est pas qu'un attribut formel parmi tant d'autres; elle en est à la fois le moteur et la visée. La circularité régit tous les aspects du récit, se manifestant entre autres dans le cadre spatial (une île), dans la recherche du « toujours pareil » du personnage principal ou dans le redoublement du récit par le biais d'une mise en abyme. Il est légitime de se demander si la structure en forme de boucle qui se déploie dans le roman, à force de répétition, de redoublement et de retour à la « petite case départ », comme dit le narrateur, mène ultimement à l'absurde, si elle tourne à vide ou s'il y a une autre signification qui peut en être tirée. Est-il possible d'interpréter l'intertextualité et la mise en abyme autrement qu'en tant que manifestations de la circularité globale du roman? Pareillement, est-il présomptueux d'investir la circularité présente à tous les niveaux du roman de quelque signification? Les occurrences et les formes de circularité qui envahissent le roman dans son ensemble semblent être trop

---

<sup>32</sup> Selon Linda Hutcheon dans *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, ce genre de « retour dans le passé » est caractéristique du postmoderne : « *This is not a nostalgic return; it is a critical revisiting, an ironic dialogue with the past [...].* » (p. 4)

<sup>33</sup> Stéphane Inkel, *op.cit.*, p. 231.

nombreuses et intentionnelles pour que tout soit fortuit. Autrement dit, même si le roman tourne en rond, il mène tout de même quelque part.

Alliée à la structure circulaire du récit, qui suppose en soi une part importante de répétition et de redoublement, la présence de ces procédés « autoreprésentatifs<sup>34</sup> », qui impliquent la répétition de mots déjà énoncés et la reduplication d'un récit déjà raconté, soulève inévitablement un ensemble de questions sur la métafictionnalité de l'œuvre, c'est-à-dire sur la réflexion de l'œuvre sur elle-même. Doublant son récit d'une mise en abyme qui en reproduit de nombreux aspects et convoquant plusieurs intertextes, dont le sien, Ducharme profite-t-il effectivement de ce roman pour commenter, un tant soit peu ironiquement, sa propre pratique littéraire et le personnage d'écrivain qu'il est devenu dans le champ littéraire? La présence conjointe de la forme circulaire du récit et de procédés formels comportant une dimension métafictionnelle contribue-t-elle, comme le suggère Inkel, à faire de ce roman une œuvre qui boucle la boucle sur l'œuvre romanesque entière de Ducharme?

Ce mémoire tâchera d'explorer ces questions par le repérage et l'analyse des marques et des formes de circularité dans ce roman. Plus précisément, puisqu'il semble y avoir une gradation dans la circularité de ce roman, passant du plus général au plus précis à la manière de cercles concentriques, ce mémoire calquera cette forme et resserrera son analyse progressivement autour du noyau central : l'interprétation de la signification de la circularité de ce roman. Pour ce faire, le premier chapitre sera dédié au premier palier de la circularité du roman, à savoir la circularité générale des éléments fondamentaux de la narration (espace, temps, personnages), avant de passer au palier suivant, la mise en abyme

---

<sup>34</sup> Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 20-21.

qui structure le récit. Y seront abordés le type de mise en abyme déployé dans l'œuvre (un dérivé du « méta-récit réflexif » de Dällenbach), la réduplication du récit causée par l'alternance de la narration entre le récit-cadre et le récit enchâssé et le redoublement du sujet que provoque cette mise en abyme. L'analyse s'effectuera principalement à partir de la description du manuscrit en abyme par les personnages du récit-cadre et de l'étude minutieuse des extraits du cahier fournis dans le roman.

Par la suite, le mémoire se penchera sur une forme de circularité plus subtile, mais hautement significative : l'intertextualité. Le deuxième chapitre étudiera les relations intertextuelles que ce roman entretient avec Gide, Proust et Dickinson et la façon dont elles s'inscrivent dans la circularité de l'œuvre. Les pistes explorées dans l'interprétation de ces intertextes incluent notamment l'homologie de structure et le rapport parodique avec la *Recherche du temps perdu* de Proust, de même qu'avec *Les Cahiers d'André Walter* de Gide, ainsi que lien affectif et l'analogie entre les postures littéraires d'Emily Dickinson et de Ducharme.

Le troisième chapitre sera dédié à l'analyse de l'intertextualité interne, c'est-à-dire la présence d'intertextes d'œuvres de Ducharme dans *Gros mots*. L'examen des manifestations de cette intertextualité, qui prennent notamment la forme d'autocitation, de réécriture et de plagiat d'extraits du *Nez qui voque* (1967), de *L'hiver de force* (1973) et de *Dévadé* (1990), occupera d'abord notre analyse et ce, afin de trouver des points de continuité, de concordance ou de contradiction entre les œuvres. Les observations sur la mise en abyme, faites dans le premier chapitre, nous permettront ici d'approfondir notre réflexion vers l'interprétation du manuscrit de la mise en abyme comme pastiche « ducharmien », c'est-à-dire un « auto-pastiche ». Ce chapitre sera aussi l'occasion

d'interroger le concept d'« œuvre bilan » et son applicabilité à un roman tel que *Gros mots*. À cet égard, le motif de la bibliothèque vide sera analysé dans une perspective métafictionnelle, menant la réflexion vers la question de la fin de l'œuvre ducharmienne. La conclusion permettra de faire le point sur les observations effectuées au cours de ce mémoire et de poursuivre la réflexion entamée vers la fin du troisième chapitre. Nous observerons la façon dont la circularité dans *Gros mots* se fait génératrice de sens plutôt qu'agente de fermeture de l'œuvre sur elle-même.

## CHAPITRE I

### UNE CIRCULARITÉ NARRATIVE

[...] j'ai passé une bonne nuit. J'ai dormi à toute vitesse : la journée avait été dure, j'avais hâte de recommencer.

Réjean Ducharme, *Gros mots*

Ce premier chapitre s'efforcera de montrer la manière dont la circularité imprègne l'ensemble de l'œuvre, en commençant par les éléments fondamentaux de la narration, à savoir l'espace, le temps, l'histoire et les personnages. Que ce soit l'île qui confine les déplacements du personnage principal à son sempiternel « tour d'elle », la division du temps de la narration en journées cycliques rythmées par des activités répétées quotidiennement, ou encore l'obstination du personnage principal à refuser toute progression, régression ou modification de sa situation actuelle, jour après jour, tous ces éléments posent les bases de la logique de la circularité qui régit le roman. À cet effet, l'analyse de la circularité narrative semble sinon nécessaire, du moins utile, puisque d'autres formes de circularité présentes dans *Gros mots*, comme la mise en abyme et l'intertextualité interne, auxquelles nous reviendrons plus tard, sont en relation d'interdépendance avec celle-ci, comparable au cercle concentrique extérieur qui englobe les autres.

Selon Jan Baetens dans « Qu'est-ce qu'un texte "circulaire" ? », il existe deux catégories principales de circularité dans un texte narratif : la circularité de « l'histoire

racontée » et la circularité du discours racontant<sup>1</sup>. Avant d'aller plus loin, il apparaît nécessaire de préciser ce à quoi renvoient exactement les termes d'« histoire », de « discours racontant », de récit et de narration, puisqu'ils reviendront fréquemment au cours de ce mémoire. Les théories de la narratologie sont nombreuses et, de ce fait, la terminologie utilisée diffère souvent d'un théoricien à l'autre; afin d'éviter toute confusion à ce sujet, nous avons choisi de nous limiter à la terminologie établie par Gérard Genette dans *Figures III*<sup>2</sup>, l'objectif ici n'étant pas de confronter différentes conceptions de ce qu'est un récit, par exemple, mais plutôt de se doter d'un vocabulaire clair permettant de décrire avec précision la circularité narrative du roman à l'étude.

Dans l'introduction de la partie de *Figures III* intitulée « Discours du récit. Essai de méthode », Genette définit ce qu'il entend par « récit », terme qui a recoupé (et recoupe toujours) différentes significations selon les époques ou les théoriciens littéraires. Objet même de son étude, le récit est, pour Genette,

[...] le discours narratif, qui se trouve être en littérature, et particulièrement dans le cas qui nous intéresse, un *texte* narratif. Mais, comme on le verra, l'analyse du discours narratif telle que je l'entends implique constamment l'étude des relations, d'une part entre ce discours et les événements qu'il relate [...], d'autre part entre ce même discours et l'acte qui le produit, réellement [...] ou fictivement [...]. Il nous faut donc dès maintenant, pour éviter toute confusion et tout embarras de langage, désigner par des termes univoques chacun de ces trois aspects de la réalité narrative. Je propose [...] de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Jan Baetens, « Qu'est-ce qu'un texte "circulaire" ? », p. 215.

<sup>2</sup> Lucien Dällenbach, autre théoricien auquel nous nous référerons, emploie également la terminologie genettienne, dans *Le récit spéculaire : théorie de la mise en abyme*.

<sup>3</sup> Gérard Genette, *Figures III*, p. 72.

À la lumière de ces précisions terminologiques, le « discours qui raconte l'histoire<sup>4</sup> » et « l'histoire racontée », dont parle Baetens, ne sont nul autre que le récit et l'histoire au sens de Genette. Si la circularité de l'histoire et celle du récit peuvent être distinctes, indépendantes l'une de l'autre (jusqu'à un certain point), elles peuvent également être en coprésence ou opérer de pair dans une œuvre, ce qui est le cas dans *Gros mots*. La circularité de l'histoire se manifeste autant au niveau micro, comme dans les petits gestes du quotidien, qu'au niveau macro, le dénouement renvoyant au début du roman. Quant à la circularité du récit, elle est structurante : l'excipit renvoie à l'incipit et le récit est dupliqué à l'interne par une mise en abyme. Ces deux catégories de circularité sont imbriquées, en ce qu'elles s'influencent l'une l'autre : la mise en abyme cause une réduplication du récit et donc de l'histoire qui est racontée, et l'histoire (répétitive) de Johnny influence forcément la structure du récit. Évidemment, il serait tout à fait possible d'analyser une seule des multiples formes de circularité qui se trouvent à l'intérieur de l'œuvre, indépendamment des autres. Comme l'ont dit Jan Baetens et Jean Ricardou, la circularité dans un texte peut être « unique » ou « plurielle<sup>5</sup> »; lorsque la circularité implique plus d'un élément du texte, elle peut opérer de différentes façons ou sous différentes formes<sup>6</sup> qui, elles, peuvent être analysées de manière isolée, sans qu'on ait à considérer l'ensemble du texte ou des manifestations de la circularité. Toutefois, c'est justement la pluralité et la diversité des formes de circularité dans *Gros mots*, de même que leurs interactions avec les thématiques du roman et leurs significations, qui feront l'objet de notre analyse.

---

<sup>4</sup> Jan Baetens, *op. cit.*, p. 215.

<sup>5</sup> Jan Baetens, *op. cit.*, p. 216.

<sup>6</sup> Jean Ricardou, « L'énigme dérivée », p. 168 à 186.

## LE « TOUR D'ELLE » : LIMITE SPATIALE, MESURE DU TEMPS ET STRUCTURE NARRATIVE

Qu'il s'agisse du « caillou même pas tout à fait rond » (*GM*, p. 20) que Johnny empoche, du rêve de Petite Tare dans lequel elle se trouve au milieu d'un lac (*GM*, p. 220-221), de « l'amour [...] fait pour être cherché, pour tourner autour, en orbite » (*GM*, p. 135) ou de l'allusion à la Terre qui tourne (*GM*, p. 21), Ducharme sème des symboles du cercle à travers le roman, symboles qui réfèrent évidemment à la circularité globale qui le régit. Pour reprendre les mots de Michel Biron, « Ducharme ne s'embarrasse pas de camoufler les clefs de lecture : il les donne au lecteur et s'assure plusieurs fois que celui-ci les a bien en main<sup>7</sup> ». L'un des symboles du cercle des plus évidents que compte ce roman est l'île sur laquelle Johnny, le personnage principal et narrateur, habite avec sa conjointe, Exa. Ce symbole n'est toutefois pas gratuit ou vide de sens; Réjean Beaudoin, dans « La métaphore de l'île ou la pensée des mots chez Réjean Ducharme », remarque que l'espace insulaire est récurrent chez Ducharme<sup>8</sup> : il mentionne notamment l'île sur laquelle se trouve la maison familiale de Bérénice, les îles que Mille Milles et Chateaugué quittent au début du *Nez qui voque* et celle de Fériée et de Vincent dans *Les Enfantômes*. Selon lui, la métaphore de l'île « rassemble un nombre considérable de préoccupations reflétées dans l'œuvre de Ducharme. Beaucoup de celles-ci sont contradictoires ou paradoxales. La vulnérabilité, la peur, l'angoisse, la terreur sont associées à l'isolement insulaire, mais la connotation admet inversement la sécurité, l'immanence ou l'éternité<sup>9</sup>. » Il est vrai que l'île évoque à la fois l'isolement et la sécurité, en ce qu'elle constitue un lieu séparé du reste du monde par un cordon de sécurité qu'est l'eau qui l'entoure, un endroit éloigné et reclus, un ailleurs attirant

---

<sup>7</sup> Michel Biron, « La grammaire amoureuse de Ducharme », p. 378.

<sup>8</sup> Réjean Beaudoin, « La métaphore de l'île ou la pensée des mots chez Réjean Ducharme », p. 232.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 230.

pour quiconque voulant se retirer de la société, cristallisé dans le discours social par le topos de l'île déserte, sorte de paradis inaccessible. Toutefois, cet isolement d'apparence salutaire peut aussi s'avérer angoissant et étouffant, puisque l'île est un espace clos dont les limites spatiales peuvent être concrètement et douloureusement éprouvées. La forme (circulaire) de l'île contribue également aux deux perceptions de celle-ci, puisqu'en soi, le cercle est une ligne qui n'a pas de fin, dont le point de départ est soudé au point d'arrivée. Le contour circulaire de l'île est, pour reprendre les mots de Johnny, une sorte de « circuit, [qu'on peut recommencer] indéfiniment. Comment s'arrêter? Où et pourquoi? On est au bout du chemin à chaque pas sur un chemin où on ne peut trouver que du chemin... » (*GM*, p. 171). Cette absence de fin confère au cercle des attributs tels que l'immanence, l'infini ou l'éternité.

Dans *Gros mots*, l'île agit comme une enceinte close à l'intérieur de laquelle presque toute l'histoire de Johnny se déroule, exception faite de quelques virées en ville. Pour Johnny, cette clôture est positive, puisque ce qu'il craint le plus est de se faire expulser, éliminer, « déloger » : « Ça n'a pas l'air de s'arranger mais je ne vais pas me ronger. C'est mon histoire. On est ici chez moi. On ne va pas me déloger comme ça. Se débarrasser du héros en trois coups de cuiller à mots » (*GM*, p. 9), annonce-t-il d'entrée de jeu, venant de se faire mettre à la porte de sa « prison » (*GM*, p. 9), libéré contre son gré du cœur d'Exa, « siège de son amour » (*GM*, p. 10). Le combat de Johnny contre tout ce qui pourrait le faire disparaître persiste tout au long du roman. À cet effet, déterminé à ne pas se laisser abattre, Johnny fait de son mieux pour ériger des barrières, définir des limites à ne pas franchir, dans le but de contrer tout changement, tout ce qui pourrait faire basculer la situation dans laquelle il se trouve, ce qui causerait inévitablement sa perte. L'île, avec

l'eau gelée qui la borde à perte de vue, avec « rien pour arrêter le regard, aucune interruption dans la blancheur du confluent paralysé » (*GM*, p. 159-160), est le terrain idéal pour ce personnage qui se sent constamment menacé d'expulsion, même de l'histoire dont il est le héros et le narrateur.

Peu après la scène de ménage avec laquelle s'ouvre le récit, Exa, désireuse d'améliorer sa relation avec Johnny, fait de lui un homme entretenu, afin qu'il n'ait pas de comptes à lui rendre, espérant limiter les conflits de cette façon. Johnny, en froid avec Petite Tare (l'objet de son amour chaste), et désormais sans tâche domestique à accomplir, comme faire les commissions, ce qu'il appréciait, puisque ça « donn[ait] un sens dérisoire à [s]es pas inutiles » (*GM*, p. 61), décide de faire le tour de l'île à la marche :

Pour meubler mes loisirs élargis, déclarés totaux, et voir un peu ce que ça donnerait en longueur de temps, je n'ai pas coupé par la montée du Milieu après avoir pris mes panatelas chez mes demoiselles Arpin, mes deux Parques au lieu de trois, qui ne vieillissent pas, elles raccourcissent. On refoule, elles disent... Je me suis laissé continuer le long du bord de l'eau épaissie par le froid, noircie par la clarté de la neige, et je me suis ramassé à la jonction de l'avenue du Mail, à l'autre bout par rapport à la direction que je prends quand j'ai des courses à faire dans le Mail malproprement dit. Des commissions. Comme par hasard, je n'ai fait que me ramener, par un long détour, dans le tambour du supermarché, avec sa batterie de niches téléphoniques. Mais je n'y ai plus rien à fichier, sinon me réchauffer. [...] Je me suis remis en chemin en ruminant des douleurs qui alimentaient des desseins de plus en plus cruels, si appliqué que je suis passé sans le réaliser devant le Roi du Chien Chaud, où j'aurais encore été tenté de me déshonorer en criant au secours. Et j'ai bouclé en quatre heures un circuit où je n'aurai tourné qu'autour d'elle et que je nommerai le tour d'elle en souvenir d'une journée amputée d'elle, avec rien que des moignons d'ailes : les petites charnières en chair et en os. (*GM*, p. 40)

Johnny voit dans le « tour d'elle » une manière de tuer le temps et de s'occuper, et pour cette raison, il l'intègre immédiatement à sa routine quotidienne : « J'ai fait le tour d'elle. Je le fais toujours à présent. Ça simplifie tout. La journée y est complètement engloutie. Je pars après que j'ai fini de me lever, je reviens à la noirceur » (*GM*, p. 78), déclare-t-il.

Stéphane Inkel affirme que le tour d'elle fait de Johnny une « nouvelle figure [...] dans l'univers ducharmien : l'arpenteur<sup>10</sup> ». L'arpenteur est

[u]n sujet qui [...] fait de l'errance, fuite ou promenade, le geste par excellence de son activité. Que cette errance se traduise par un va-et-vient entre les divers objets du désir du sujet ou qu'elle cherche plutôt à établir une mise à distance avec ces mêmes objets, il en résulte la création d'un espace propre où celui-ci habite, une aire de jeu et de discernement qui délimite sa place à l'intérieur du monde<sup>11</sup>.

Effectivement, la distanciation, d'avec Petite Tare notamment, est l'une des fonctions que Johnny attribue au tour d'elle. Le surlendemain d'une visite chez Petite Tare, visite qui l'a fortement éprouvé, Johnny, « épuisé, bafoué » (*GM*, p. 49), va se promener dans le but de fuir les appels téléphoniques de Petite Tare et d'éviter une confrontation supplémentaire avec Exa : « je suis parti faire mon tour d'île allongé en tour d'elle (ou vice versa) et [...] grelottant, transi, j'ai réussi encore à résister au tambour du supermarché mais pas à la cabine éventrée du Roi du Chien Chaud... Mais je me suis bien rattrapé : je n'y ai pas été de main morte. » (*GM*, p. 49) S'il finit par céder à la tentation d'appeler Petite Tare, le tour d'elle lui a tout de même permis de repousser son appel et, avec le temps, constituera un outil lui permettant d'accroître sa résistance envers elle, Exa ou tout ce qui pourrait mettre sa stabilité en danger. La répétition du tour finit par créer une distance réelle entre Johnny et ses tentations, ce qu'il annonce d'ailleurs à Petite Tare vers la fin du roman : « C'est le tour de toi qui est de plus en plus long. C'est comme si je pouvais, un de ces jours, ne plus jamais revenir de toi. » (*GM*, p. 300)

Passe-temps et mécanisme de distanciation et de résistance, le tour d'elle est aussi l'occasion pour Johnny de réfléchir, de se remettre en question, de se donner des forces et

---

<sup>10</sup> Stéphane Inkel, « Les fantômes et la voix : politique de l'énonciation et langue maternelle chez Réjean Ducharme et Samuel Beckett », p. 205.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 205.

du courage. C'est notamment lors de l'un de ses tours d'elle que Johnny énonce son projet : « Résister. Tout le long en remontant aux Deux-Îles, je me le suis répété. La loi qui force à changer, à progresser ou régresser, s'épanouir puis se flétrir, on se cramponnera et on la violera, on ne se soumettra pas. Je veux que ça reste comme c'est, toujours pareil. Il n'y a pas à chercher, il n'y a pas mieux. » (*GM*, p. 178-179) Johnny se pose contre la loi de l'évolution, qui « force à changer », que ce soit positivement ou négativement, puisque selon lui, il est impossible d'obtenir plus que ce qu'il a présentement : l'amour chaste de Petite Tare et l'amour charnel d'Exa; comme il le dit, il n'y a pas mieux. Dans cette perspective, il fait tout ce qui est en son pouvoir pour que tout reste pareil, même s'il ne peut, ultimement, contraindre les autres personnages à faire comme lui – au cours du roman, Exa se trouve un emploi stable et un nouvel amant, et Julien et Petite Tare tombent tous deux amoureux d'autres personnes. Johnny ne voit de valeur que dans ce qui est stable, constant. Il dit du tour d'elle que « [c]'est toujours pareil mais c'est parce que c'est toujours pareil qu'on peut s'y fier, se fier tout court, y trouver une garantie de continuité, de durée, s'en faire accroire. » (*GM*, p. 103-104) Puisqu'il peut s'y fier, le tour d'elle devient graduellement le fil conducteur par lequel Johnny se laisse guider, le contour de l'île agissant ainsi comme un cordon délimitant l'espace où Johnny évolue : « On ne fait plus le tour d'elle en la longeant, en l'effleurant, en frôlant ses bords : on se fie tout le long *sur* elle, sur l'illusion d'être porté » (*GM*, p. 288-289).

La répétition, jour après jour, du tour d'elle a évidemment une influence sur la structure du récit. Élisabeth Haghebaert affirme que, dans *Gros mots*, « [l]a syntaxe spatiale des déambulations du narrateur prend valeur de structure narrative<sup>12</sup> ». Car le tour d'elle

---

<sup>12</sup> Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale*, p. 215.

n'est pas la seule chose que Johnny répète quasi compulsivement; en fait, les quarante-six journées racontées par Johnny dans son récit se déroulent toutes à peu près de la même manière. Elles sont apparemment toutes construites à partir du même modèle et suivent presque sans faute la même linéarité événementielle, produisant des cycles répétitifs relativement homogènes en termes de volume (de cinq à huit pages sont consacrées par journée, en moyenne) et de contenu narratif, les variations étant attribuables à l'importance et à la durée des événements qui sont racontés.

Dans le chapitre « L'énigme dérivée » de son ouvrage *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Jean Ricardou propose une méthode, une « stratégie textuelle<sup>13</sup> », pour analyser les effets de similitude dans un texte littéraire. Partant, il faut d'abord détecter les éléments constants et ceux qui sont variables à l'intérieur du texte ou entre deux textes. Ensuite, l'effet de similitude se trouvant soit sur le plan de la narration, soit sur celui de la fiction, il s'agit d'identifier, dans l'un, les correspondances lexicales ou syntaxiques et, dans l'autre, les dispositifs et les éléments indicateurs de reprises, de modelages, de mises en abyme ou de toutes autres combinaisons d'éléments identiques ou semblables<sup>14</sup>. Appliquant librement cette grille d'analyse à *Gros mots*, il est possible de dégager nombre d'effets de similitude semblables à ceux définis par Ricardou. Il semble y avoir notamment, au niveau de la fiction, un effet se trouvant à mi-chemin entre la « quasi-reprise<sup>15</sup> » et le « quasi-modelage

---

<sup>13</sup> Jean Ricardou, *op. cit.*, p. 163.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 163-167.

<sup>15</sup> Jean Ricardou, *op. cit.*, p. 166 : Il y a « [r]eprise, si demeurent seulement le dispositif et les éléments majeurs de la fiction. [...] Quasi-reprise, si le même dispositif agence des éléments semblables. Toute quasi-reprise interne est une mise en abyme [...]. C'est à un raccourci et à un commentaire de ce procédé que se livre Roderick, dans *la Chute de la Maison Usher*, quand il perçoit entre le récit qu'on lui fait et la scène où il figure, la présence d'un commun dispositif (l'ordre des bruits) et d'éléments similaires (enfouissement/bris, râle/grincement, retentissement/lutte contre les parois de cuivre) [...] »

à éléments semblables<sup>16</sup> », puisqu'il est possible de reconstruire, en notant les constantes (*c*) et les variables (*v*), la charpente d'une journée typique dans la vie de Johnny : Johnny s'éveille (*c*), boit le café que lui prépare Exa (*c*), lit la journée correspondante à la sienne dans le cahier de Walter (*c*) et déjeune avec Exa (*v*). Il part ensuite pour son « tour d'elle » (*c*), fait quelques commissions (*v*), s'arrête à la Brasserie ou au bar Au Quai (*v*), où il passe un moment au téléphone avec Petite Tare (*c*), à discuter de tout et de rien ou à analyser le cahier (*v*), à la suite de quoi il rentre chez lui (*c*). En soirée, il soupe avec Exa (*v*), regarde la télévision, discute avec Exa ou avec Petite Tare au téléphone ou s'adonne à la lecture du cahier (*v*), puis, avant de se coucher, a une « séance » d'amour avec Exa (*v*). À de rares occasions, Johnny remplace ces activités par une visite à Petite Tare ou par une virée avec Julien. Si le nombre de constantes est presque égal à celui des variantes, c'est l'ordre dans lequel ces éléments surviennent qui indique qu'un dispositif semblable (en fait, presque identique) est employé, qui groupe des éléments similaires. Selon la grille de Ricardou, cet effet de similitude ne correspond ni à la quasi-reprise, ni au quasi-modelage, mais plutôt à un hybride de ces deux formes. L'intérêt de lire *Gros mots* à partir de cette « stratégie textuelle » est de voir, d'une part, à quel point l'histoire est répétitive au niveau événementiel et, d'autre part, la manière dont Ducharme évite que son roman ne tourne à vide en glissant quelques variantes ici et là. C'est exactement ce qui arriverait si *Gros mots* comportait un dispositif identique qui ne groupait que des éléments identiques, puisque le roman ne serait alors qu'une éternelle et stricte répétition d'un même récit.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 166-167 : Il y a « [m]odelage, quand un même dispositif groupe des éléments différents. » Il y a quasi-modelage à éléments semblables lorsqu'il y a un dispositif semblable qui groupe des éléments semblables.

Les variations sont donc ce qui permet au récit de progresser lentement, certes contre la volonté de Johnny, alors que le dispositif semblable récurrent crée un effet de circularité. Ces journées, similaires les unes aux autres, que Johnny passe essentiellement à arpenter l'île et à lire le cahier de Walter, rythment le déroulement de l'histoire, de même que ce que Genette entend par la « vitesse du récit<sup>17</sup> », conférant ainsi au récit une structure spiralée, aux boucles presque toutes égales, dans la forme et dans le contenu. La compulsion de répétition de Johnny, qui le pousse à recommencer perpétuellement la même journée, induit inévitablement une répétitivité et une linéarité événementielles. Il est pertinent de noter que la linéarité ordonne non seulement les événements de l'histoire, mais également le récit, celui-ci suivant généralement l'histoire de manière chronologique, à l'exception de quelques anachronismes significatifs. Le récit contient effectivement quelques analepses introduisant des compléments d'information à l'histoire, comme le récit de la « virée d'émancipation à Toronto » (*GM*, p. 117-118) de Johnny, qui semble avoir été un traumatisme important pour lui, ou la remémoration de quelques souvenirs d'enfance et de sa rencontre avec Petite Tare. S'y trouvent également quelques prolepses, sous forme d'annonces ou de prédictions, où Johnny anticipe la fin de son histoire, se disant notamment que « c'est dans la nature des choses de mal finir. Il fallait commencer par ne pas commencer. Savoir s'arrêter avant que ça commence » (*GM*, p. 112).

Sorti de sa zone de confort, où il se trouvait sous la protection de Julien, Johnny commet l'erreur de partir sans celui-ci pour un voyage à Toronto, au cours duquel il se fera

---

<sup>17</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 123 : « [l']isochronisme d'un récit peut aussi se définir, comme celui d'un pendule par exemple, non plus relativement, par comparaison entre sa durée et celle de l'histoire qu'il raconte, mais de manière en quelque sorte absolue et autonome, comme *constance de vitesse*. On entend par vitesse le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale (tant de mètres à la seconde, tant de secondes par mètre) : la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages. »

arrêter et emprisonner pendant deux mois pour possession simple de stupéfiants. Johnny ne cessera jamais de payer pour cette faute, ayant abandonné subséquemment ses études universitaires et déçu la mère de Julien, qui était en quelque sorte sa mère adoptive; cela, il ne se le pardonnera jamais. Dès lors, Johnny ne peut que se « cramponner » (*GM*, p. 178-179) à ce qui lui reste, c'est-à-dire la vie qu'il mène, celle d'un chômeur qui dépend d'Exa afin d'être libre d'aimer Petite Tare. Karine Fortin, dans son mémoire de maîtrise sur la posture énonciative du narrateur dans *Gros mots* et dans *Les Enfantômes* note que « [l]e choix du verbe “cramponner” en vue de représenter le comportement de celui qui s'agrippe, s'accroche à une situation sans vouloir y renoncer, est également significatif [...]. [P]ar les verbes qu'il emploie dans son discours (“résister”, “cramponner”), Johnny atteste de son immobilisme<sup>18</sup> », de son obstination à demeurer au neutre, telle qu'illustrée dans son programme, dans lequel il se convainc de résister à tout ce qui pourrait changer sa situation, pour le pire ou pour le mieux.

Plaçant l'immobilisme, le statu quo au-dessus de tout, Johnny gère tous les aspects de sa vie dans cette perspective, surtout ses rapports avec Petite Tare, à qui il dit toujours les mêmes mots, « toujours de la même façon, pour ne pas que ça change, ça reste toujours aussi bon, que ni l'un ni l'autre ne fasse l'erreur de s'imaginer que c'est meilleur ailleurs ou autrement. » (*GM*, p. 237) Le tour d'elle se voit érigé, à cet effet, comme limites spatio-temporelles à l'intérieur desquelles Johnny tente sinon d'immobiliser, du moins de ralentir l'inéluctable mouvement d'évolution auquel toute vie se voit forcément assujettie, en tentant d'imposer à la sienne une géométrie circulaire provoquant un retour constant au même. Cette circularité désirée, forcée et imposée par Johnny influence nécessairement le

---

<sup>18</sup> Karine Fortin, « Statut énonciatif du personnage-narrateur dans *Les Enfantômes* et *Gros Mots* de Réjean Ducharme », p. 80-81.

cours de l'histoire, de même que le récit, tel qu'il le raconte. Fortin soutient cette idée en disant que

[...] la stagnation de Johnny, son enlisement dans la routine et l'inactivité, ainsi que sa propension à résister à la nouveauté et au progrès entraînent une certaine circularité au niveau événementiel, circularité qui, en définitive, contamine et affecte l'ensemble de l'œuvre. Aux transformations qui habituellement surviennent en cours de narration et qui sont représentatives du point de vue structuraliste sur le récit se substitue le retour du même et de l'identique, la récursivité des événements et des situations. [D]ans *Gros mots*, l'intrigue se réduit à l'expression d'une résistance acharnée qui entrave la progression de l'intrigue et réforme quelque peu sa charpente logique<sup>19</sup>.

Johnny construit notamment cette résistance en revisitant sans cesse les mêmes lieux, qu'ils soient mentaux – plongeant dans ses souvenirs, se tenant les mêmes discours, ressassant les mêmes idées, avec les mêmes mots, ou presque – ou physiques. Le tour d'elle auquel il se livre chaque jour devient de cette façon un élément structural du récit et possiblement aussi de la psychologie du personnage principal, Réjean Beaudoin suggérant que « la figure insulaire résume la condition même du personnage ducharmien<sup>20</sup> ». La répétition quotidienne des événements, alliée à la quasi-linéarité chronologique de l'histoire et à la circularité de la composante spatio-temporelle du roman, donne au lecteur une impression de répétitivité écrasante, qui l'entraîne sur un chemin dont il n'entrevoit pas la fin, comme si l'existence de Johnny était vouée à un éternel recommencement, semblable aux châtiments auxquels Prométhée et les Danaïdes sont voués. Or, l'éternel recommencement ne constitue pas un supplice pour Johnny; il s'agit plutôt de ce à quoi il aspire.

---

<sup>19</sup> Karine Fortin, *op. cit.*, p. 81-82.

<sup>20</sup> Réjean Beaudoin, *op. cit.*, p. 231.

## LA LOI DU CERCLE

Si le changement est ce que Johnny refuse, ce à quoi il s'oppose obstinément, c'est qu'il est également conscient qu'il est destiné à toujours chercher le « même », que ce soit dans la vie qu'il mène ou dans les personnes dont il s'entoure, comme Julien le lui a prédit, autrefois : « Court-circuitant des courants à fils découverts, il vient chercher au fond de moi l'enfant dont on n'a pas eu pitié et dont il m'a déjà prédit que je lui créerais moi-même un enfer en cherchant à reconquérir sa mère à travers toutes les mégères qui me la rappelleraient » (*GM*, p. 340). Ce que Johnny fait, effectivement : de sa mère, qui l'a abandonné durant son enfance, il passe à la mère Françoise, puis à Exa et finalement à la Grecque, chez qui il trouve du travail à la fin du roman. La valeur accordée au « même », au « toujours pareil », ne découle pas simplement d'un principe que Johnny se donne afin de résister à tout changement; ce principe est profondément ancré chez lui depuis son enfance, depuis le premier traumatisme qu'il a vécu, à savoir l'abandon de sa mère<sup>21</sup>. De ce fait, il n'est pas étonnant que la circularité qui régit son existence, au même titre que son histoire et son récit, ne soit pas, en fait, qu'un principe d'ordonnement volontairement adopté par Johnny; la circularité est plutôt un rituel qui doit être respecté à la lettre, autrement, rien ne fonctionne comme il se doit. Vers la fin du roman, alors qu'il entrevoit la fin de son histoire, Johnny tente d'outrepasser la loi circulaire qui gouverne son univers en appelant directement Petite Tare, sans avoir fait la lecture du cahier de Walter et le tour d'elle au préalable :

---

<sup>21</sup> Ce sujet n'est qu'évoqué, effleuré par Johnny, qui a été « adopté » par la mère de Julien alors qu'il était encore enfant, mais sa propre mère semble l'avoir marqué, blessé, puisqu'il fait une remarque très évocatrice à son sujet, remarque qui trahit un rapport trouble à la mère : « Je vois ma mère parmi, "souillon du foyer", et qui le revendiquait pour nous le faire payer. Le rapport n'est pas clair, mais elle a surgi tout à coup du fond de ma mémoire, d'où je m'étais efforcé de la chasser, à jamais. » (*GM*, p. 289)

Je mets un peu d'ordre en refaisant le numéro tous les quarts d'heure. Elle ne me répond pas non plus. Puis je mets fin à ces transgressions : pour que le miracle opère, il faut passer à travers toute la cérémonie. D'abord un "Envoi" de Walter à Sainte-Hélène, où je ne comprends pas tout, pas parce que c'est trop cafouillé mais que c'est de la vraie poésie, qui me dépasse, comme il se doit. [...] Je fais mon tour à contre-cœur. Ça ne me tente pas. Je ne fais que presser le pas pour me trouver au plus vite installé à la Brasserie, avec ma bière en fût, avec mes nouvelles de seconde main, avec elle... (*GM*, p. 352)

Le fait que Johnny transgresse la loi du cercle, en faisant son tour d'elle en accéléré et « à contre-cœur » alors qu'auparavant il n'y voyait que du positif, semble augurer la fin du récit, qui est d'ailleurs imminente. Cette loi circulaire ne s'applique pas seulement à Johnny; elle semble régir l'île en entier : Exa a elle aussi sa routine quotidienne à laquelle elle déroge peu, les danseuses du bar Au Quai alternent toujours un jour sur deux et même Pacha, le chat d'Exa, y est soumis. En effet, suivant le retour d'Exa au travail, celle-ci cesse d'apporter le café à Johnny chaque matin. Si ce changement dans la routine de Johnny affecte quelque peu ce dernier, il semble surtout affecter Pacha, « qui ressort aussitôt rentré, pour obtenir, par contamination logique, en miaulant normalement et se faisant normalement rouvrir, que tout rentre dans l'ordre. Il ne peut pas concevoir que le système qui le régit est aboli, que les circuits ont changé de géométrie... » (*GM*, p. 119) Quelques jours plus tard, l'équilibre est restauré avec le retour du service du café : « Pacha est si content qu'Exa m'apporte un café, comme aux temps où s'est ordonné son univers, qu'il la pilote aller retour en miaulant et se frottant, la queue tout hérissée. » (*GM*, p. 129) Il transparaît, dans le comportement de Pacha, que la logique du monde de *Gros mots* est répétitive et circulaire, que c'est par la répétition des mêmes gestes que tout fonctionne

comme il se doit, le moindre changement entraînant un bouleversement dans l'ordre des choses<sup>22</sup>.

Vers la fin du roman, Johnny s'aperçoit qu'il est emmuré dans son tour d'elle, qu'il n'y a pas vraiment d'échappatoire à la circularité, surtout lorsqu'elle n'est pas respectée par tous les personnages, ce qui a pour effet d'en dérégler les paramètres. La circularité, qui était jusqu'alors connotée positivement, prend des allures sinistres. Effectivement, Johnny qui ne demandait pas mieux, initialement, que de se faire « ramene[r] dans sa petite case départ » (*GM*, p. 53), se met à craindre, avec l'abandon d'Exa, le retour à sa véritable case départ, à savoir sa cellule à Toronto.

Elle m'a. Je suis eu. Je ne me possède plus. C'est ce qui arrive quand on se donne. L'éternel retour. Ça veut finir comme ça a commencé. Dans mon cachot à Toronto. Mon espace est réduit à rien, je ne peux plus bouger, plus allonger une jambe, un bras sans toucher le dur, et qu'il me renvoie à moi obstacle immédiat, infranchissable. (*GM*, p. 328-329)

Expulsé des barreaux de la cage thoracique d'Exa au début du roman, qu'il avait réussi à réintégrer en se « laissant avoir », Johnny s'en fait expulser à nouveau et voit sa place dans sa propre histoire réduite à rien. Il s'imagine retourner d'où Exa l'avait sauvé, c'est-à-dire dans sa cellule. Johnny se sent alors pris à son propre jeu, piégé par lui-même, obstacle ultime qu'il n'arrive pas à franchir. Il constate ainsi, plus que jamais, que son intuition était bonne : on repasse toujours par les mêmes chemins, on ne se sort jamais complètement de ce qui a été marquant, traumatisant. « Il paraît que ce qu'on a perdu une fois, on est condamnés à le reperdre indéfiniment », avait-il dit. « Il paraît que les premiers chemins qu'on a ouverts, on n'en sort pas, on tourne en rond dedans pour se retrouver. Comme des malades... » (*GM*, p. 270)

---

<sup>22</sup> On pense notamment au matin suivant la rencontre de Johnny avec l'un des Simon : « Mon paysage intérieur est changé : je peux mettre un visage sur le coup de klaxon de sept heures et quart. » (*GM*, p. 240)

Suivant l'un des principes de la théorie de la circularité, le récit doit, conjointement à l'histoire, boucler sa propre boucle, le dénouement renvoyant à la situation initiale. Comme le note, entre autres, Marilyn Randall, la scène de la découverte du cahier, au début du récit, fait pendant à celle de la fin : « cette scène fait écho à celle de la fin où Johnny retourne aux broussailles où il a trouvé le cahier et y jette sa photocopie, la Petite Tare étant partie avec l'original<sup>23</sup> ». Les personnages qui entourent Johnny ayant tous passé à autre chose – Exa avec son travail et son nouvel amoureux, Julien parti avec sa Loupou et Petite Tare avec son musicien – et le mystère du cahier ayant été percé par Hellhenn, la répétition et le recommencement ne sont plus possibles. Abandonné, même par Petite Tare, celle à qui il tenait le plus, Johnny n'a absolument plus rien ni personne à qui ou à quoi se raccrocher et se voit finalement expulsé de sa propre histoire, ce qui met fin au récit : « Je ramasse mes petits. Mon petit. Moi obstacle aboli. Qu'elle abolissait. Je n'ai plus affaire ici, même plus ici. » (*GM*, p. 354) Le bris de la circularité, causé par tous ces changements, est ce qui ouvre la porte de sortie du roman, ce que Jan Baetens explique ainsi :

il fau[t] s'interroger aussi sur la façon dont le texte maintient ou sacrifie le principe même de la circularité : toute répétition interne tendant vers l'infini, plus d'un texte à circularité plurielle choisit de rompre le mécanisme de la boucle afin de se soustraire à la stérilité d'une prolifération sans fin. Au lieu de tout simplement s'arrêter au bout d'un certain nombre de répétitions, le texte se métamorphose de manière à bloquer, par ses changements internes, un nouveau retour à la case départ<sup>24</sup>.

Dans *Gros mots*, tous les personnages, à l'exception de Johnny, sortent graduellement de leur situation initiale ou de leur immobilisme et se soustraient de cette façon à la loi circulaire qui régit leur univers. De plus, Randall souligne que « [l]e fait que c'est la copie qui retourne à la case départ empêche cette circularité intenable<sup>25</sup> », ce qui rompt le

---

<sup>23</sup> Marilyn Randall, « Quête de l'auteur, découverte du lecteur : du *Nez qui voque* à *Gros mots* », p. 222.

<sup>24</sup> Jan Baetens, *op. cit.*, p. 216.

<sup>25</sup> Marilyn Randall, *op. cit.*, p. 222.

mécanisme de répétition et met fin à la circularité. Cependant, il y a au moins deux autres façons d'envisager cette scène finale : a) cette scène finale est tout de même une marque de la circularité du récit, puisqu'elle renvoie le lecteur à la scène initiale; b) il s'agit bien d'une boucle finale, mais qui est renversée, puisque Johnny « défait » son tour d'elle, c'est-à-dire qu'il le fait à l'envers, en se débarrassant de la photocopie du cahier. Dans tous les cas, Johnny est bien conscient que sa boucle finale – si on peut la qualifier ainsi – est imparfaite et que, même en détruisant volontairement la structure circulaire qu'il avait construite au fil du récit, « [c]e n'est pas vraiment ça mais c'est toujours ça. » (*GM*, p. 354) De toute façon, ça n'avait jamais été « tout à fait ça » pour Johnny, tout étant imparfait, puisque non fini, en mouvement.

La seule solution qui se présente alors à Johnny est de réintégrer ce qu'Alter, Petite Tare et lui appellent le monde des « Saffres » (*GM*, p. 77), c'est-à-dire la société, en se trouvant du travail chez la Grecque. Malgré cette tentative de réinsertion sociale, Karine Fortin affirme que cette « volonté de changement que manifeste l'énonciateur est mise en échec par la relation de dépendance qu'il entretient à l'égard de femmes telles qu'Exa ou la « Grecque »<sup>26</sup> », qui sont toutes deux qualifiées de « mégères ». Mettant son futur proche entre les mains d'une autre mégère, Johnny accomplit ainsi la prédiction de Julien. Fortin poursuit en disant qu'« [e]n reproduisant les mêmes situations aliénantes, Johnny ne s'en sort jamais tout à fait. Il ne parvient pas à changer complètement sa situation<sup>27</sup> ». Ainsi, « plutôt que de préluder à un renouveau affectif et événementiel, l'état final de l'intrigue

---

<sup>26</sup> Karine Fortin, *op.cit.*, p. 47.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 47.

annonce, selon l'expression qu'utilise Johnny, un retour à la "petite case départ" et, ce faisant, boucle la boucle d'un récit principalement axé sur la répétition<sup>28</sup>. »

« PARLEZ-MOI D'UN VOYAGE BLANC »

Ce qui se trouve derrière l'obstination de Johnny à résister et à tout répéter commence à s'éclairer. Si Johnny est persuadé que sa vie risque à tout moment d'être anéantie et que le seul moyen d'y échapper est de demeurer tel quel et de se soumettre à un cycle constamment recommencé, c'est qu'il sait que son fragile équilibre pourrait être démolé par sa propre faute, qu'il constitue une menace pour lui-même. Johnny, autodestructeur, comme nombre d'autres personnages ducharmiens l'ayant précédé, tels que Bottom, Mille Milles et les Ferron, semble presque irrésistiblement attiré vers le vide, vers tout ce qui a la capacité de le dissoudre, de le faire plonger dans le néant, comme l'alcool. Par exemple, alors qu'Exa l'attendait sur le coin d'une rue, Johnny avait « tourné sans le savoir, ni [s]e repérer ni trouver où [s]e garer, autour du mauvais carré... [Il avait] craqué et filé prendre un coup de trop. Un de ceux qui défoncent tout. Qui arrangent tout en démolissant tout. » (*GM*, p. 12) Ses pulsions autodestructrices font partie des choses auxquelles il doit résister et ce, d'autant plus que « le vide est en train de se faire » (*GM*, p. 264) de lui-même, sans que quiconque fasse quoi que ce soit. Repasser sur ses pas apparaît dès lors comme un moyen de ne pas se laisser réduire à rien : « On s'était battu un sentier, un chapelet de foulées qu'après les tempêtes on s'amusait à recréer, suivant les ombres en creux laissées par nos traces effacées. » (*GM*, p. 282)

Pourtant, à d'autres moments, Johnny semble croire que se laisser réduire à rien pourrait bien être ce qui le rendrait, paradoxalement, irréductible, selon la logique suivante :

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 83.

« si on n'est rien, si on l'est bien, si on l'est tout à fait, on ne risque rien en effet, que "rien" ne se perd pas, ne se détruit pas, qu'il est notre milieu naturel, éternel, que la vie n'est qu'un moment absurde, insignifiant, de notre existence. » (*GM*, p. 221) En fait, Johnny ne semble être capable de vivre avec lui-même que lorsqu'il n'est pas tout à fait là, que lorsqu'il peut oublier qui il est : « Ça me tue quand je ressors et qu'il fait encore jour. En me rendant visible il me révèle à moi, il me réalise, il me concrétise, il me précipite au fond de la solution où je flottais, où je m'étais dissous, il me rend à mon poids, à mon obstacle insurmonté, à mon anomalie. Je me sens comme Dracula. Je plongerais dans le premier cercueil. » (*GM*, p. 279) En effet, que ce soit dans le noir de la nuit ou dans le blanc éblouissant de la neige, « [o]n pouvait disparaître, et je suis de bon gré disparu, » dit Johnny, « un long moment, tout s'aveuglant en un néant total, comme dans la plus grande épaisseur de ténèbres... » (*GM*, p. 282-283) L'attirance de Johnny pour la clarté aveuglante ou pour la noirceur la plus sombre, dans lesquelles il peut se dissoudre, croît au fur et à mesure que le roman progresse et que les changements semblent inévitables, marquant une transformation subtile et graduelle de la connotation associée à la réduction, à la disparition : d'un danger contre lequel il faut lutter à une chose potentiellement souhaitable. Hanté par son « anomalie », par son « obstacle insurmonté », il ne demande pas mieux que de se fondre dans la blancheur et dans la pureté de la neige : « Branché sur l'*Antarctica* de Vaughan Williams, je me retrouve en plein dans mon élément, un blizzard à tout arracher qui me fait le désirer pour un prochain tour d'elle, et que je traverserais en tout confort, comme un zombi, comme maintenant. » (*GM*, p. 294) André Goulet, dans « Gros mots et autres vacheries », suggère que « le désert blanc constitue une manière de passage obligé du désœuvré Johnny », un « vaste et douloureux purgatoire<sup>29</sup> », qui lui permet d'une certaine

---

<sup>29</sup> André Goulet, « Gros mots et autres vacheries », p. 139.

façon de s'oublier, lui et ses fautes, de se blanchir et de repartir de rien. La neige, sous toutes ses formes (blizzard, congère, tapis blanc, glace), est, dans *Gros mots*, fortement associée au concept de la table rase<sup>30</sup>, au recommencement à neuf, à ce qui n'a pas encore été fait. La neige permet de revivre les premières fois, crée le silence après la tempête, efface les traces, rend la page blanche. Lorsque le vent la déblaie, Johnny découvre sous elle une surface neuve, pas encore salie :

Je suis sorti plus tôt, j'ai marché sur la glace. Il faut patauger un peu, des fois jusqu'aux cuisses, en franchissant les rouleaux, mais le vent les a formés en déblayant d'impeccables parquets, il vous les a balayées [sic] et vous les a polies [sic], vous pourriez vous y mirer. Loin des maisons, c'est beau comme un ailleurs, on est seul au monde et ravis, avivés, passionnés de respirer... (*GM*, p. 282)

Goulet, citant Johnny, ajoute d'ailleurs : « “Les jours raccourcissent. Ça leur va bien”, lit-on ailleurs [...]. Mais surtout, cela va dans le bon sens. Celui de la réduction, de la disparition, de l'anéantissement<sup>31</sup>. » En ce sens, la position de Johnny semble paradoxale, conflictuelle : il ne veut pas se laisser déloger ou anéantir, mais il n'est à l'aise que lorsqu'il n'est plus lui-même. De la même manière, il n'arrive pas à se décider entre répéter ou recommencer à zéro, ne semble pas savoir ce qu'il désire réellement, effacer son ardoise ou rester exactement tel qu'il est, inchangé : « Parlez-moi d'un chemin blanc. Parlez-moi d'un voyage blanc entre deux berges blanches » (*GM*, p. 322), qu'aucun calcium n'aura « salopé » (*GM*, p. 322), que rien ne viendra ternir ou altérer en y laissant des traces. Johnny évite de trancher la question en se projetant dans autrui, mettant momentanément en suspens sa propre vie pour vivre celle d'un autre.

---

<sup>30</sup> Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme : une poétique du débris*, p. 215.

<sup>31</sup> André Goulet, *op. cit.*, p. 140.

## JOHNNY ET SON ALTER

Autant, peut-être même plus que la menace d'être expulsé de sa propre histoire, le réel moteur de toute l'affaire est la découverte du cahier de celui que Johnny surnomme Alter, pour alter ego, lors d'une promenade. Johnny est immédiatement fasciné par ce cahier où est racontée une histoire étrangement semblable à la sienne, jusque dans la date de la première entrée, ce qui l'a littéralement « rachevé » (*GM*, p. 19). Suivant sa découverte, Johnny lit chaque jour la journée correspondante à la sienne dans le cahier et ne peut s'empêcher de voir des ressemblances entre son histoire et celle d'Alter, même si les personnages des deux récits ne correspondent pas exactement les uns aux autres et « que les sentiments ne se distribuent pas de manière parfaitement symétrique<sup>32</sup>. » Très rapidement, Johnny commence à entrevoir ce qui l'attire tellement chez Alter. En effet, après avoir lu un passage du cahier où Alter vit une épreuve similaire à celle qu'il vient de vivre avec sa propre conjointe, Johnny déclare :

Ça me saute à la conscience en émergeant : pendant que j'étais lui, je ne m'en voulais pas, je ne me donnais aucun mal. Tout irritant, odieux, à moitié gâteaux qu'il soit, je me plaisais comme on dit. Quand je me mets dans sa peau, ce qui se cuisine à l'intérieur m'est égal, je m'en sens détaché et je jouis de ce détachement, il me délivre. Est-ce qu'on est tous pareils, qu'on peut tout aussi peu se supporter, qu'on n'attend que l'occasion de se jeter. Dans quelque autre si possible? Est-ce que le salut c'est l'autre, comme ne disait pas l'autre? (*GM*, p. 63-64)

Johnny se sent mieux quand il n'est pas lui-même, lorsqu'il « est » Alter; cette altérité semble sinon salvatrice, du moins libératrice pour lui, contrairement au mot de Sartre que Johnny cite à la fin de ce passage. Au-delà de la référence intertextuelle se trouve la tension entre l'autre et le même au cœur de ce sujet, qui se voit redoublé par la mise en abyme. Si Johnny, se projetant dans le personnage d'Alter, voit une sorte de salvation dans l'altérité,

---

<sup>32</sup> Michel Biron, *op. cit.*, p. 378.

cette altérité est rapidement renversée, puisque Walter s'avère être le reflet, déformé il est vrai, de Johnny. Johnny n'est d'ailleurs pas le seul à avoir un double, auquel il se compare. En fait, tous les personnages semblent se dédoubler, se démultiplier dans ce roman où les Simon sont légion et où les noms importent peu, qu'il s'agisse du Johnny, narrateur, ou du Johnny, propriétaire du bar Au Quai, d'Hellhenn ou de Sainte-Hélène.

Si l'espace, le temps et la psychologie du personnage principal constituent un terreau fertile pour la circularité, la répétition et le ressassement, la mise en abyme est le procédé de redoublement (du récit, de l'histoire) le plus efficace dans ce roman. Procédé littéraire et artistique qui remonte au moins jusqu'à *Hamlet*, la mise en abyme n'a été théorisée qu'à la fin du dix-neuvième siècle par André Gide dans son journal<sup>33</sup>, dont Lucien Dällenbach reproduit et développe le propos dans son ouvrage *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. Pour Gide, « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient<sup>34</sup>. » Plus spécifiquement, la mise en abyme gidienne est l'« [o]rgane d'un retour de l'œuvre sur elle-même, [qui] apparaît comme une modalité de la réflexion. [...] Sa propriété essentielle consiste à faire saillir l'intelligibilité et la structure formelle de l'œuvre<sup>35</sup>. » L'une des pierres d'assise de la mise en abyme gidienne est l'exigence d'un rapport d'homologie fort entre les narrateurs et leurs récits respectifs dans le récit-cadre et dans le récit enchâssé<sup>36</sup>. C'est effectivement le cas dans *Gros mots*, où le narrateur voit une multitude de « points de coïncidence » qui ne cessent « de grésiller » (*GM*, p. 43) entre sa propre vie et celle du narrateur du cahier. En outre, en plus d'être les narrateurs de leurs récits respectifs, qu'ils narrent à la première

---

<sup>33</sup> Voir André Gide, *Journal 1889-1939*, p. 40-41.

<sup>34</sup> Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, p. 18.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 30.

personne du singulier, ils en sont également les héros. Bien évidemment, si cette homologie de situation est une exigence de la mise en abyme de Gide, elle est, somme toute, une caractéristique générale de la mise en abyme, comme l'énonce Dällenbach : parmi ces caractéristiques se trouve aussi le

[...] rapport d'analogie entre tel énoncé et tel aspect du récit (*ressemblance, comparaison, parallèle, parenté, coïncidence*). Mais il en est d'autres, moins directs, dont la puissance n'est pas inférieure. Parmi les plus fréquents, mentionnons les similitudes réalisées par homonymie des protagonistes du récit-cadre et du récit inséré (*a*), quasi-homonymie de tel personnage et de l'auteur (*b*), homonymie du récit-cadre et du récit inséré (*c*), répétition d'un décor révélateur et d'une constellation de personnages (*d*), reprise textuelle d'une ou de plusieurs expressions symptomatiques du récit premier à l'intérieur du segment réflexif (*e*)<sup>37</sup>.

À cet égard, cette particularité de la mise en abyme gidienne n'est pas le seul critère à partir duquel peut être interprétée la mise en abyme dans *Gros mots*. En fait, la raison pour laquelle il est intéressant de rappeler ici la théorie de Gide est que dans le roman, *Petite Tare*, maîtresse ès lettres, déforme le nom d'Alter en « Walter », allusion directe aux *Cahiers d'André Walter* de Gide, œuvre de fiction où ce dernier a mis en pratique pour la première fois le concept qu'il a théorisé trois ans plus tard dans son *Journal*.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, à l'instar de plusieurs mises en abyme littéraires, celle qui se trouve dans *Gros mots* prend la forme d'un manuscrit, d'une « œuvre littéraire ». Le roman débute avec la découverte, par le narrateur et personnage principal, d'un manuscrit abandonné dans les broussailles :

J'ai trouvé un trésor... Aux abords de la Pointe, entre les quenouilles et les roseaux panachés, dans cette jungle en train de se glacer où je me plais à m'introduire en passant, j'ai trouvé, tout ouvert, tout de travers, comme jeté par-dessus bord, un plein cahier de vrais mots. De paroles. Les travaux et les jours, on dirait, d'un impossible auteur, un complexé des grandeurs, un épris dont on n'a pas cru les cris trop forts en métaphores... Et la première page, et c'est ce qui m'a

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 65.

rachevé, est datée d'aujourd'hui, sans préciser l'année... 'Qu'osse tu charches?' m'a lancé un jour un effronté de la Sûreté [...]. Tout à coup, cette interpellation, restée en suspens, me fait l'effet de se résoudre en révélation. J'avais l'air de traîner, sans but, mais j'étais guidé, j'étais piloté. Ce n'était pas pour rien que j'avais l'œil agité, le pied fourré partout. (*GM*, p. 19)

Cette découverte aura un effet important et significatif à la fois sur le déroulement du récit et sur la manière dont Johnny se perçoit et se définit. Effectivement, la lecture du cahier entraînera graduellement un brouillage identitaire chez Johnny, ce dernier éprouvant immédiatement un sentiment d'identification fort envers Alter et la vie qu'il mène – « [m]oi comme alter ego. Moi comme autre voix, celle que je suis en réalité si je l'entends de l'extérieur, avec les autres » (*GM*, p. 19-20) –, croyant que ce n'est pas pour rien qu'il a trouvé le cahier, que c'est « pour se retracer, se recouvrer » (*GM*, p. 19), pour reprendre contact avec la personne qu'il est vraiment.

Puisque le cahier est écrit quotidiennement comme le récit de Johnny, ce dernier lit la page correspondante à la sienne chaque jour, ce qui cause ainsi une alternance de narration entre les deux récits, l'un se reflétant dans l'autre comme dans un miroir déformant. Ce reflet, produit par l'analogie entre le narrateur et le récit du cahier et ceux du récit principal, entraîne nécessairement un certain ressassement, un redoublement de l'histoire qui est racontée dans le récit-cadre. Ce type de mise en abyme correspond en gros à celui, chez Dällenbach, du

méta-récit réflexif [qui] se caractérise par sa quadruple propriété de réfléchir le récit, de le couper, d'interrompre la diégèse et [...] d'introduire dans le discours un facteur de diversification. Censée être prise en charge par une instance narrative différente de celle qui gouverne le récit premier, l'insertion, qui peut être orale (*a*) ou écrite (*b*), légitime de la sorte les variations stylistiques (*c*) en même temps qu'elle permet d'injecter un récit personnel dans une fiction écrite à la troisième personne (*d*) – ou inversement d'impersonnaliser pour une durée variable un récit mené par un « je » (*e*)<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 71.

Reffet du récit-cadre, le récit enchâssé, d'une part, redouble le premier récit et collabore à la structure circulaire du roman, d'autre part. L'alternance des deux récits, qui sont pratiquement construits sur le même modèle, amplifie le ressassement et la redondance événementiels et narratifs.

Ces effets sont notamment visibles chez Johnny, qui se reconnaît et se projette dès le départ dans le personnage de Walter. Il serait difficile pour lui de faire autrement, puisque nombre de ses réflexions et des événements qu'il relate sont immédiatement dupliqués dans le cahier de Walter. Par exemple, ils écrivent, l'un à la suite de l'autre, des mots d'excuse à leurs conjointes (*GM*, p. 26-27) et se servent tous deux de qualificatifs monstrueux en référence au lever du soleil qui les déloge du lit de leurs amantes (*GM*, p. 35).

Le parallélisme direct entre les deux récits provoque bien évidemment des réactions et des interrogations chez Johnny : « Il n'a pas l'air plus avancé que moi, qui qu'il soit. Il me renvoie à moi, à regarder qui je suis, et si je suis bien réfléchi par ma glace. » (*GM*, p. 25) Cette glace, que Walter lui « met en pleine figure » (*GM*, p. 113), cause chez lui un questionnement identitaire, en ce qu'il est confus quant à la distinction entre la personne qu'il est réellement et celle de cet autre qui lui ressemble tant. De fait, comme l'affirme Élisabeth Haghebaert, « [b]âti sur le principe du redoublement et de la saturation, le plus récent roman de Ducharme illustre l'altérité dans un vertigineux rapport à la notion d'identité<sup>39</sup> »; cette altérité est à la fois salvatrice et destructive pour le narrateur, qui se projette dans l'autre pour se sentir mieux (*GM*, p. 63-64), mais qui, par conséquent, n'est

---

<sup>39</sup> Élisabeth Haghebaert, *op.cit.*, p. 98.

plus certain de sa propre identité. En effet, alors que Walter fait le récit d'une bagarre dans un bar à laquelle il a pris part, Johnny croit s'y reconnaître :

... j'étais là!... Mais je ne sais plus qui j'étais dans le tas [...]. Dans ce qui remonte à ma mémoire et qui ne va pas se cristalliser, je me vois pourtant m'interposer plutôt qu'attaquer, qui n'est d'aucune façon dans mes dispositions. Mais si je me refonds assez dans mon flou éthylique, où toutes les sensations s'équivalent, je peux entrer dans la peau des deux autres et me reconnaître aussi exactement. Il est possible aussi qu'Alter ait préféré mon rôle à celui de matamore et qu'il se le soit attribué... Ça me fiche un sacré coup. Comme à deux doigts d'un déclic qui ferait tout basculer dans l'imaginaire. (*GM*, p. 75)

Choqué de se voir comme personnage dans le cahier de Walter, Johnny est également persuadé d'avoir été présent physiquement lors de cette bataille. Il n'arrive toutefois pas à savoir avec exactitude quel rôle il y a joué, puisque, « toutes les sensations s'équival[ant] », les rôles et les identités lui semblent interchangeable, indissociables. Johnny, « en présence d'une conscience extérieure à la sienne et dans laquelle il aime à se reconnaître, à se mirer, pousse le processus d'identification au point où il ne sait plus qui de lui ou de l'autre constitue son véritable moi<sup>40</sup> », suggère Karine Fortin. Effectivement, avec le temps, Johnny n'est plus certain de son identité et se demande bien « comment trouver son chemin au fond de ces fumées et ces miroirs » (*GM*, p. 55). Il arrive difficilement à se détacher de son double, ce qui a inversement pour effet de le détacher de lui-même, de mettre en doute son identité et sa subjectivité. Si le « W » qu'ajoute Petite Tare au nom d'Alter renvoie à Gide, Haghebaert remarque judicieusement que l'ajout d'un w se prononce *double you*<sup>41</sup> en anglais, donc « double toi » – clin d'œil de Ducharme au redoublement du sujet qu'entraîne l'emploi de la mise en abyme?

<sup>40</sup> Karine Fortin, *op. cit.*, p. 45.

<sup>41</sup> Elisabeth Haghebaert, *op. cit.*, p. 98.

L'effet de reflet provoqué par la mise en abyme ne s'applique pas seulement au narrateur, mais également au récit, qui est dédoublé. Dällenbach dit d'une mise en abyme méta-réflexive « qu'une reproduction aussi scrupuleuse que possible a pour effet d'amplifier massivement la redondance de l'œuvre<sup>42</sup>. » Cette redondance, en plus de causer répétition et circularité à l'intérieur de l'œuvre, s'applique également aux idées et aux points de vue à travers lesquels elles sont exprimées. Effectivement, dans *Gros mots*, la projection continue dans la personne de son double finit par morceler le sujet. Lorsque Johnny est confronté à l'identité réelle (ou du moins supposée) de Walter, il voit sa propre identité voler en éclats : « je cherchais à rassembler mes morceaux, qui partaient dans tous les sens, qui ne savaient plus où se jeter avec tous ces murs qui se dressaient en même temps, qui me bloquaient jusqu'aux moindres repaires » (*GM*, p. 350). Le morcellement, l'anéantissement de Johnny s'expliquent du fait de l'intensité de son sentiment d'identification à l'autre et du brouillage identitaire occasionné par tant de similitudes entre les deux narrateurs. Plutôt que de faire place à une voix véritablement autre dans le roman, la mise en abyme a ici l'effet contraire, c'est-à-dire qu'elle entraîne, dans les deux niveaux de récit, un ressassement des mêmes idées, qui sont de plus exprimées dans un langage semblable. Quelques différences sauvent toutefois le récit d'une univocité redondante et stérile.

#### « FAIT COMME UN RAT » : LE PIÈGE DE LA CIRCULARITÉ

Outre les dissemblances entre le récit-cadre et le récit enchâssé qui sont attribuables aux personnages et au jeu des relations, de même qu'aux variantes dans les événements racontés, ce que la mise en abyme met réellement en lumière est la différence dans la façon

---

<sup>42</sup> Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 78.

dont Walter et Johnny perçoivent la répétition et l'évolution, différence dont découlent des connotations opposées de la circularité. Certes, on trouve chez les deux hommes la même détermination à résister à ce qui pourrait les écraser ou leur nuire : « *N'avoir jamais rien chiffu ça ne me chiffé rien. Chiffer, c'est leur manie, chacun sa manie, moi ma manie c'est de tenir le coup, les coups, question d'honneur, on ne se laisse pas chasser à coups de chiffes* » (GM, p. 43), écrit Walter. Or, ils n'emploient décidément pas les mêmes moyens pour y parvenir. Plutôt que d'espérer que les choses s'arrangent d'elles-mêmes comme c'est le cas pour Johnny, Walter se met en action, déterminé à régler le problème une fois pour toutes, prêt à briser tout ce qui lui fera entrave, comme le montre l'exemple suivant :

Après tout l'effet que Bri lui a fait au tripot, il n'a pas dormi. Il tourne en rond dans la maison, il se sent piégé, fait comme un rat. Ce n'est plus amoureux ça, il se dit, c'est malade! Voyons-y, il se dit. « Ne tardons pas! Soignons-nous! De ce pas! » Il n'attend plus son appel, il s'habille, il y va. Il va entrer et il va régler le cas. Comme il se présentera. Ce qui résiste il le cassera, s'il faut cogner il cognera, tuer il tuera, pas plus long que ça. Il voit chemin faisant que plus il va plus il se rend fou : au lieu de se délivrer, il s'enfonce à chaque pas dans ce qui le serre et le mord. (GM, p. 160)

Contrairement à Johnny, Walter prend la situation en mains lorsqu'un problème se présente. Il ne semble pas voir de valeur ou de bénéfice à tirer dans l'immobilisme ou dans le toujours pareil; il a constamment besoin d'être en mouvement, en action, d'une manière qui fera basculer, évoluer la situation. Si la circularité est généralement connotée positivement chez Johnny, abstraction faite du dénouement du récit, ce n'est pas le cas chez Walter. De la même manière, Walter ne retire aucun bienfait de la marche autour de l'île; au contraire, il ne fait que s'enliser de plus en plus dans ce qui l'étouffe. Une scène du cahier, en particulier, exprime la sensation d'étouffement et de clôture que Walter ressent lorsqu'il se voit forcé de tourner en rond :

Ils ont fini leur virée à la Machine Shop, un ancien atelier d'usinage où des filles en djeaux se trémoussaient deux par deux dans des cages. Il en pendait partout, et toutes aussi belles, mais sur le même modèle, quand on en a vu une on les a

toutes vues. La piste était bondée, l'action à tailler au couteau. Mais comme ils n'osaient pas danser, que dans cette pentecôte aux saints apôtres en orbite et vierges Marie en chaleur c'est eux qui auraient passé pour des échappés de bocal, ils s'ennuyaient ferme avec leurs consommations au moment où la B.A.Bri, d'un clin d'œil (ils ne pouvaient échanger deux mots sans hurler), s'est entendue avec lui pour achever de soûler Ernie. (*GM*, p. 203-204)

Rapportée par Johnny, cette scène contient plusieurs termes rattachables à la circularité ou à la similitude qui sont connotés négativement, évoquant l'enfermement et l'ennui : les *cages* des danseuses, l'*orbite* des apôtres, les « échappés de *bocal* ». Cette scène renverse également la valeur positive attribuée à la répétition et au « même » par Johnny, puisque Walter se lasse vite des danseuses qui, bien que belles, sont toutes pareilles, faites « sur le même modèle ». Qui plus est, la fonction de la circularité (ou de ses symboles) quant au désir et à l'amour est complètement opposée chez Walter. Dans son cahier, les hommes (les « saints apôtres ») sont mis à une distance forcée des objets de leur désir (les « Vierges Marie en chaleur » mises en cages), évitant ainsi d'être souillés par elles, ce qui reprend à l'envers le principe de Johnny selon lequel « l'amour [...] est fait pour être cherché, pour tourner autour, en orbite... » (*GM*, p. 134-135), afin de ne pas le souiller. Pareillement, l'amour dans l'univers de Walter passe par la possession physique de l'être convoité, prenant en contre-pied la résistance à la tentation sexuelle à laquelle s'astreint Johnny, afin de préserver la pureté de ses rapports avec Petite Tare.

Dans le poème suivant, tiré de son cahier, Walter énonce un programme bien différent de celui que Johnny s'est fixé et s'est efforcé de respecter :

*Jamais content*  
*Toujours en mouvement*  
*En dépassement circulaire*  
*De l'avant vers l'arrière*  
*Pour se rattraper*  
*Ramasser ses dégâts*  
*Effacer ses traces*  
*Se sauver de sa justice* (*GM*, p. 241)

Si Walter est toujours « en dépassement circulaire », il effectue ce mouvement à l'envers, rebroussant chemin, dans le but de réparer ses torts, d'échapper à la justice qui semble être une menace pour lui. Il accomplit le tout en « effa[ç]ant ses traces », en éliminant tout ce qu'il pourrait avoir laissé tomber sur son passage. Tourner « à l'envers » n'a pas le même effet sur Johnny que celui qui est évoqué dans le poème de Walter. Effectivement, Johnny ne fait son tour d'elle à l'envers qu'une seule fois, lorsqu'il se sent pris comme un rat, à la toute fin du roman. Ce faisant, il déconstruit toutes les barrières qu'il avait érigées pour se protéger, retournant le cahier à ses broussailles, coup final menant à son expulsion de sa propre histoire et à la fin de son récit.

Ultimement, Johnny ne retire pas grand-chose de la lecture du cahier, contrairement à ce qui était suggéré lors de sa découverte : « C'était pour me retracer, me recouvrer. Moi comme alter ego » (*GM*, p. 19-20). La scène du dénouement neutralise, au niveau du récit, la fonction épistémologique attribuée par Stéphane Inkel à la scène de la découverte<sup>43</sup>. Ce dernier affirme que « le “mot”, dès la découverte du cahier, se fait le centre de cette opération épistémologique<sup>44</sup> », c'est-à-dire que le narrateur ne cessera de confronter ses propres mots, ses propres idées, à ceux de « l'autre », l'auteur du cahier, se remettant ainsi en question, s'observant à partir d'une autre perspective. Selon Inkel, « [l]a découverte du cahier, mise en rapport avec la question de prime abord naïve du policier (“Qu'osse tu charches”), devient ainsi le vecteur d'une “révélation”, selon le mot de Johnny<sup>45</sup> ». Pour un moment, il est vrai que Johnny s'interroge sur son identité en se mirant dans le miroir qu'incarne Walter, la lecture du cahier constituant, pour lui, « une découverte de soi en

---

<sup>43</sup>Dans une perspective métafictionnelle ou autoréflexive, il est toutefois possible d'attribuer une fonction épistémologique à ces scènes diptyques, comme l'affirme Inkel. Nous y reviendrons au chapitre III.

<sup>44</sup> Stéphane Inkel, *op. cit.*, p. 233.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 233.

décalage avec lui-même<sup>46</sup> ». Or, dès que le mystère de Walter est résolu par Hellhenn (Walter serait un fabulateur, radoteur, presque mourant), l'identité de Johnny, déjà fragile, éclate complètement. S'étant tellement investi et projeté dans le personnage de Walter, Johnny ne sait plus qui il est. La fonction d'apprentissage, de connaissance, est ainsi mise en échec, puisque d'elle résulte le morcellement de l'identité du narrateur, qui cause finalement son anéantissement. Autrement dit, la quête identitaire de Johnny, initiée par la découverte du cahier, finit en queue de poisson. Effectivement, « [l]e cahier de Walter est une longue impasse que Johnny s'obstine à suivre jusqu'au bout, incapable de se résoudre à rebrousser chemin. Il ne s'en débarrassera qu'à la toute fin du roman – comme par hasard le plus long que Ducharme ait écrit – en lançant le cahier dans les broussailles où il l'avait d'abord trouvé<sup>47</sup>. »

D'ailleurs, la mise en abyme du cahier semble, au fil du roman, devenir un fardeau pour Ducharme, qui sait de toute façon qu'elle n'aboutira à rien. Plus le roman progresse, moins Ducharme semble investi dans l'écriture du cahier, remplaçant de plus en plus les extraits du cahier par des récits rapportés par Johnny. Outre la fonction de redoublement du récit de la mise en abyme, il semble que celle-ci soit également le véhicule idéal pour Ducharme pour s'adonner à l'intertextualité interne, à l'auto-plagiat, à l'autopastiche et, par le fait même, à l'auto-ironie. La majorité des commentateurs de *Gros mots* ont noté de nombreux points de similitude entre ce dernier roman et d'autres romans de Ducharme, de même qu'entre le cahier de Walter et les cahiers ducharmiens. Antérieurement à la publication de *Gros mots*, Pierre-Louis Vaillancourt, parlant de l'œuvre complète de Ducharme, affirme que « [l]'œuvre de Ducharme évolue [...] comme une spirale, un ruban

---

<sup>46</sup> Marilyn Randall, *op. cit.*, p. 225.

<sup>47</sup> Michel Biron, *op. cit.*, p. 379.

de Moebius, où la progression s'étaye d'une réduplication qui lui procure une perspective empédocléenne. Car telle est bien la visée de ce besoin (compulsif?) de dire deux fois, ou plus<sup>48</sup>. » Ce que Ducharme semble avoir pris à la lettre avec *Gros mots*.

---

<sup>48</sup> Pierre-Louis Vaillancourt, « Permanence et évolution des formes de l'imaginaire ducharmien », p. 63.

## CHAPITRE II

### GIDE, PROUST ET DICKINSON

Dans l'introduction de son ouvrage intitulé *Le roman québécois contemporain : les voix sous les mots*, André Lamontagne affirme d'emblée que « la critique reconnaît l'intertextualité comme une des données fondamentales du roman québécois<sup>1</sup> ». Cette déclaration, bien que fondée, tient de l'évidence et s'applique sans doute à la majorité des littératures occidentales, du moins celles des corpus moderne et postmoderne. Toutefois, tenant compte de la « jeunesse » relative de la littérature québécoise, dont la production n'a réellement commencé qu'à la suite du rapport Durham, la pratique intertextuelle de la littérature d'ici a la plupart du temps été envisagée en termes d'influences et d'inspirations (ramenant ainsi l'intertextualité à la « critique des sources »), de « recherche d'une légitimité littéraire ou d'une identité<sup>2</sup> » (considérant que le champ littéraire québécois a longtemps été envisagé comme mineur en comparaison au champ littéraire français ou comme un sous-champ englobé dans ce dernier<sup>3</sup>), ou encore à partir de la question identitaire propre au Québec et à sa situation postcoloniale<sup>4</sup>. S'il est vrai que les écrivains canadiens-français d'autrefois, comme les exotiques, étaient fortement influencés par la production française, avec l'avènement de la Révolution tranquille, la littérature québécoise,

---

<sup>1</sup> André Lamontagne, *Le roman québécois contemporain : les voix sous les mots*, p. 7.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>3</sup> Après la Seconde Guerre mondiale, les critiques débattent de l'autonomie de la littérature canadienne-française par rapport à celle de la France. « Il s'agit pour [les critiques], d'une part, de discuter d'égal à égal avec des critiques français, et de juger la littérature française en regard des autres littératures contemporaines (notamment l'américaine), puis, d'autre part, de présenter la littérature canadienne-française comme une littérature indépendante de la littérature française. La littérature canadienne-française ne se voit plus comme une simple branche de l'arbre de la littérature française, [...] mais bien comme un arbre en soi. » (Biron et al., *op.cit.*, p. 285-286.)

<sup>4</sup> André Lamontagne, *op.cit.*, p. 10.

désireuse de se doter de sa propre identité, s'est autonomisée de la littérature française<sup>5</sup>. Ce cheminement identitaire est observable entre autres dans l'évolution de la pratique intertextuelle dans la littérature québécoise depuis ses tout débuts, alors qu'elle était appelée littérature canadienne-française, jusqu'à la fin de la période de la Révolution tranquille.

En ce qui concerne l'intertextualité, Janet M. Paterson affirme qu'elle est au cœur du roman postmoderne, qui « se caractérise par de nombreux procédés, dont l'autoreprésentation et l'intertextualité, qui mettent en relief la pratique du texte<sup>6</sup>. » Tributaire de la théorie de l'intertextualité de Julia Kristeva<sup>7</sup>, elle affirme que « toute écriture est fondamentalement intertextuelle puisque nous écrivons et nous lisons toujours à l'intérieur d'une pratique discursive<sup>8</sup>. » Si l'intertextualité est omniprésente dans la littérature postmoderne, comment aborder ce « recours systématique aux mots des autres<sup>9</sup> », plus spécifiquement dans le corpus québécois?

Selon Lamontagne, « la littérature québécoise demeure surdéterminée par la question identitaire<sup>10</sup>. » Dans cette perspective, « [c]ette spécificité s'avère indissociable de la question de l'autre<sup>11</sup> »; partant, Lamontagne construit son analyse de l'intertextualité dans plusieurs romans québécois à partir des questions de l'identité et de l'altérité. Or, Paterson affirme que l'intertextualité dans la littérature québécoise postmoderne « fonctionne généralement de façon différente, car elle adopte rarement une stratégie

---

<sup>5</sup> Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme : une poétique du débris*, p. 86-87.

<sup>6</sup> Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, p. 21.

<sup>7</sup> Voir Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*.

<sup>8</sup> Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 21.

<sup>9</sup> André Lamontagne, *op. cit.*, p. 10.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 14.

uniforme pour s'exprimer<sup>12</sup> », idée qu'Élisabeth Nardout-Lafarge soutient en notant que le problème avec l'analyse de l'intertextualité dans le corpus québécois, surtout contemporain, « est à la fois celui des écrivains et celui de la critique, qui [...] a longtemps lus [les écrivains français et québécois] depuis une sorte de paradigme de l'imitation, relayé par un tout aussi contraignant paradigme de la différence<sup>13</sup>. » Effectivement, il semble difficile pour la critique d'envisager l'intertextualité dans le roman québécois postmoderne autrement que dans la perspective de l'évolution du rapport de l'identité et de l'altérité et, de biais, de l'autonomisation de la littérature québécoise. S'il n'y a pas à douter que la pratique intertextuelle de nombreux écrivains québécois entre dans l'un ou l'autre des paradigmes mentionnés par Nardout-Lafarge, qu'en est-il de celle d'écrivains comme Réjean Ducharme? Existe-t-il une autre approche pour interpréter l'intertextualité dans leurs œuvres que celle suggérée par Lamontagne? Nardout-Lafarge offre une piste de réflexion, disant que

Ducharme présente un intérêt particulier en ce qu'il est, parmi les écrivains québécois contemporains, l'un de ceux qui fait l'usage le plus singulier du déjà-là des textes antérieurs, de la tradition littéraire et du matériel intertextuel. En effet, la mémoire des textes anciens, des modèles français ou autres, loin d'être seulement le marquage obligé du territoire de l'écriture, est intégrée chez lui au travail du texte; elle participe d'une poétique générale du collage, du recyclage, du vestige, voire du déchet et du débris. Ainsi, disons pour résumer, que sans être posée, la question du rapport à la France se trouve résolue dans ses textes. La même remarque vaut d'ailleurs pour l'autre question obsédante du roman québécois, étroitement liée à la précédente, celle de l'identité nationale<sup>14</sup>.

En ce sens, en territoire ducharmien, le travail de l'analyste est de dégager la logique ou la cohérence derrière le choix des intertextes, sans les envisager de prime abord à partir de l'un ou l'autre des paradigmes. De fait, l'intertextualité chez Ducharme est riche et variée, porteuse de différentes significations et motivations, et donc cohérente avec la pratique

<sup>12</sup> Janet M. Paterson, *op.cit.*, p. 73.

<sup>13</sup> Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 88-89.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 90-91.

intertextuelle postmoderne telle que la décrit Paterson<sup>15</sup>; pour cette raison – et aussi tenant compte du fait que l'œuvre de cet écrivain a évolué avec le temps, s'étendant des années soixante à la fin des années quatre-vingt-dix –, elle ne peut être réduite aux seules problématiques de l'identité ou de l'altérité.

L'originalité, l'abondance de l'intertextualité dans les œuvres de Réjean Ducharme a d'ailleurs retenu l'attention de la critique savante, qui l'étudie depuis la parution de *L'Avalée des avalés* en 1966<sup>16</sup>. Présente dans tous ses romans, l'intertextualité se retrouve au cœur de la pratique romanesque de Ducharme et constitue une composante clé de sa poétique. Multipliant les références, les citations, les emprunts et les réécritures, travestissant ou récupérant les canons de la littérature comme ses oubliés, l'ensemble romanesque de Réjean Ducharme contient une bibliothèque d'intertextes hétéroclites, où voisinent les auteurs les plus classiques et les plus obscurs et où quelques favoris, tels que Nelligan, Rimbaud et Saint-Denys Garneau, occupent une place privilégiée. Comme le déclare Susanna Finnell dans « *Jean Rivard* comme biblio-texte dans *Les Enfantômes* de Réjean Ducharme », « [t]out texte de Ducharme contient toujours un champ intertextuel très riche, comprenant de nombreuses allusions à des écrits divers, le pastiche et même le plagiat. Jouant sur des citations vraies et fausses, les noms des auteurs fictifs ont autant de place que ceux des auteurs réels<sup>17</sup>. » Ces intertextes massifs et hétérogènes découlent d'une pratique de l'intertextualité à leur image, d'où, comme l'explique Nardout-Lafarge,

---

<sup>15</sup> Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 73.

<sup>16</sup> De fait, il existe plusieurs études sur l'intertextualité en territoire ducharmien, trop nombreuses pour qu'elles soient toutes énumérées, mais méritent d'être mentionnées celles de Gilles Marcotte (« Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont » et « Le copiste »), de Susanna Finnell (« *Jean Rivard* comme biblio-texte dans *Les Enfantômes* de Réjean Ducharme »), d'Élisabeth Nardout-Lafarge (*Réjean Ducharme : une poétique du débris*), d'Élisabeth Haghebaert (« Ducharme – Le Clézio : distance et proximité ») et finalement de Nicole Bourbonnais (« Ducharme et Nelligan : l'intertexte et l'archétype »).

<sup>17</sup> Susanna Finnell, « *Jean Rivard* comme biblio-texte dans *Les Enfantômes* de Réjean Ducharme », p. 96.

[...] émane aussi une pensée de la lecture, conçue comme une véritable relation vivante, amoureuse, exclusive, parfois violente avec un texte, prônant par exemple l'avalement, l'incorporation, la réécriture et la parodie, abattant les frontières de genres et d'époques, ébranlant les fondements du canon et les lois de la propriété littéraire, nouant subtilement l'ironie à l'hommage<sup>18</sup>.

À l'instar des romans qui l'ont précédé, *Gros mots* possède une intertextualité foisonnante, citant, calquant et réécrivant de très nombreux textes littéraires, explicitement ou implicitement, de manière littérale ou déformée. Certaines références semblent être glissées dans le texte par une sorte de ludisme verbal, quelques phrases étant notamment composées en reprenant des titres d'œuvres littéraires (*Ils ne demandaient qu'à brûler* de Gérard Godin ou *J'irai cracher sur vos tombes* de Boris Vian) ou en transformant des formules célèbres comme « l'enfer, c'est les autres », tirée de *Huis Clos* de Jean-Paul Sartre. Toutefois, d'autres intertextes semblent plus motivés ou significatifs que ceux-ci. Les favoris de Ducharme figurent évidemment dans le lot des auteurs et des œuvres constituant le réseau intertextuel de *Gros mots*, se manifestant entre autres par la citation de poèmes de *Regards et jeux dans l'espace* de Saint-Denys Garneau et par la récupération du « Je est un Autre » de la « Lettre du voyant » de Rimbaud. Toutefois, suivant l'avertissement de Nardout-Lafarge, il ne faut pas se laisser emporter, afin de

distinguer dans l'abondance des références offertes comme en appât à la critique, celles qui habitent le texte de Ducharme et les profits symboliques et esthétiques qu'elles lui procurent chaque fois. [...] Chez Ducharme, la réécriture qui s'approprie un autre texte n'est pas une fin en soi, elle masque ou donne accès, souvent, elle fait les deux en même temps<sup>19</sup>.

Ainsi, dans *Gros mots*, ni Saint-Denys Garneau ni Rimbaud n'ont l'importance de Proust, de Gide, d'Emily Dickinson et de Réjean Ducharme lui-même<sup>20</sup>. Il est de notre avis que les intertextes les plus significatifs dans *Gros mots* se trouvent aussi sous l'égide de la logique

---

<sup>18</sup> Elisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 17.

<sup>19</sup> *Id.*

<sup>20</sup> Nous reviendrons à l'intertextualité ducharmienne au chapitre III.

de la circularité qui régit le roman. Leur importance s'explique possiblement du fait qu'en territoire ducharmien, toujours selon Nardout-Lafarge, « [l]oin d'être un élément autosuffisant et isolé, le réseau serré de l'intertexte s'inscrit dans la logique de l'œuvre<sup>21</sup> ». Ainsi, dans ce roman, l'intertextualité est investie d'une fonction d'autoréflexivité, chaque intertexte reflétant l'un ou l'autre des aspects de l'œuvre, qu'il s'agisse de sa structure, de ses thèmes ou même de son auteur.

## L'INTERTEXTUALITÉ

Comme c'est le cas avec plusieurs concepts en littérature, l'intertextualité n'a pas la même signification chez tous les théoriciens, renvoyant chez Julia Kristeva à une « dynamique textuelle<sup>22</sup> », c'est-à-dire au « mouvement essentiel à l'écriture, qui procède en transposant des énoncés antérieurs ou contemporains<sup>23</sup> », explique Nathalie Piégay-Gros dans *Introduction à l'intertextualité*. Chez Gérard Genette, l'intertextualité, l'un des cinq types de relations « transtextuelles » à l'étude dans *Palimpsestes*, a une définition beaucoup plus limitée que chez Kristeva, en ce qu'il la définit « par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre<sup>24</sup>. » L'autre type de transtextualité décrit par Genette, qui englobe des phénomènes reconnus comme des manifestations d'intertextualité chez d'autres théoriciens, est l'hypertextualité, c'est-à-dire « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire<sup>25</sup>. » Laurent Jenny,

<sup>21</sup> Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 17-18.

<sup>22</sup> Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, p. 11.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>24</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 8.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 13.

quant à lui, affirme que tout texte littéraire existe car il en existe d'autres, et que l'œuvre émerge de, par et grâce à ceux-ci : « Si tout texte réfère implicitement aux textes, c'est d'abord d'un point de vue génétique que l'œuvre littéraire a partie liée avec l'intertextualité<sup>26</sup>. » Il ajoute toutefois que « [c]ontrairement à ce qu'écrit J. Kristeva, [...] l'intertextualité désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens<sup>27</sup>. »

Quelles que soient les variantes théoriques de ce concept, il reste que l'intertextualité renvoie toujours à la manière dont un texte transforme, récupère ou en réécrit un autre, s'y greffe ou y réfère. Autrement dit, en reprenant les mots de Nathalie Piégay-Gros, il est possible de définir l'intertextualité d'une manière générale comme étant

le mouvement par lequel un texte réécrit un autre texte, et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute, qu'il se réfère à lui *in absentia* (par exemple s'il s'agit d'une allusion) ou l'inscrive *in praesentia* (c'est le cas de la citation). C'est donc une catégorie générale qui englobe des formes aussi diversifiées que la parodie, le plagiat, la réécriture, le collage... Cette définition englobe ainsi des relations qui peuvent donner lieu à une forme précise – la citation, la parodie, l'allusion... – ou à une intersection ponctuelle et infime, ou encore à un lien lâche pressenti entre deux textes, qui demeure difficilement formalisable<sup>28</sup>.

En ce qui concerne la pratique intertextuelle de Ducharme, il n'y a pas, selon nous, de théorie de l'intertextualité qui se prête mieux qu'une autre à son étude; par exemple, Nicole Bourbonnais favorise celle de Laurent Jenny, alors que Gilles Marcotte se réfère à *Palimpsestes* dans « Réjean Ducharme, lecteur de La Fontaine ». De fait, l'intertextualité chez Ducharme est si variée et polymorphe, allant de l'allusion ponctuelle à la réécriture, comme dans *Gros mots*, que de s'en tenir exclusivement à l'une ou l'autre des théories impliquerait l'abandon de certaines relations intertextuelles hautement significatives. En ce

<sup>26</sup> Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », p. 257.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>28</sup> Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 7-8.

sens, aux fins de notre analyse, nous nous en tiendrons à la définition du concept donnée par Piégay-Gros, à laquelle nous allierons celle de Jenny en ce qui a trait à la primauté du texte principal sur les intertextes, le but de cette analyse des intertextes convoqués dans *Gros mots* étant de voir de quelle manière ils participent à la circularité globale de l'œuvre. Nous nous référerons aussi, au besoin, à certaines définitions données par Genette, particulièrement pour l'autopastiche, qui sera abordé dans le prochain chapitre.

#### DU CÔTÉ DE CHEZ PROUST

Fidèle à son habitude, dans *Gros mots*, Ducharme fait voisiner « [l]es plus grands écrivains [et] les plus obscurs, et cette cohabitation du meilleur et du pire a évidemment une signification, celle de l'annulation du chef-d'œuvre, de l'œuvre-chef, celle devant laquelle on s'incline, à laquelle on se soumet<sup>29</sup> », déclare Gilles Marcotte. C'est en effet de cette façon que Proust est introduit dans le roman : « Je suis retourné fouiller sous les combles, où j'avais déniché tous ces vieux Proust en papier qui ne plie plus sans casser et qui s'est remis à sentir bon la forêt dont il est sorti. J'ai mis la main sur *Le temps retrouvé* et repêché quelques Livres de Poche, en souvenir. » (*GM*, p. 244-245) Si Ducharme désacralise le grand classique de la littérature française qu'est *La Recherche du temps perdu* en la renvoyant, d'une part, « au papier sur lequel elle est imprimée<sup>30</sup> » et, d'autre part, en la mettant sur le même pied que les Livres de Poche, la mise à terre de l'institution littéraire, par la banalisation du chef-d'œuvre de Proust, n'est décidément pas l'unique motivation derrière l'intégration de l'intertexte proustien dans *Gros mots*.

---

<sup>29</sup> Gilles Marcotte, « Le copiste », p. 94.

<sup>30</sup> Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 64.

Dans *Réjean Ducharme : une poétique du débris*, Élisabeth Nardout-Lafarge se livre à une analyse approfondie de la récurrence du motif du bourdon dans *Gros mots*, qui selon elle renvoie directement à celui présent dans *Sodome et Gomorrhe* – employé par le narrateur lorsqu’il surprend Charlus et Jupien ensemble. Ce motif, dans les deux œuvres, servirait comme métaphore de la mort et de la mélancolie, mais principalement de la stérilité des amours des personnages en question – illustrant chez Proust l’impossibilité de la reproduction dans une relation homosexuelle et chez Ducharme la « petite mort », métaphore de l’orgasme, par la figure du bourdon mort en position de jouissance dans la bibliothèque de Johnny. La fécondation par le bourdon d’une orchidée dans *Sodome et Gomorrhe* et d’un chardon dans *Gros mots* aurait également pour effet de souligner la beauté particulière de ces amours inhabituelles, malgré leur caractère quelque peu grotesque ou improbable<sup>31</sup>. Nardout-Lafarge met en parallèle les relations des personnages marginaux dans les deux œuvres, tels que « l’efféminé et le “robuste quinquagénaire bedonnant”<sup>32</sup> » de *Sodome et Gomorrhe* et les « pauvres types avec leurs bonnes femmes » (*GM*, p. 105) de *Gros mots*. En effet, les amours représentées dans *Gros mots* n’ont rien des grandes histoires d’amour noble ou des romances de contes de fées. Et c’est là où l’analyse de Nardout-Lafarge de l’intertexte proustien est la plus convaincante, cette dernière affirmant que « [c]e que le bourdon proustien a charge de représenter, c’est bien, en effet, le ridicule et l’obscène qui menacent l’amour parce qu’ils en sont en quelque sorte l’envers inévitable; c’est en tout cas ce que croit Johnny, lui qui se sent justement “heureux

---

<sup>31</sup> Voir Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 149 à 153.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 152.

de frôler le ridicule et l'obscénité avec [Petite Tare] parce qu'ils sont les écueils de l'amour<sup>33</sup> ».

Le motif du bourdon n'est toutefois pas le seul lien entre les deux œuvres; les ramifications de cette relation intertextuelle sont plus étendues, plus importantes que ce dont elles peuvent avoir l'air à première vue – Proust et son œuvre n'étant mentionnés ou cités explicitement que trois fois dans tout le roman. Or, comme l'a remarqué Gilles Marcotte dans une étude antérieure à la publication de *Gros mots*, chez Ducharme, « l'allusion est détournée, rusée, cachant autant et plus qu'elle ne révèle; et, par là, elle se déclare volontaire<sup>34</sup>. » En est ainsi de « Walter », glissé discrètement dans le roman par Petite Tare, sans explication, ou d'Emily Dickinson, qui est dépeinte comme une sœur pour Petite Tare, mais dont la parenté la plus proche est en fait avec Ducharme lui-même<sup>35</sup>. La façon dont l'intertexte proustien est inséré dans l'œuvre relève de la même logique de dissimulation et de détournement. Par exemple, l'une des trois références ouvertes à Proust reprend à l'envers l'incipit de la *Recherche*, se moque de la longueur de l'œuvre et joue avec son titre :

J'ai vu que je n'allais pas dormir dans un prochain avenir, j'ai repris Proust depuis le début. Après je ne sais combien de temps perdu, j'ai oublié où je l'avais laissé. J'ai reconnu la vieille Françoise, qui parle comme dans ma "parentèse". Comme ma propre vieille Françoise, qui avait dû se coucher en priant pour moi. Sans résultat. Soit qu'il n'y a pas de bon Dieu, soit qu'il y en ait plusieurs et qu'elle ne s'adresse pas au bon. (*GM*, p. 280)

L'abondance des procédés intertextuels contenus dans ce bref extrait et le ludisme patent qui s'en dégage portent le lecteur ou le critique à se demander si le traitement imposé à cet extrait n'a pas seulement pour but de dissimuler l'importance réelle de l'intertexte

<sup>33</sup> Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 153.

<sup>34</sup> Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », p. 90.

<sup>35</sup> Nous y reviendrons plus loin dans ce chapitre.

proustien. Commentant cet extrait, Élisabeth Haghebaert affirme que, chez Ducharme, « les citations se [font] renverser, accaparer, récupérer sur le mode parodique jusqu'à être méconnaissables<sup>36</sup> », faisant écho à l'hypothèse de Gilles Marcotte.

La comparaison des deux Françaises, qui semble offerte presque gratuitement, ne sert-elle qu'à leurrer le lecteur, à l'envoyer sur une fausse piste d'interprétation de l'intertexte proustien, ou est-elle porteuse de sens? Dans la *Recherche*, Françoise est la servante de Marcel et de sa famille. Jean-Yves Tadié interprète ce personnage comme suit : « [p]résente dès l'origine de l'œuvre, la vieille servante accompagne le Narrateur jusqu'à la fin du *Temps retrouvé*, âgée et pourtant sans âge, modeste et immortelle, ange gardien dont l'humble tâche est le symbole de la création littéraire<sup>37</sup>. » Dans *Gros mots*, Françoise, la mère de Julien, a pris Johnny sous son aile alors qu'il était jeune et est devenue pour lui une sorte de mère adoptive, jouant ainsi un rôle protecteur analogue à celui de l'ange gardien. L'aimant comme un fils, il n'y a rien qu'elle offre à Julien qu'elle ne lui offre pas également, même ses cours à l'université. Dans la *Recherche*, la relation entre Marcel et Françoise n'est pas sans remous; au fil du temps, leur relation passe de l'antagonisme à la complémentarité, puis finalement au rapprochement<sup>38</sup>. L'inverse se produit dans *Gros mots*, la distance se creusant entre les deux personnages à la suite du voyage de Johnny à Toronto, qui a abouti à son emprisonnement et à son décrochage scolaire. Johnny est persuadé d'avoir déçu Françoise et, pour cette raison, évite de lui parler. Johnny sait, au fond de lui, que sa Françoise l'aime malgré ses frasques et qu'elle l'inclut toujours dans ses prières, en vain. La Françoise de Marcel, contrairement à celle de Johnny, assume son rôle de

---

<sup>36</sup> Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme. Une marginalité paradoxale*, p. 101.

<sup>37</sup> Jean-Yves Tadié, « Portrait de Françoise », p. 754.

<sup>38</sup> Jane Robertson, « The Relationship Between the Hero and Françoise in *À la Recherche du Temps Perdu* », p. 437.

protectrice et d'accompagnatrice avec succès, aidant Marcel à découvrir, dans le *Temps retrouvé* (qui est incidemment le dernier tome de la *Recherche* et celui sur lequel Johnny tombe en premier lorsqu'il redécouvre ses « vieux Proust »), sa vocation d'écrivain. Dans son article sur la relation de Marcel et de Françoise, Jane Robertson en vient à cette conclusion :

*Is it not, after all, in the last part of the novel that Françoise comes into her most positive and adult relationship with the Hero and assumes her most relevant role in the narrative which here reaches its climax in the realization of the Hero's vocation? She complements him in a final and most important respect by giving him practical assistance in the writing of his novel. [...] There is no trace of animosity between them: Françoise understands the Hero/Narrator in a constructive manner and he in turn, no longer irritated and on his guard against her, is willing for her to help him: [...]. When the Hero finds his true vocation in art, he and Françoise are in harmony as they are nowhere else in the novel—almost, indeed, as though that part of the Hero's consciousness is at rest<sup>39</sup>.*

Au contraire de Marcel, Johnny n'a pas la conscience tranquille, du fait qu'il n'a pas réussi à suivre le chemin menant au succès que lui avait tracé Françoise. De plus, il se trouve pris dans une situation précaire, sans issue, et donc sans possibilité de « *happy ending* ». Johnny est conscient que son avenir prochain ne contient pas de repos bienheureux, déclarant, dans les mots de Proust, que pour lui, « “la vie ensommeillée dans la jeunesse et dans l'amour était de plus en plus devenue un songe...” » (*GM*, p. 314), donc irréaliste, impossible. C'est peut-être pourquoi Johnny décide de reprendre la *Recherche* depuis le début, recommençant ainsi la vie de quelqu'un qui a réussi, qui a fini par se trouver, et remotivant également le trajet circulaire qu'il privilégie, que ce soit en marchant ou en lisant.

Il est intéressant de noter que ce renvoi au début de l'œuvre n'est pas sans lien avec la structure circulaire de *Gros mots*, de même que celle de la *Recherche*; la conclusion de

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 440-441.

l'œuvre de Proust révèle que le roman que le lecteur vient de lire est en fait celui que Marcel écrira, créant ainsi une boucle entre l'excipit et l'incipit. Robert Vigneron dit du roman de Proust qu'il est

[...] composé et concentrique, qu'il est d'une composition très sévère, mais si complexe et à si large ouverture de compas qu'elle est d'abord difficile à discerner et n'apparaît que tardivement, quand tous les thèmes ont commencé à se combiner. [...] la dernière page est déjà en puissance dans la première, dès le début les thèmes tendent vers leur combinaison finale [...]<sup>40</sup>.

Au-delà de la circularité structurelle globale, la *Recherche*, à l'instar de *Gros mots*, comprend également d'autres formes de circularité à plus petite échelle, comme des spirales thématiques (notamment celle de l'amour<sup>41</sup>) ou de nombreuses analepses ramenant le lecteur à un point dans le passé et remontant le fil de l'histoire jusqu'à ce que celle-ci reconnecte avec le temps présent<sup>42</sup>. L'intertextualité proustienne contribue ainsi à la circularité dans *Gros mots*, en ce qu'elle introduit, à l'intérieur du roman, une seconde boucle romanesque fermée.

#### LES CAHIERS D'ANDRÉ GIDE

Chez Ducharme, comme on l'a vu, il s'avère fréquemment que plus la référence intertextuelle est minime, subtile, plus elle est révélatrice. Par exemple, l'ajout d'un simple « w » au nom d'Alter par Petite Tare est l'unique signe indicateur de l'intertexte gidien dans *Gros mots* :

« La malheureuse! Mais on pleurera là-dessus une autre fois, veux-tu. Quand ça se trouvera, qu'on pourra se soutenir en se serrant dans nos bras. Comme quand tu viendras me montrer ton Walter... »  
Je ne sais pas ce qui lui a pris de mettre un double v là, mais ce n'est pas moi qui vais l'ôter, il va rester là. (*GM*, p. 79)

<sup>40</sup> Robert Vigneron, « Structure de "Swann" : Combray ou le cercle parfait », p. 188.

<sup>41</sup> Voir Jean-Pierre Boon, « Concentric Patterns in "Un Amour de Swann" ».

<sup>42</sup> Voir Gérard Genette, « Analepses », *Figures III*, p. 90-105.

Ne se manifestant que par une seule allusion, l'intertexte des *Cahiers d'André Walter* de Gide demeure ainsi presque indiscernable pour la majorité des lecteurs, surtout considérant que *Les Cahiers d'André Walter* est une œuvre de jeunesse, obscure et oubliée, probablement connue seulement des spécialistes ou des fervents amateurs de Gide<sup>43</sup>. Comme le dit Nathalie Piégay-Gros, « [l]orsque l'on fait de l'allusion une forme de l'intertextualité, on postule donc que le renvoi indirect à la littérature est spécifique et qu'il sollicite de manière particulière la mémoire du lecteur. L'allusion littéraire suppose en effet que le lecteur va comprendre à mots couverts ce que l'auteur veut lui faire entendre sans le lui dire directement<sup>44</sup>. » Beaucoup plus subtil et camouflé que les autres intertextes dans ce roman, l'intertexte gidien en est également l'un des plus significatifs et des plus massifs. Gilles Marcotte, parlant de l'intertexte de Lautréamont chez Ducharme, fait à ce propos une remarque intéressante : « Maldoror? Nulle part, dans ses œuvres, Ducharme ne parle de Lautréamont. Il adressera fréquemment des invocations à l'un des contemporains les plus célèbres du comte, Arthur Rimbaud, mais le comte lui-même, ou plutôt son nom n'apparaît pas au registre<sup>45</sup>. » Par là, Marcotte suggère que certains des intertextes les plus importants sont aussi les plus dissimulés. Nous croyons que la mise en abyme (et donc l'intertexte gidien) qui mobilise *Gros mots* entre dans ce paradigme.

Une caractéristique de la mise en abyme gidienne, passée sous silence dans le chapitre précédent, mais pertinente ici, est ce que Dällenbach nomme la « construction

---

<sup>43</sup> Le fait que seul Michel Biron, dans « La grammaire amoureuse de Ducharme », ait relevé l'allusion à Gide est éloquent en ce sens.

<sup>44</sup> Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 52.

<sup>45</sup> Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », p. 88.

mutuelle de l'écrit et de l'écrivain<sup>46</sup> ». Dans son *Journal*, Gide écrit qu'il a voulu démontrer

[...] l'influence du livre sur celui qui l'écrit, et pendant cette écriture même. Car en sortant de nous, il nous change, il modifie la marche de notre vie; comme l'on voit en physique ces vases mobiles suspendus, pleins de liquide, recevoir une impulsion, lorsqu'ils se vident, dans le sens opposé à celui de l'écoulement du liquide qu'ils contiennent. Nos actes ont sur nous une rétroaction.

[...] J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble.<sup>47</sup>

Ce phénomène de rétroaction sur l'écrivain, mais peut-être aussi sur le narrateur (le texte de Gide est équivoque sur ce point), puisque c'est bien le narrateur qui est responsable du récit-cadre dans l'œuvre, est particulièrement intéressant. Commentant cet extrait du *Journal*, Dällenbach dit :

Tel que Gide nous le présente dans son *Journal*, ce phénomène de réciprocité paraît s'éclairer de ce que la psychanalyse nous enseigne de la communication linguistique, et peut-être n'est-ce pas là tout à fait un hasard : que « l'émetteur reçoit du récepteur son propre message sous une forme inversée » (J. Lacan [...]) et que, médiatisée par le désir de l'autre, ma parole me constitue en anticipant sur la réponse dont elle est en quête [...]<sup>48</sup>.

Dans *Gros mots*, rien n'indique que nous lisons les écrits de Johnny; en ce sens, le roman ne semble pas remplir cette caractéristique de la mise en abyme gidienne, qui requiert un héros ou un narrateur écrivain. Toutefois, la mise en abyme dans *Gros mots* a bel et bien l'effet de rétroaction sur le narrateur que décrit Gide, puisqu'elle renvoie souvent à Johnny l'inverse de ses actes ou de ses paroles et que, par le fait même, Johnny « constitue » son identité en la fondant dans celle de l'autre, qui devient ainsi une figure du même. Ce jeu de miroirs multiples induit une sorte de circularité identitaire où les mots de l'un reflètent leur opposé dans l'autre et, ce faisant, renvoient à ce dernier une image dédoublée.

<sup>46</sup> Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, p. 25.

<sup>47</sup> André Gide, *Journal*, p. 40-41.

<sup>48</sup> Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 26.

L'autre hypothèse, et c'est celle que Gilles Marcotte soutient dans « Le copiste », est que « Réjean Ducharme, ou du moins celui dont le nom apparaît sur la couverture du livre que nous commençons à lire, tient tous les rôles, tous les premiers rôles dans cette histoire <sup>49</sup> », faisant de celui-ci « l'auteur-narrateur-héros <sup>50</sup> » du roman. Dans cette perspective, Walter est-il le reflet (déformé, soit) de Johnny ou de Réjean Ducharme, et y a-t-il lieu de faire une distinction entre ces deux derniers? La mention, à deux reprises, de l'hypostase permet une telle interrogation. L'hypostase est mentionnée, pour la première fois, lors d'un tour d'elle, alors que Johnny s'est saoulé pour oublier le conflit qu'il vient de vivre : « Dans l'état d'ébriété où je me suis remis en avalant ces coups, je suis frappé que tout ce que je suis est sous moi (*sous-jet, hypo-stase*), en position inférieure, que je dois chercher plus bas pour le trouver. » (*GM*, p. 170-171) Cette déclaration est ahurissante, en apparence illogique ou insensée : tout ce qu'il *est* se trouve sous lui. Étymologiquement, hypostase provient du grec *hupostasis*, qui signifie se mettre en-dessous. « *Hypo-stase* » suit immédiatement, dans cet extrait, le « *sous-jet* », c'est-à-dire un sujet inférieur au sujet en bonne et due forme? Un sujet qui se trouve placé sous un autre? Ou encore, dans la perspective de l'écriture, même pas un premier jet, mais quelque chose d'inférieur à un jet? Dans tous les cas, un fort sentiment d'inadéquation se dégage de cette phrase, que le « sous-jet » soit l'auteur, le narrateur ou l'écriture. À cet effet, il faut creuser plus bas pour se trouver : se comparer au beatnik déchu qu'est Walter, ressusciter l'œuvre de jeunesse gênante, le sous-jet de Gide<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> Gilles Marcotte, « Le copiste », p. 89.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>51</sup> Voir André Gide, « Préface de 1930 » *Les Cahiers et les poésies d'André Walter*. Dans la préface de 1930, Gide se déclare mortifié de la republication de cette œuvre de jeunesse, qu'il qualifie de « livre manqué » (p. 12) : « À cet âge, je ne savais pas écrire et, précisément peut-être parce que je sentais en moi des choses neuves à dire, je tâtonnais. Je cherchais à plier la langue : je n'avais pas encore compris combien on apprend

L'hypostase peut également signifier une structure trinitaire où trois éléments sont considérés distincts, mais substantiellement *Un*, par exemple, le Père, le Fils et le Saint-Esprit du christianisme. Lorsque l'hypostase est mentionnée pour la deuxième fois, dans une phrase reprenant quasi identiquement la construction de la première – créant de ce fait une boucle intertextuelle à l'intérieur même du roman –, c'est plutôt à cette signification de l'hypostase que le narrateur renvoie : « Walter me détache de moi de plus en plus : de la même façon qu'en le lisant je me mets au-dessus de lui (sujets, hypostase), je me mets derrière moi en marchant et je me regarde aller, comme un idiot, ou deux idiots, ou toute une filée, l'un réfléchissant l'autre à répétition, en chenilles processionnaires. » (*GM*, p. 211) Se voyant marcher devant lui, c'est-à-dire s'observant dans le miroir que constituent Walter et son cahier, Johnny se scinde en deux : le Johnny qu'il est et celui tel qu'il se perçoit, avec Walter, dont il traîne le cahier partout avec lui dans son sac Air Italia, comme troisième élément de cette hypostase.

Évidemment, une autre hypothèse est envisageable pour identifier les trois éléments de cette hypostase, hypothèse en quelque sorte basée sur la déclaration de Gilles Marcotte citée plus haut : le « moi » qui se met à distance pourrait aussi bien être Johnny que Ducharme, ce dernier objectivant son écriture, l'observant de l'extérieur, par le biais du cahier de Walter (ou de l'œuvre de Gide auquel ce cahier renvoie), sur lequel le récit de Johnny se greffe, hypertexte sur hypotexte. Malgré la dissociation et la distinction des trois personnages, la répétition et le redoublement ont raison, dans cette scène comme dans tout le roman, de l'altérité et fondent ultimement le(s) sujet(s) – qui se déploient, tous identiques, en une chenille processionnaire – dans cet Un substantiel. De cette façon,

---

plus en se pliant à elle, et de quelle instruction sont ces règles qui d'abord importunent, contre lesquelles l'esprit regimbe et qu'il souhaite pouvoir rejeter. » (p. 10)

Ducharme s'aménage, de manière progressive, une place à l'intérieur même de son récit, au point où il devient raisonnable de croire qu'il est effectivement l'un des éléments du sujet hypostatique qui évolue dans le roman. *L'histoire de la littérature québécoise* de Biron et *al.* n'est pas loin de cautionner cette hypothèse : « Johnny se retrouve dans le texte de Walter : "Moi comme une autre voix, celle que je suis en réalité si je l'entends de l'extérieur, avec les autres", comme si Ducharme, sensible à l'inflexion autofictionnelle de la littérature contemporaine, intégrait à son roman le personnage d'écrivain qu'il est devenu<sup>52</sup>. » À cet égard, un parallèle peut être établi entre cette question et celle que pose Dällenbach quant à la mise en abyme expérimentale dans les *Cahiers* :

La valeur illustrative des *Cahiers* (1890) [...] apparaît moindre dans la mesure où elle ne se dégage pleinement qu'une fois connues les indications externes que Gide nous donne à leur endroit. Constituant le *Journal* posthume d'un jeune romancier occupé à écrire, à peine transposée, la passion qu'il a vécue, les deux *Cahiers* qu'ils comportent relatent, outre la difficile genèse d'une œuvre dont on peut lire quelques fragments, la manière dont Walter est « doublé » par son double qui le précède dans la folie et dans la mort. Ce que la structure de l'œuvre ne donne malheureusement pas à connaître, ce sont les relations qui unissent l'auteur à Walter. Faut-il entendre que celui-ci est le double de Gide, et Allain le double de ce double<sup>53</sup>?

Tout comme chez Gide, les relations de doubles entre les trois instances narratives, à savoir l'auteur, le narrateur du récit-cadre et le narrateur du récit enchâssé, sont hautement problématiques dans *Gros mots*.

Outre l'emploi du procédé de la mise en abyme et l'allusion faite aux *Cahiers* dans *Gros mots*, y a-t-il d'autres points de coïncidence qui lient les deux œuvres<sup>54</sup>? La ressemblance la plus évidente est la présence de relations amoureuses chastes, en l'occurrence celles de Walter et Emmanuèle et de Johnny et Petite Tare. Ces relations sont

<sup>52</sup> Michel Biron et *al.*, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 454.

<sup>53</sup> Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 28.

<sup>54</sup> Les parallèles entre les *Cahiers* de Gide et *Gros mots* de Ducharme sont trop nombreux, trop fréquents pour qu'ils soient tous recensés et analysés dans le cadre de ce chapitre. Nous nous limiterons donc aux exemples qui sont, à notre avis, les plus puissants et révélateurs.

nourries par des séances de lecture à deux, et les personnages les déclarent fraternelles, tout en sachant au fond d'eux-mêmes quelle est la véritable nature de leurs liens affectifs<sup>55</sup>.

Walter dévoile, dans ses *Cahiers*, ses sentiments amoureux envers Emmanuèle, qu'il croit réciproques :

Nous disions encore « frère » et « sœur », mais c'était avec un sourire; notre cœur ne s'y trompait plus. Pourtant tu voulais t'abuser toi-même; craignant qu'elle n'allât trop loin, tu pensais distraire ton inquiétude commençante en la leurrant d'un mot reconnu; tu pensais peut-être que le mot entraînerait la chose et qu'en nous appelant toujours frères, la fraternité seule serait. Mais, malgré toi, malgré nous, aux noms fraternels s'immisçaient des inflexions étrangères; leur intimité devenait plus douce et plus secrète, dits tout bas l'un à l'autre. Lorsque tu me disais « mon frère » et que je répondais « sœurlette », notre cœur tressaillait aux involontaires tendresses de la voix amicale<sup>56</sup>.

Dans *Gros mots*, lorsque Johnny et Petite Tare se rencontrent pour la première fois, cette dernière s'écrie :

Ah c'est toi!... Ah c'est épatant, j'avais un frère, i, i, il avait ces yeux-là, exactement... On dormait encore ensemble et il jouait déjà Chopin. Le larghetto du deuxième concerto. Très chaud, très malsain... Il a dé péri. Tu le remplaceras, tu feras comme chez toi dans le trou qu'il a laissé... là... Ne crains pas, ce n'est pas un tombeau, c'est un palais... (*GM*, p. 46)

Petite Tare voit immédiatement en Johnny une figure fraternelle, quoiqu'une certaine sexualité incestueuse semble déjà sous-tendre cette nouvelle relation frère-sœur, à l'image de la précédente. Dans l'extrait qui suit, Petite Tare se plaint du fait qu'elle ne goûte plus à l'amour charnel. La réponse de Johnny confirme, si ce n'était déjà fait, la présence d'une tension sexuelle réprimée entre eux :

---

<sup>55</sup> La lecture à deux, dans les deux œuvres, remplace les démonstrations d'amour charnelles. À ce sujet, Élisabeth Nardout-Lafarge note d'ailleurs que « [s]i l'érotisme de la lecture est entendu au pied de la lettre et de la manière la plus triviale par Mille Milles pour qui les lecteurs sont des "hortenseturbateurs", cette idée se trouve aussi reprise et mise en fiction dans les nombreuses scènes de lecture à deux qui scandent les romans de Ducharme, des premiers aux derniers textes. La constance de ce motif autorise même à croire que l'acte de lire ensemble est l'un des moments clés de l'érotique ducharmienne. Il y a bien sûr plusieurs variantes de cette scène par laquelle, si souvent chez Ducharme, se scelle le pacte amoureux. » (*op. cit.*, p. 67)

<sup>56</sup> André Gide, *Les Cahiers et les poésies d'André Walter*, p. 52. Désormais désigné par AW dans le texte.

Il m'aime comme toi, quoi... De très haut... Sans toucher chair... Le grand amour abstinent unanime, quoi... Vous, les machos, on est votre petite pute ou votre petite sœur, et de plus en plus petite avec la distance...

— Qu'est-ce que tu vas chercher? Tu es notre petite pute *et* notre petite sœur. Et une petite langue sale par-dessus le marché. (*GM*, p. 262)

Ces relations, volontairement maintenues à distance, font souffrir les narrateurs des deux œuvres : tous deux emploient la métaphore d'insectes volants (le papillon dans les *Cahiers*<sup>57</sup> et la mouche dans *Gros mots*<sup>58</sup>) se brisant les ailes en tournant autour de l'objet de leur désir, illustrant discrètement l'un des dangers potentiels de la circularité : la destruction, l'anéantissement de soi.

En plus de résister à la consommation charnelle de leur amour, les deux narrateurs sont également attirés par le vide, par le néant, « nirvana prodigieux, où le “moi” tout entier se fondrait, s'abîmerait en extase et garderait pourtant la volontaire conscience de son évanouissement; ce serait comme un néant voluptueusement perceptible. » (*AW*, p. 157-158) Comme Johnny, le Walter de Gide illustre son désir de disparaître par une attirance pour « la neige pâle, au clair de lune » (*AW*, p. 182), désir qu'il sublime dans le personnage de son double, qu'on finit par « retrouve[r] [...] demi-nu couché dans la neige... » (*AW*, p. 182) Délirant, anticipant sa fin prochaine, le narrateur des *Cahiers* déclare que « [l]a neige est pure », qu'« on y serait bien pour dormir – c'est frais; – on dit qu'on y fait des beaux rêves. » (*AW*, p. 185)

L'un étant au bord de la folie, et l'autre à moitié gâteux aux dires d'Hellhenn, les deux Walter ne sont décidément pas des modèles à suivre, ce sur quoi Gide et Petite Tare

---

<sup>57</sup> « Comme il fait clair ce soir; les papillons volettent autour de la lampe, et la lampe roussit leurs ailes; ils retombent endoloris, les papillons de nuit que les clartés attirent. » (*AW*, p. 177)

<sup>58</sup> « Et j'ai bouclé en quatre heures un circuit où je n'aurai tourné qu'autour d'elle et que je nommerai le tour d'elle en souvenir d'une journée amputée d'elle, avec rien que des moignons d'ailes : les petites charnières en chair et en os. » (*GM*, p. 40-41)

s'accordent. Dans la préface de l'édition définitive de l'œuvre, rédigée en 1930, Gide met le lecteur en garde :

[...] je redonne mon texte sans me permettre d'y rien changer. Toute amélioration serait factice et répondrait à un besoin de netteté que je ne connaissais pas alors. Mais du moins cet avant-propos avertisseur : qu'un trop tendre lecteur n'aille pas chercher ici un modèle de façons d'écrire, ou de sentir, ou de penser. Je crois André Walter de très mauvais exemple, et ses *Cahiers*, d'assez médiocre conseil<sup>59</sup>.

En ce sens, le choix de l'intertexte des *Cahiers* semble déroutant, à moins de n'être qu'une autre instance de désacralisation par le rire de la grande littérature. Nous y reviendrons.

Petite Tare, quant à elle, reproche beaucoup de choses au cahier et à son auteur : « On ne peut pas rester branché, on est tout le temps dérangé par les bruits qu'il fait avec sa langue (française)... Et puis fait vraiment pauvre type avec ses bonnes femmes, ses petits travaux d'égoût qu'il met au-dessus de tout... » (*GM*, p. 105) Bien qu'elle s'attache au personnage, Petite Tare ne se gêne pas pour critiquer le « trésor » (*GM*, p. 19) de Johnny; selon elle, les mœurs de Walter sont dépravées et la langue dans laquelle il écrit est trop touffue, trop bruyante. Dans ses *Cahiers*, le Walter de Gide inflige un traitement similaire à la langue française : « L'orthographe! J'ai d'abord cru qu'il fallait s'y plier, mais j'ai bientôt regimbé sous ses fausses entraves; – alors j'ai désiré m'en faire maître, mais elle n'a pas voulu se soumettre – et comme aucun des deux ne voulait céder, que je me souciais fort peu d'elle, je l'ai laissée enfin; je me suis fait une langue à mon gré. » (*AW*, p. 96-97) Malgré les critiques de Petite Tare, Johnny se laisse envoûter par les « cris trop forts en métaphores » de « l'impossible auteur » (*GM*, p. 19) qu'est Walter, et se projette de plus en plus en lui, menant éventuellement à l'éclatement de sa propre identité.

---

<sup>59</sup> André Gide, « Préface de 1930 », *Les Cahiers et les poésies d'André Walter*, p. 11-12.

Tel qu'illustré au chapitre précédent, dans *Gros mots*, la mise en abyme cause un brouillage des frontières du réel et de l'identité des personnages. La mise en abyme dans les *Cahiers d'André Walter* a un effet semblable sur le narrateur, qui se mire dans le personnage qu'il est en train de créer :

La nuit, devant la glace, j'ai contemplé mon image. Comme surgie de l'ombre, la fragile apparition se modèle et s'immobilise; autour de moi, dans l'ombre éclairée, des profondeurs de ténèbres s'enfoncent. Je plonge mes yeux dans ces yeux : et mon âme flotte incertaine entre cette double apparence, doutant enfin, comme étourdie, lequel est le reflet de l'autre et si *je* ne suis pas l'image, un fantôme irréel; — doutant lequel des deux regarde, sentant un regard identique répondre à l'autre regard. Les yeux l'un dans l'autre se plongent, — et, dans ses prunelles profondes, je cherche *ma* pensée... (AW, p. 147-148)

Ces paroles, prononcées par le narrateur, rappellent fortement celles prononcées par le narrateur de *Gros mots*, après la lecture d'un extrait du cahier : « j'étais là!... Mais je ne sais plus qui j'étais dans le tas [...]. [...] Il est possible aussi qu'Alter ait préféré mon rôle à celui de matamore et qu'il se le soit attribué... Ça me fiche un sacré coup. Comme à deux doigts d'un déclic qui ferait tout basculer dans l'imaginaire. » (GM, p. 75) Dans les deux cas, l'interchangeabilité des rôles brouille la frontière entre le réel et l'irréel et remet en question le statut fictionnel des personnages. À l'instar du Walter des *Cahiers*, Johnny se distancie de lui-même en contemplant son reflet dans la « glace » que Walter lui « met en pleine figure » (GM, p. 113).

Décrivant son projet d'écriture, le narrateur des *Cahiers* affirme vouloir « écrire en musique », que « la forme [soit] si lyrique et si frémissante que la poésie en profuse, malgré les lignes si rigides », autour desquelles *s'enrouleraient* « des volubilis et des folles vignes. » (AW, p. 96-97) Il veut faire de son écriture un objet ondulant, qui n'est pas astreint aux règles droites et sévères de l'orthographe et de la grammaire françaises, mais qui suit plutôt sa propre musique à construction spiralée. Commentant son processus

d'écriture – mais on jurerait qu'il décrit plutôt le récit de Johnny – Walter dit que « [q]uand on en a plusieurs fois fait tout le tour, on n'a même plus de surprises : c'est désespérant. Pourtant ce n'est pas un cycle, mais une spirale qui s'élargit toujours et dont les anneaux s'écartent toujours plus du centre et se distendent; les sauts sont plus brusques; les élans, plus forcenés. » (*AW*, p. 155) Effectivement, Johnny l'énonce succinctement, que ce soit dans l'écriture ou dans la vie, « [s]i on saute un pas, on perd le rythme, on est chassé de sa propre musique. » (*GM*, p. 329) Dans les deux cas, l'écriture ou la vie circulaires sont à long terme dommageables pour les narrateurs, qui perdent contact avec la réalité et avec leur identité, en raison de la répétitivité que la circularité entraîne, surtout lorsqu'elle implique la présence d'un double. Une écriture sinueuse, circulaire, est vouée à une courbe infinie, sans véritable conclusion. Walter l'explique bien dans ses *Cahiers*, affirmant que même

[l]a mort n'est pas une conclusion; le roman ne s'arrête pas là, qui sait seulement s'il s'arrête?... et s'il commence avec la vie? – qui sait seulement s'il commence? – si l'âme n'est pas éternellement voyageuse, et ne poursuit pas, au travers de formes sans cesse nouvelles et qui s'écoulent, au travers de multiples vies, d'inquiètes migrations pour manifester son essence?... (*AW*, p. 156-157).

On retrouve la même interrogation chez Johnny, qui croit qu'il pourrait « recommencer [s]on circuit, indéfiniment. Comment s'arrêter ? », demande-t-il. « Où et pourquoi? On est au bout du chemin à chaque pas sur un chemin où on ne peut trouver que du chemin... » (*GM*, p. 171) Si le récit du Walter de Gide se termine par sa propre mort, il croit fermement, en raison de sa foi religieuse, aux promesses de la vie éternelle et de la résurrection; de cette croyance découle l'idée de l'absence de finitude de l'écriture, qui n'a selon lui ni début ni fin. Cette proposition trouve écho dans l'œuvre de Ducharme, aussi bien dans *Gros mots*, dont la fin fait une boucle avec le début, que dans *Dévadé*, qui se

termine sur cette note : « Tout finit bien qui ne finit pas, va<sup>60</sup>. » La récurrence, dans les romans de Ducharme, de certaines thématiques, d'images ou de personnages similaires appuie également l'hypothèse du narrateur des *Cahiers*. Pierre-Louis Vaillancourt va aussi dans ce sens, déclarant que, malgré l'opinion de certains critiques, les romans de Ducharme ne font pas dans le *remake*. Il soutient plutôt que « [d]ans une écriture hantée par la duplicité inhérente de la langue, puis de l'écriture, seul le redoublement assure le salut de la signification, seule l'insistance force la voie du sens<sup>61</sup> »; dans cette perspective, chez Ducharme, la reprise de motifs ou de thèmes, la ressemblance de personnages d'un roman à l'autre ne trahissent pas le manque d'inspiration ou d'originalité de l'auteur, mais sont plutôt les marques d'une continuité romanesque, d'une constance dans l'imaginaire des œuvres. De la même manière, plutôt que de tourner à vide, la répétition et le redoublement (au moyen de reprises internes ou d'intertextes faisant office de miroir au récit, par exemple) dans ce récit circulaire servent à souligner, à renforcer le propos ou le sens.

« ALLO, ARE YOU NOBODY TOO? »

Petite Tare, maîtresse ès lettres, est une amatrice de poésie, « abonnée aux plus minables revues, correspondant avec tout ce qui se drape dedans » (*GM*, p. 56). L'une de ses poètes préférées est Emily Dickinson, à qui elle voue une admiration sans bornes, allant même jusqu'à choisir les chemises de baseball dans lesquelles elle dort en fonction de celles « qu'Emily Dickinson, qui aimait les oiseaux, sinon le baseball, aurait choisies » (*GM*, p. 35), à savoir celles des Cardinals de Saint-Louis et des Orioles de Baltimore.

---

<sup>60</sup> Réjean Ducharme, *Dévadé*, p. 279. Désormais désigné par *D* dans le texte.

<sup>61</sup> Pierre-Louis Vaillancourt, « Permanence et l'évolution des formes de l'imaginaire ducharmien », p. 64.

Cette admiration frise l'idolâtrie, la « *vanity* » de Petite Tare servant même d'« autel à ses deux Emily, Dickinson et Brontë, qui ne sont pas jolies mais de toute beauté, qui n'auraient pour se ressembler que de n'avoir l'air de rien mais qui ont tellement aimé, sans y toucher, jamais, que le miroir n'était pas troublé quand elles ont contemplé l'amour et que sur leurs visages il a réfléchi la même image... » (*GM*, p. 121) Johnny fait ici l'éloge de Dickinson et de Brontë, qui n'ont jamais touché (à) l'amour, ce à quoi il se limite avec Petite Tare, afin que rien ne change entre eux. À l'image de son admiratrice, Dickinson appréciait elle aussi Emily Brontë, ainsi que ses deux sœurs, au point où « *all three of the Brontë sisters (the "Yorkshire girls") became not merely admired authors but daily presences in her life*<sup>62</sup>. » De la même manière, les poètes que Petite Tare affectionne le plus occupent une place prédominante dans sa vie. Par exemple, elle est persuadée de l'existence réelle de Walter, celui dont elle lit le cahier quotidiennement, et ne veut surtout pas « rater Emily Dickinson quand elle va repasser, [craignant] de ne pas savoir être un Higginson assez sensible, aussi chaste et dévoué. » (*GM*, p. 56-57) Pleine d'admiration, Petite Tare désire mener une vie semblable à celle de Dickinson, c'est-à-dire vivre en marge de la société, ne s'occuper que de poésie, ne rien faire de ses dix doigts, comme la poète qui, aux dires de Petite Tare, « n'a jamais rien fait. Qui n'a rien fichu avec le moins de mots possible, et les moindres. Ils disparaissent avant qu'on les saisisse... » (*GM*, p. 79) Or, si Petite Tare aime jouer le rôle de la poète, elle désire également jouer celui de l'éditeur et correspondant de Dickinson, Thomas Higginson. Ainsi, dès que Johnny lui remet le cahier, Petite Tare se lance avec enthousiasme dans un travail d'édition, rédigeant plusieurs pages de notes, qu'elle nomme « "l'appareil critique" » (*GM*, p. 189) du cahier. La mention d'Higginson, comme le rappelle Élisabeth Nardout-Lafarge, « confirme s'il était besoin l'intérêt porté à

---

<sup>62</sup> Nina Baym (dir.), « Emily Dickinson », *The Norton Anthology of American Literature*, p. 167.

la relation critique dans ce roman<sup>63</sup>. » Petite Tare voit son travail d'analyse et d'annotation critique du cahier comme son legs, « [s]on héritage », « [s]on œuvre posthume » (*GM*, p. 189), qu'elle laissera derrière elle pour être découvert par les générations à venir.

La position de retrait de la société, de refus d'y contribuer de quelque façon, jusqu'à la mort, exprimée par Petite Tare et Johnny, est reflétée dans plusieurs poèmes de Dickinson, particulièrement dans celui dont Johnny cite le premier vers, lorsque Julien lui répond au téléphone :

*I'm nobody! Who are you?  
Are you nobody, too?  
Then there's a pair of us  
Don't tell – they'd banish us, you know*

*How dreary to be somebody!  
How public – like a frog –  
To tell your name the livelong day  
To an admiring bog<sup>64</sup>!*

Dans ce poème, Dickinson dénonce le poids, la pression, la lassitude d'être « quelqu'un » dans la société, une personnalité publique et admirée. Selon elle, il est préférable de n'être personne, malgré le risque qui en découle, à savoir celui d'être banni ou anéanti par la société. Une idée similaire se trouve également dans *Gros mots*, alors que Johnny dit : « nous n'avons jamais rien fait de mal. Rien fait de bien?... C'est une œuvre pie que d'aider deux poids morts à se traîner, à s'ôter, comme dirait Alter, “de dans le chemin des trop Saffres” » (*GM*, p. 76-77), c'est-à-dire de la société. Dans les faits, Dickinson a tenté de faire publier quelques poèmes dans le journal d'Higginson, mais à la suite de son refus<sup>65</sup>, elle se positionne contre l'institution littéraire, contre la publication, qu'elle déclare être « *the Auction / of the Mind of Man* » (*ED*, p. 190). Dès lors, plusieurs de ses poèmes

<sup>63</sup> Elisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 76.

<sup>64</sup> Emily Dickinson, *The Norton Anthology of American Literature*, p. 183. Désormais désigné par *ED* dans le texte.

<sup>65</sup> Nina Baym (dir.), *op. cit.*, p. 169.

abordent franchement ou allégorisent le monde de la littérature. Dans le poème n° 449, elle affirme avoir donné sa vie pour la poésie, sans pour autant être à l'aise dans la sphère littéraire : « *I died for Beauty – but was scarce / Adjusted in the tomb* » (ED, p. 183). Dans la dernière strophe, elle évoque l'inutilité de l'ambition de devenir une grande figure de la littérature, puisque la voix du poète ne se fera entendre que jusqu'à ce que « *the Moss had reached our lips – / And covered up – our names –* » (ED, p. 183), jusqu'à ce que le temps fasse son œuvre et la fasse basculer dans l'oubli.

Tout comme Dickinson, Ducharme est lui aussi sensible aux critiques; nous savons qu'il a suivi de près, dans le passé, ce qui s'écrivait à propos de ses livres et qu'il a même apostrophé, par exemple dans *la Fille de Christophe Colomb*, certains critiques qui avaient une opinion défavorable de ses œuvres<sup>66</sup>. La position de Dickinson est plus radicale : elle s'est construit une armure afin de se protéger du rejet et de la critique, déclarant son mépris pour la publication et jurant qu'elle mourrait sans s'être laissée corrompre par le commerce<sup>67</sup>. Dickinson s'est retirée non seulement du monde littéraire, mais de la société en entier, n'ayant ainsi presque plus de contact avec la vie extérieure. Ses œuvres ne seront jamais publiées de son vivant. Bien qu'il affecte une posture similaire à celle de Dickinson, Ducharme a, contrairement à celle-ci, choisi de publier ses œuvres, même si son premier manuscrit a d'abord été rejeté par le Cercle du livre de France. Toutefois, malgré son succès subséquent, Gilles Marcotte affirme que

[...] personne peut-être n'a fait de plus grands efforts pour [...] sortir [du statut d'écrivain] que Réjean Ducharme, auteur de neuf romans et d'une pièce de théâtre publiés chez le plus grand éditeur parisien de littérature, celui dont le catalogue comprend la plupart des grands noms de la littérature française du vingtième siècle. Contradiction? Mais oui, bien sûr. On ne refuse vraiment la littérature que si l'on est dedans : le statut d'écrivain, que lorsqu'on y a accès.

<sup>66</sup> Voir Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 77 à 80.

<sup>67</sup> Nina Baym (dir.), *op. cit.*, p. 169.

Celui qui déclarait à Gérard Godin, en 1966 : « Je ne veux pas être pris pour un écrivain » [...]. Après la publication, il se cachera pour se dérober au cirque médiatique, mais cette dérobade même sera exploitée par le cirque avec un enthousiasme redoublé<sup>68</sup>.

Ce que Marcotte dit porte à réfléchir; peut-on croire que Ducharme ait, en rétrospective, regretté son succès littéraire et souhaité avoir suivi les traces de Dickinson, c'est-à-dire n'avoir jamais publié? Le commentaire suivant, à forte inflexion autoréflexive, peut être lu de cette manière : « Il fallait commencer par ne pas commencer. Savoir s'arrêter avant que ça commence. » (*GM*, p. 112) La parenté des postures d'écrivain de Ducharme et de Dickinson, le traitement accordé dans *Gros mots* à cette dernière, qui est élevée au rang fraternel au même titre que Nelligan et Rimbaud<sup>69</sup>, et qui est représentée comme une sainte à laquelle Petite Tare voue un culte devant sa *vanity*, nourrissent aussi cette hypothèse.

De plus, selon Nardout-Lafarge, la « faute dont [Dickinson] est innocente », qui la rend ainsi digne d'admiration de la part de Ducharme, « c'est la publication, le leurre de l'écrivain et de sa reconnaissance auquel elle a eu la lucidité et le courage de ne pas céder<sup>70</sup>. » Cette faute, Ducharme l'aurait commise lorsqu'il a été publié chez Gallimard, ignorant alors que le succès et la postérité ne valent pas les sacrifices qui doivent être faits pour les atteindre. Selon Dickinson, la seule renommée à laquelle l'écrivain devrait aspirer est l'oubli :

*Raised from oblivion  
A single time  
To be remembered what –  
Worthy to be forgot  
Is my renown (ED, p. 204)*

<sup>68</sup> Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 87-88. Voir aussi Myrienne Pavlovic, « L'affaire Ducharme ».

<sup>69</sup> Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 94 et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op.cit.*, p. 124.

<sup>70</sup> Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 125.

Dans ce poème, le dernier vers fait la boucle avec le premier, le poète émergeant de l'obscurité, une seule fois, pour y retourner volontairement par la suite. Cette boucle n'est pas sans rappeler la brève apparition de Ducharme sur la scène littéraire, qui en est immédiatement ressorti pour se plonger dans l'anonymat.

#### LE MIROIR INTERTEXTUEL

Si l'intertextualité se fait souvent invocation de la voix de l'autre dans une œuvre, elle peut aussi se faire invocation de la voix du même, surtout dans la littérature postmoderne. Janet M. Paterson affirme qu'à l'instar de la mise en abyme, l'intertextualité peut elle aussi être un procédé d'autoreprésentation – comme c'est le cas de l'intertexte de Dickinson qui sert de support autoreprésentatif pour Ducharme –, accompli par le texte qui cite d'autres œuvres ou se cite lui-même<sup>71</sup>, créant en son sein une spirale citationnelle et (auto) réflexive. Or, « les critiques ont rarement examiné ce procédé en fonction de l'autoreprésentation. Quelques fois, on signale même un jeu intertextuel sans l'intégrer à une pratique autoréférentielle<sup>72</sup> », constate-t-elle. De fait, tel que mentionné précédemment, l'étude de l'intertextualité en contexte québécois a souvent été limitée aux paradigmes de l'identité (nationale) et de l'altérité. Pourtant, dans une œuvre telle que *Gros mots*, il est difficile, voire impossible de faire fi de la dimension autoréférentielle du réseau intertextuel. Gide, Proust et Dickinson n'y figurent pas sans raison; rappelons les mots de Laurent Jenny : l'intertextualité est « le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens<sup>73</sup>. »

---

<sup>71</sup> Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 31.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>73</sup> Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 262.

Quel est donc le travail intertextuel opéré par *Gros mots*? Si les parallèles établis entre ce roman et les œuvres de Proust, de Gide et de Dickinson sont indéniables et qu'éclairant l'un ou l'autre des aspects du roman – qu'il s'agisse de l'auteur réel ou présumé, des thèmes ou de la structure –, ils ajoutent une couche sémantique à l'œuvre, comment doit-on interpréter le travail intertextuel effectué par Ducharme dans *Gros mots*? Que doit-on en tirer? Pour reprendre l'interrogation de Jenny, « comment l'assimilation par un texte d'énoncés préexistants s'opère-t-elle? Dans quel rapport ces énoncés sont-ils avec leur état premier? Faute d'une élucidation de ce travail, on s'en tient somme toute à une conception de l'intertextualité comme l'irruption transcendante d'un texte dans un autre<sup>74</sup> », confinant ainsi l'intertextualité à ce paradigme.

Sans dire que la question de l'altérité, de la parole de l'autre, est totalement évacuée de l'intertextualité telle que la pratique Ducharme<sup>75</sup>, il demeure que son œuvre n'est pas non plus qu'un simple « pré-texte sur lequel se greffent toutes sortes de discours parasites<sup>76</sup> », malgré l'impression de pêle-mêle qui peut se dégager de à première vue de l'ensemble de la bibliothèque intertextuelle ducharmienne. Gilles Marcotte suggère que, chez Ducharme, l'intertextualité serait une affaire de « séries » : « la série froide (Marie-Victorin-Lautréamont-Bossuet) et la série chaude, affective (Nelligan-Rimbaud-Dickinson)<sup>77</sup> ». Suivant cette hypothèse, si Emily Dickinson appartient évidemment à la « série chaude », celle de la parenté (littéraire), qu'en est-il de Proust et de Gide? La série froide regroupe des écrivains qui sont cités par cœur, dont les mots sont mémorisés et recrachés par les personnages pour leur simple valeur de mot, plutôt que pour leur

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>75</sup> Gilles Marcotte, entre autres, affirme qu'« [e]n citant, Réjean Ducharme fait entrer dans le roman des corps étrangers, expressément désignés comme étrangers. » (« Le copiste », p. 97)

<sup>76</sup> Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 269.

<sup>77</sup> Gilles Marcotte, « Le copiste », p. 97.

signification<sup>78</sup>. Or, ce n'est pas le cas des œuvres de Proust et de Gide dans *Gros mots* : à aucun moment les personnages n'en récitent des passages de mémoire ou les lisent avec application ou dévotion – c'est plutôt le contraire. Les intertextes de Proust et de Gide peuvent tout de même, à notre avis, entrer dans un autre type de série, puisque la manière dont ces écrivains sont cités ou incorporés au texte n'est pas une occurrence isolée, unique à *Gros mots*.

À l'instar de Mauriac dans *L'Avalée des avalés* et des multiples auteurs cités en exergue du *Nez qui voque*, il semble que ces écrivains appartiennent à la série d'intertextes parodiant – à divers degrés – des auteurs de la grande littérature (essentiellement française) au haut capital symbolique, dont Gide est peut-être celui qui est le plus mis à mal. L'inclusion de *La recherche du temps perdu* de Proust dans *Gros mots* est du même ordre que celle de Balzac dans *Va savoir* : les œuvres de ces deux grands écrivains français sont lues par les personnages par loisir, pour passer le temps. L'appartenance de ces deux grandes œuvres à cette série s'explique lorsque leur statut est mis en rapport avec celui des *Cahiers d'André Walter* dans *Gros mots* : l'intertexte d'une œuvre mineure – écrite par un écrivain majeur – au faible capital symbolique, pratiquement reléguée aux oubliettes, a plus d'importance que celui d'un classique de la littérature française, qui est renvoyé au rang de lecture de chevet. Dans cette situation où le pire l'emporte sur le meilleur, la glorification des *Cahiers d'André Walter* par le truchement du cahier de Walter ne peut être interprétée que dans l'optique du renversement ironique.

---

<sup>78</sup> Par exemple, dans *l'Hiver de force*, « [...]les mots, de préférence les mots rares, compliqués, ceux dont on ne connaît pas le sens, [que les Ferron] lisent à haute voix, dont ils s'enchantent, ont quelque chose de sacré précisément parce qu'ils sont vides. [...]Tout ça pour eux, c'est du chinois, du latin, et ça doit le demeurer. [...] Les mots de la *Flore laurentienne* sont des mots purs, sans signification connue, pour combattre les mots qui ont trop de signification. » (*Ibid.*, p. 95-96)

Par ailleurs, ce n'est pas la première fois que Gide est invoqué dans l'œuvre romanesque de Ducharme; comme l'explique Michel Biron, dans *Le nez qui voque*, Mille Milles désamorce les exhortations à la jeunesse de Gide dans les *Nourritures terrestres* :

Soit le passage suivant où Ducharme imite le Gide des *Nourritures terrestres* pour enjoindre à un certain Soulier de se libérer de la littérature en tant que milieu : « Soulier, je t'enseignerai le soupçon. Soulier, n'écoute pas ce que ceux qui vivent de l'art et de la littérature disent au sujet de l'art et de la littérature. » (N, 48) Mille Milles vit à l'ère du soupçon, mais il n'a pas seulement perdu la foi dans le roman réaliste : son soupçon s'étend à tout ce que l'on dit à propos d'art et de littérature. [...] C'est bien sûr d'abord à l'homme de lettres, au critique, que s'adresse l'ironie, puisque seul le lecteur averti peut saisir l'allusion à Gide par laquelle Mille Milles retourne la ferveur de l'auteur des *Nourritures terrestres* en soupçon : « Nathanaël, je t'enseignerai la ferveur » devient « Soulier, je t'enseignerai le soupçon<sup>79</sup>. »

Dans *Gros mots*, l'œuvre de Gide sert de canevas pour l'élaboration de la mise en abyme. Or, le fait que ce « modèle » soit une œuvre de jeunesse, presque reniée par son auteur (ce dernier déconseille justement d'y voir quelque sorte de modèle à suivre), fait plutôt de cette œuvre un anti-modèle. Gide, semble-t-il, est l'objet de parodie par excellence pour Ducharme : dans *Le nez qui voque* comme dans *Gros mots*, celui qui se proclamait formateur de la jeunesse est tourné en dérision, servant plutôt d'anti-modèle. Walter fait d'ailleurs écho aux paroles de Mille Milles, affirmant que de se fier à l'autre, de se laisser guider par autrui n'est pas sans danger, puisque « *les mots, les bons, [ne sont] pas ceux des autres, ils ont déjà servi, ils sont usés, ils vous lâchent au premier choc.* » (GM, p. 44) Une telle déclaration ne surprend pas, venant d'un auteur qui prêche le soupçon quant à tout ce qui est littéraire, mais qui, surtout, se cite lui-même, comme on le verra au chapitre suivant.

Certes, il n'est pas étonnant de voir que Ducharme, dans son dernier roman, pratique l'intertextualité de la même manière qu'il l'a fait par le passé – la même chose pourrait être dite de nombreux auteurs –, en ce qu'il est possible, comme l'a montré

<sup>79</sup> Michel Biron, *L'absence du maître*, p. 196.

Marcotte, de faire des séries intertextuelles. Ce qui est particulier avec l'intertextualité dans *Gros mots* est la façon dont elle contribue à la circularité globale du roman, notamment en raison des fonctions de miroir, de redoublement et d'autoreprésentation qui y sont attribuées, ces fonctions entraînant une réflexion sur l'écrivain et la façon dont il se représente, lui et ses œuvres, au sein de son dernier roman. L'autoreprésentation de ses propres œuvres à l'intérieur de *Gros mots* mène également le lecteur à réfléchir aux liens qui les unissent et à la manière dont elles se prolongent l'une l'autre, se citent, se répondent, s'auto-référent.

## CHAPITRE III

### L'INTERTEXTUALITÉ DUCHARMIENNE

...est-ce que tout ça n'est pas une  
fiction, que je ne m'amuse pas à me  
charrier moi-même?...

Réjean Ducharme, *Gros mots*

#### UNE ÉCRITURE « NARCISSIQUE »

Il est difficile de faire abstraction de la propension à l'autoreprésentation que manifestent, à différents degrés, les romans de Réjean Ducharme. Que ce soit par le biais de l'intertextualité, de la représentation d'écrivains fictifs, de commentaires sur la littérature, de jeux langagiers ou formels, les œuvres de Réjean Ducharme renvoient toutes, de diverses façons, à la littérature et aux matières premières dont elle est issue : les œuvres littéraires qui la précèdent, la langue et les mots. Le titre même du dernier roman de Ducharme, *Gros mots*, confirme et accentue cette tendance, propre au roman postmoderne en général<sup>1</sup>, instaurée dans son œuvre dès *L'Avalée des avalés* et exacerbée dans ce dernier roman par la spécularité et l'intertextualité. Janet M. Paterson affirme effectivement que « le roman postmoderne parle inlassablement de l'écriture, de la lecture, du travail critique et d'une façon plus générale, de l'art<sup>2</sup>. » Cette tendance marquée pour l'autoreprésentation de la littérature postmoderne en général, c'est-à-dire la représentation, au sein d'une œuvre, des instances de sa production ou de sa réception, de « la fabrication de la fiction aux

---

<sup>1</sup> Voir à ce sujet : André Lamontagne, « Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique »; Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*; et Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative : the Metafictional Paradox*.

<sup>2</sup> Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, p. 20.

niveaux de l'énonciation et de l'énoncé<sup>3</sup> », peut notamment se manifester sous les formes suivantes :

autoréflexivité, intertextualité, mélange des genres, carnavalisation, polyphonie, présence de l'hétérogène, impureté des codes, ironie métaphysique, déréalisation, destruction de l'illusion mimétique, indétermination, déconstruction[...], refus de la scission entre le sujet et l'objet, participation du lecteur au sens de l'œuvre, retour de l'éthique, discours narratif plus « lisible », réactualisation des genres anciens et des contenus du passé, [etc.]<sup>4</sup>

Dans *Gros mots*, le narrateur (ou l'auteur) laisse des traces de sa présence et réfère à l'œuvre qu'il est en train d'écrire, aux procédés qu'il emploie, en faisant notamment usage d'un vocabulaire renvoyant à la fiction, fragilisant ainsi l'illusion mimétique dans le roman. Entre autres exemples, dans l'incipit du roman, Johnny se désigne comme le « héros » de son « histoire », à savoir celle qui sera racontée dans *Gros mots*. Un peu plus loin se trouvent des allusions évidentes aux concepts de la mise en abyme : « [Simon] lui a fait montrer ses cartons pour une production où il a du poids, cet avorton : un feuilleton sur une victime du mâle qui s'en sort en écrivant un feuilleton sur une victime du mâle... » (*GM*, p. 37) et de l'intertextualité : « “Tu me suis partout quand tu me quittes. Tu m'habites comme une grosse bête.” Je cite... » (*GM*, p. 37). Ailleurs dans le roman, Johnny qualifie Petite Tare de « fiction » (*GM*, p. 61). La présence d'un lexique de la narration dans *Gros mots* n'est toutefois pas suffisante pour dire de ce roman qu'il est autoreprésentatif ou pour le qualifier de métafiction<sup>5</sup>, à savoir une œuvre de fiction portant sur la fiction. Comme l'explique Paterson,

[d]u point de vue du fonctionnement global de l'autoreprésentation au niveau de l'énoncé, il est essentiel de remarquer que c'est un processus d'*accumulation* qui régit la pratique signifiante. Dès lors, trouver une seule mise en abyme ou bien une métaphore quelconque ou encore certaines redondances n'aboutit guère à la

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>4</sup> André Lamontagne, « Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique », p. 63.

<sup>5</sup> Le terme « métafiction » est favorisé, entre autres, par André Lamontagne et par la critique anglo-saxonne en général, dont Linda Hutcheon.

démonstration d'une pulsion réflexive. Par contre, l'identification de *plusieurs* procédés, actifs à différents niveaux, permet de dévoiler la présence d'un système d'autoreprésentation<sup>6</sup>.

Comme l'ont montré les chapitres précédents, de tels procédés s'accumulent effectivement dans ce roman de Ducharme : une mise en abyme d'un cahier assorti de son analyse critique, un vaste réseau d'intertextes (l'un d'eux renvoyant d'ailleurs à la théorie de la mise en abyme), une structure circulaire et un lexique de la narration, comme nous venons de le mentionner. L'œuvre laisse ainsi voir le canevas sur lequel elle a été bâtie, de même que les outils qui furent employés lors de sa construction. Bref, « narcissique, autoréflexif, [le roman postmoderne] exhibe toujours son propre fonctionnement<sup>7</sup>. »

Parlant de « *narcissistic narrative* », Linda Hutcheon fait référence à des textes qui sont « *diegetically self-conscious*<sup>8</sup> », « *awa[re] of their linguistic constitution*<sup>9</sup>. » Selon elle, la « conscience de soi » d'un texte narcissique peut notamment prendre la forme d'allégories ou de thématiques de leur identité linguistique ou narrative<sup>10</sup>, ou même d'un commentaire, d'une réflexion narratologique intégrée au récit<sup>11</sup>. La figure de Narcisse sied bien à une écriture consciente d'elle-même, plongée dans la contemplation de son propre reflet<sup>12</sup>. Gérard Genette a également recours au complexe de Narcisse dans *Figures I* pour illustrer le fonctionnement et les significations du procédé du miroir dans une œuvre : « En lui-même, le reflet est un thème équivoque : le reflet est un *double*, c'est-à-dire à la fois un *autre* et un *même*. Cette ambivalence joue dans la pensée baroque comme un inverseur de

---

<sup>6</sup> Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 30-31.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>8</sup> Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox*, p. 7.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>12</sup> Il faut noter que le terme « narcissisme » ne renvoie pas ici au concept psychanalytique du même nom, qui désigne l'obsession de la libido sur le moi; il est donc dénué de toute connotation négative.

significations qui rend l'identité fantastique (*Je est un autre*) et l'altérité rassurante (*il y a un autre monde, mais il est semblable à celui-ci*)<sup>13</sup>. » Dans *Gros mots*, le personnage de Walter a effectivement cette double fonction de reflet pour Johnny, pour qui « il [ne] suffira [que] d'une légère interprétation pour glisser de la contemplation narcissique proprement dite à une sorte de fascination où le modèle, cédant à son portrait tous les signes de l'existence, se vide progressivement de lui-même<sup>14</sup>. » La figure de l'hypostase – qui inclut même l'auteur réel du roman – analysée au chapitre précédent illustre bien cette interchangeabilité identitaire.

Le narcissisme de *Gros mots* se traduit aussi par sa propension à se citer lui-même ou d'autres œuvres antérieures de son auteur – le cahier de Walter, véritable pastiche ducharmien, est une autre instance d'autoreprésentation. La récurrence de thèmes et de personnages similaires, de tics langagiers d'une œuvre à l'autre n'est pas une nouveauté chez Ducharme : Pierre-Louis Vaillancourt, dans « Permanence et évolution des formes de l'imaginaire ducharmien », analyse l'ensemble romanesque de Ducharme (antérieur à la publication de *Va savoir* et de *Gros mots* et dont il exclut *La fille de Christophe Colomb* et *Dévadé*), et soutient que « les structures originelles de l'imaginaire ducharmien se trouvaient présentes dans ses trois premiers romans. Les autres écrits, quelle que soit la forme qu'ils prennent, s'élaboreraient à partir des motifs récurrents de ces premiers textes, dont ils assureraient autant la reprise que l'évolution<sup>15</sup>. » Si le reste de son analyse n'a pas résisté à l'épreuve du temps, en raison de la publication subséquente de *Va savoir* et de *Gros mots*, il demeure que Vaillancourt avait vu juste en affirmant que plusieurs

---

<sup>13</sup> Gérard Genette, « Complexe de Narcisse », *Figures I*, p. 21.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>15</sup> Pierre-Louis Vaillancourt, « Permanence et évolution des formes de l'imaginaire ducharmien », p. 17-18.

thématiques, motifs et types de personnages reviennent effectivement d'œuvre en œuvre, légèrement différents ou transformés.

De nombreuses similarités se trouvent dans les romans ultérieurs au *Nez qui voque*, ce que les critiques ne manquèrent pas de noter. À la publication de *Dévadé*, certains, dont Jean Basile, qualifièrent ce roman de reprise de *L'Hiver de force*<sup>16</sup>; à la publication de *Gros mots*, d'autres qualifièrent celui-là de *remake* ou de suite de *Dévadé*<sup>17</sup>. Si de telles caractérisations sont réductrices, elles soulignent néanmoins la présence de fortes similitudes entre ces romans. En effet, il est possible d'établir de nombreux points de correspondance entre *L'Hiver de force*, *Dévadé* et *Gros mots*, notamment la relation essentiellement téléphonique qui unit le(s) héros à une belle femme-enfant idolâtrée, dont le surnom commence par petit(e) : les Ferron et Petit Pois, Bottom et le petit train donzeur et Johnny et Petite Tare. Ces points de correspondance sont encore plus nombreux entre *Dévadé* et *Gros mots*; effectivement, les deux romans présentent des personnages et une trame narrative semblables :

Un homme (Bottom / Johnny) vit aux dépens d'une femme (la Patronne / Exa Torrent) à qui il préfère une autre femme (son petit train donzeur / sa Petite Tare), qu'il fréquente surtout au téléphone, et qui vit elle-même au crochet d'un homme (Bruno / Julien) que le boulot (le « boule », dirait Exa, qui a la manie des raccourcis) oblige à s'absenter des jours durant<sup>18</sup>.

Résumés ainsi, les deux romans semblent certainement bâtis à partir des mêmes matériaux et du même plan de construction, ce qui donnerait raison à André Goulet. Or, Élisabeth Haghebaert prévient le lecteur : voici les « conclusions auxquelles conduit une lecture un

---

<sup>16</sup> Jean Basile, « La Patronne et le laquais », *Le Devoir*, 3 novembre 1990, p. D-3.

<sup>17</sup> André Goulet, « Gros mots et autres vacheries », p. 137; Stéphane Inkel, « Les fantômes et la voix : politique de l'énonciation et langue maternelle chez Réjean Ducharme et Samuel Beckett », p. 231-236.

<sup>18</sup> André Goulet, *op.cit.*, p. 137.

peu trop hâtive ou superficielle<sup>19</sup> », *Gros mots* étant selon elle « bien différent<sup>20</sup> » des romans précédents. En effet, une analyse plus minutieuse des deux romans met facilement en échec la conclusion hâtive de Goulet, selon qui *Gros mots* ne serait qu'un *remake* de *Dévadé*, une version moins réussie d'une « même vision<sup>21</sup> ».

Comme le montre le texte de Vaillancourt, la reprise, la « permanence » de certaines « formes de l'imaginaire ducharmien », n'est pas une nouveauté avec *Gros mots*; il s'agit d'une pratique déjà bien établie, qui se manifeste également dans les trophoux, œuvres visuelles que Ducharme crée depuis 1985 sous le pseudonyme de Roch Plante. Certes, s'il est nécessaire de résister à la tendance à assimiler l'œuvre visuelle à l'œuvre littéraire, certaines similitudes sont indéniables, notamment en ce qui concerne le processus créatif. Un parallèle peut être dressé entre le recyclage d'objets destinés à la création de trophoux et ce qu'on pourrait qualifier de « recyclage textuel », c'est-à-dire la reprise d'idées, de personnages ou même de mots dans les romans. Dans les deux cas, ce qui a déjà été utilisé, ce qui a été jeté, devient un « trésor », qu'il s'agisse du cahier de Walter ou des matériaux et des items mis en valeur dans les trophoux<sup>22</sup>. Dans *Gros mots*, Ducharme pousse la pratique du recyclage plus loin que dans les romans antérieurs : il ne s'agit plus simplement de

---

<sup>19</sup> Élisabeth Haghebaert, *Une marginalité paradoxale*, p. 216.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>21</sup> André Goulet, *op.cit.* p. 137.

<sup>22</sup> À ce sujet, voir Lise Gauvin, « “Il faut voir les choses comme elles sont.” ou un monde sous bénéfique d'inventaire ». Par ailleurs, à l'instar de Walter ainsi que de Bottom dans *Dévadé*, qui sont tous deux rescapés des poubelles par une femme qui les aime comme le remarque judicieusement François-Marc Gagnon, il y a quelque chose qui découle du « besoin de sauver ce qui peut encore servir, ne serait-ce que pour en faire un autre trophoux » dans les œuvres visuelles de Roch Plante. (François-Marc Gagnon, « Trop brève note sur les TROPHOUX de Roch Plante », p. 34) Les matières rejetées par l'homme, par la société, qui sont au centre des œuvres d'art rappellent aussi en quelque sorte la clique de marginaux qui sont les héros des romans de Ducharme, surtout ses derniers.

« permanence » de l'imaginaire, ou encore d'unité de l'ensemble romanesque, mais plutôt d'intertextualité interne évidente<sup>23</sup>.

#### DES RATS ET DES CROTTÉS

Dans *Gros mots*, Ducharme ne récupère pas seulement certains thèmes ou motifs des romans antérieurs : il se cite, s'autoplagie, reprenant presque mot pour mot certains passages de ses propres œuvres. La relation intertextuelle entre *L'Hiver de force*, *Dévadé* et *Gros mots* est l'une des plus évidentes. Dans « La grammaire amoureuse de Ducharme », Michel Biron fait mention d'au moins deux passages de *Gros mots* qui reprennent des passages du *Nez qui voque*<sup>24</sup> et de *L'Hiver de force*, respectivement. Le deuxième exemple est particulièrement frappant : commentant l'extrait suivant – « Vivre d'amour. Vivre d'aimer ma Petite Tare. Ne faire que ça. Tout laisser périr, s'engouffrer dans le vide en train de se faire, excepté ça, qui s'y répandra infiniment, l'envahira comme un ciel bleu sans soleil, éclairé de l'intérieur. C'est tout simple, il suffit d'y penser, tout le temps » (*GM*, p. 264) –, Biron affirme qu'« [o]n reconnaît [ici] la propension de Ducharme à s'autoplagier, à travers l'allusion à un “vide en train de se faire”, expression empruntée presque telle quelle à *L'hiver de force*<sup>25</sup>. En 1973, toutefois, le vide tendait à se combler de lui-même et il fallait sans cesse le re-faire. En 1999, le vide se fait tout seul, emportant tout

---

<sup>23</sup> L'intertextualité interne ducharmienne transcende les disciplines artistiques, puisque les titres de quelques trophoux renvoient à certains romans de Ducharme. En effet, selon Lise Gauvin, « Le mal est fait » et « Ce palais que dressait sa seule présence » proviendraient de *L'Avalée des avalés*, alors que « C'est nous qu'on tue ceux qu'on aime » (1996) sera repris plus tard dans *Gros mots*. Nous ajouterons aussi à cette liste « Cases départ » (1993). Ce dernier trophoux est particulièrement intéressant, en ce qu'il s'agit, dans les mots de Gauvin, « d'un boîtier formé de dix-huit sections d'égale grandeur dans lesquelles sont distribués, dans les cases de gauche comme dans celles de droite, des tessons de bouteilles de même format, alors que divers objets circulaires occupent les cases centrales. » (*Ibid.*, p. 17) Il semble donc que l'idée de la structure circulaire et, surtout, du retour à la « petite case départ » était en germe dans l'esprit de Ducharme dès 1993.

<sup>24</sup> Michel Biron, « La grammaire amoureuse de Ducharme », p. 379-380.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 379-380.

<sup>25</sup> Réjean Ducharme, *L'Hiver de force*, p. 177 : « On a trouvé qu'on est un vide qui se refait, que c'est ça notre sens, et on est contents. » Désormais désigné par *HF* dans le texte.

avec lui<sup>26</sup> ». Et, en 1990, le sujet était « 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 » (*D*, p. 157), ou par « l'Ajax et la brosse à plancher » (*D*, p. 223) hérités d'André et de Nicole<sup>27</sup>. Si la tendance à s'autoplager de Ducharme dont parle Biron était déjà visible dans *Dévadé*, son intensité s'accroît dans *Gros mots*. Par exemple, parlant de Petite Tare, Johnny l'appelle son « train onze » (*GM*, p. 114), allusion au surnom de Juba, le « petit train donzeur » (*D*, p. 25), comme pour souligner, si le lecteur ne l'avait pas déjà remarquée, la parenté des deux romans.

Comme un héritage, *Gros mots* reprend, à la suite de *Dévadé*, des passages de *L'Hiver de force*, les remaniant une fois de plus, les adaptant à la nouvelle réalité des personnages. Dans cette nouvelle réalité, les personnages principaux n'ont pas la même attitude ni la même agentivité par rapport à leur anéantissement. Les Ferron se frottaient volontairement à la poudre nettoyante Ajax jusqu'à ce que la peau décolle; Bottom se gavait d'alcool, poison dans lequel « les rats morts se raniment, s'attisent » (*D*, p. 136). Johnny, lui, fait de son mieux pour ne pas se ronger, « poursuiv[ant] et massacr[ant] à coups de marteau un rat » (*GM*, p. 178) de la famille de ceux qui « remord[aient] de plus en plus fort » (*D*, p. 203) son prédécesseur. Bottom et Johnny ont tous deux des rats morts sur la conscience : ils sortent de prison, ils ont blessé, déçu des personnes qui leur sont chères et pour couronner le tout, ils vivent en état de dépendance avec une femme qu'ils

---

<sup>26</sup> Michel Biron, « La grammaire amoureuse de Ducharme », p. 381-382.

<sup>27</sup> « Déshabillons-nous et lavons-nous; avec le New Ajax, avec la brosse à plancher, oui oui! Nettoyons-nous, genre *extirper* la saleté de tous les interstices, oui oui! On sent qu'on va se sentir mieux quand on sentira bon. Frotte-moi fort, que ça parte par lambeaux, comme une mue. » (*HF*, p. 151)

aiment mal; autrement dit, ce sont deux ratés, des « crottés », selon l'expression de Bottom (*D*, p. 45) et de Bri (*GM*, p. 114).

L'habitat naturel des crottés est le dépotoir, les égouts, les poubelles, tout comme les rats; s'ils en ont été sauvés, ils risquent à tout moment d'y être renvoyés par un coup du destin, exclus de la société ou du cœur de l'être aimé<sup>28</sup>. Selon Bottom, qui a tendance à se déculpabiliser, voire à jouer à la victime, « on se trompe sur les rats. Ils ont tellement tort qu'on oublie qu'ils sont foncièrement innocents, qu'ils n'ont rien fait pour être des rats » (*D*, p. 139). Johnny, plus lucide que Bottom, sait qu'on ne naît pas rat, qu'on le devient :

Même pour l'amuser, je ne veux plus, je me le suis promis, me rendre Exa odieuse, en dire du mal, lui vouloir du mal. C'est à moi que le mal est fait, et pas seulement sur le coup. Ça me donne, à force, une conscience absolument insupportable, inhabitable. Ça devient une espèce d'égout et ça équivaut à se traiter comme une espèce de rat. (*GM*, p. 19)

L'autodestruction, si désirable, si alléchante, n'est pas une solution viable pour Johnny, contrairement à Bottom, qui est persuadé que, de toute façon, ça va mal finir pour lui : « Si ça finissait toujours aussi mal, toujours mal égal, on finirait par s'habituer, mais ça finit de plus en plus mal, jusqu'à ce que ça finisse une fois pour toutes, dans le mal total. » (*D*, p. 89) Cette fin annoncée (du personnage, du roman ou de l'œuvre romanesque entière?) n'arrive toutefois pas dans *Dévadé*, dont l'excipit – « Il n'y a pas de quoi fouetter un rat mort, quoi. Tout est bien qui ne finit pas, va. » (*D*, p. 279) – se raccorde à l'incipit de *Gros mots* : « Ça n'a pas l'air de s'arranger mais je ne vais pas me ronger. » (*GM*, p. 9) Les deux

---

<sup>28</sup> Le rapport entre l'amour, le rejet amoureux ou l'exclusion sociale et les poubelles est récurrent dans *Dévadé* et dans *Gros mots*, quoique légèrement différent. En résumé, dans les deux romans, l'endroit où l'on trouve l'amour est souvent dans les poubelles : Too Much a repêché Walter dans les poubelles, Johnny y cherche le mot d'amour qu'il a écrit à Exa : « Rien dans le pot aux commissions. Ni dans la poubelle, où j'ai cherché ma déclaration. » (*GM*, p. 246) De la même manière, la métaphore des poubelles est employée fréquemment par les personnages pour représenter l'échec amoureux : « T'es venue me chercher pour me jeter à la poubelle? Jette-moi à la poubelle! Je m'en fous, j'ai mes aises dans les poubelles depuis le temps que vous me jetez dans vos poubelles, tous autant que vous êtes » (*D*, p. 90). La récurrence du motif des poubelles dans ces deux romans mériterait d'être analysée plus en profondeur.

romans se placent ainsi en continuité l'un de l'autre, continuité également illustrée par de multiples points de similitude et de divergence entre les deux œuvres.

Selon Jean Ricardou, les textes qui s'enchaînent, qui se répondent, créent une circularité intertextuelle ou, autrement dit, une intertextualité de textes circulaires<sup>29</sup>. En ce qui concerne *Dévadé* et *Gros mots*, la relation de contiguïté de ces deux romans rend l'hypothèse des œuvres diptyques<sup>30</sup> – ou même triptyques, en comptant le cahier de Walter comme un texte à part entière – plus plausible que celle du *remake*, puisque *Dévadé*, *Gros mots* et le cahier de Walter donnent à voir des versions différentes, déformées d'une situation semblable – celle d'un carré amoureux. Ces versions se prolongent, se répondent d'un roman à l'autre, dans une sorte de circularité des idées.

#### DE *L'AVALÉE DES AVALÉS* À *GROS MOTS* : LA CIRCULARITÉ DES IDÉES

Il serait vain de tenter de recenser tous les thèmes récurrents dans les romans de Ducharme ou les idées communes qu'ils véhiculent dans le but d'illustrer la circularité des idées dans ses œuvres, si ce n'est que parce que de nombreuses études de cet ordre existent déjà (on pense notamment au thème de l'enfance). Cela dit, il est intéressant d'observer le traitement d'une œuvre à l'autre de l'une des idées relayées par la chaîne intertextuelle, celle de la « surconscience » de la langue, puisque *Gros mots* est un roman à forte inclinaison auto-représentative.

Depuis le tout premier roman de Ducharme, le rapport des narrateurs à la langue, aux mots, à l'écriture, ne va pas de soi, même si près de la moitié d'entre eux écrivent (pour ne pas dire qu'ils sont des écrivains) : Mille Milles, André Ferron et Walter tiennent

<sup>29</sup> Jean Ricardou, « L'énigme dérivée », p. 160-162.

<sup>30</sup> Stéphane Inkel, « L'arpenteur et la voix : politique de la dette dans *Dévadé* et *Gros mots* », p. 167.

des journaux, Vincent des *Enfantômes* rédige les « mémoires » de Fériée et Rémi Vavasseur entretient des correspondances (essentiellement à sens unique). Rappelons-nous que Mille Milles (ainsi que Ducharme!) se défend d'être pris pour un homme de lettres : « Je ne suis pas un homme de lettres. Je suis un homme. » (*NV*, p. 10) Représentée par un ensemble de personnages écrivains peu recommandables (les pornographes Blasey Blasey et Henry Miller, les « hosties de comique » que sont La Fontaine, La Rochefoucauld et Racine, Louis Caron, « être joual », Adé, poète fou à lier, ou Walter, radoteur sénile), la figure d'écrivain, à l'instar de celle du critique, est ridiculisée, mise à mal dans les romans de Ducharme. Le malaise des personnages de Ducharme par rapport à la langue ne découle pas d'une incompétence linguistique de leur part; au contraire, ils sont de véritables virtuoses de la langue française. Il semble plutôt que leur connaissance de la langue se double d'une conscience aiguë du pouvoir des mots. Comme le dit Mille Milles, « [o]n ne peut rien contre un mot; c'est une mouche qu'on peut chasser, qui peut partir, mais qui revient toujours, ne meurt jamais. » (*NV*, p. 99) Les personnages ducharmiens, conscients du poids, de la gravité d'un tel pouvoir, se méfient des mots, surtout ceux des autres. « Qu'est-ce qu'un homme, ou peut-on en être un sans s'appartenir, sans choisir les actes et les mots qui vont nous définir, qui nous créent? » (*GM*, p. 25-26), demande Johnny. Petite Tare va dans le même sens : une fois l'étiquette apposée, il est difficile de s'en défaire. Le questionnement de Johnny prolonge la pensée de la patronne dans *Dévadé*, qui disait à Bottom : « Tu n'es ni libre ni un homme, parce qu'on n'est pas un homme si on n'est pas libre et pas libre si on ne jouit pas de sa liberté, si on ne s'en sert pas, pour se décider, se constituer, puis lutter pour se garder et pour grandir. [...] on te piétine ou on te ramasse, on te tient ou on te jette... Bottom, tu ne t'appartiens pas. » (*D*, p. 92-93) Pour s'appartenir, pour être un homme, il faut « se décider », c'est-à-dire se définir avec ses propres mots, ses

propres gestes et, surtout, ne pas se laisser ramasser par les autres, à savoir la société. Les personnages des romans de Ducharme refusent de se laisser définir par les mots des autres et, ce faisant, de joindre les rangs de quelque système ou groupe social que ce soit, qu'il s'agisse du monde des Saffres dans *Gros mots* ou, dans *L'Hiver de force*, du « tas de braves petits crottés qui forment l'humanité » (*HF*, p. 15) voguant sur le « jumbo-bateau garanti tout confort » (*HF*, p. 15) qu'est la société. Car il y a un danger réel à se laisser définir, comme le constate 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... Le moindre tête-à-tête émotif peut vous refaire ou vous défaire de fond en comble [...]. (*D*, p. 259)

Le sort de Johnny confirme bel et bien la pensée de Bottom : projetant son identité dans celle de Walter par le biais de son cahier, il s'est retrouvé « défait de fond en comble » lorsque Hellhenn lui a révélé que le cahier était truffé d'inventions et de fabulations.

D'un roman à l'autre, les personnages ont trouvé divers moyens « d'échapper à la contamination culturelle, aux façons de parler devenues des façons de vivre, aux mots qui vous servent moins à vous exprimer qu'on ne se sert de vous pour s'exprimer à travers eux. » (*GM*, p. 42-43) Par exemple, Bérénice, que tout avalait, décide que « pour être libre », elle devra « tout détruire<sup>31</sup> », inventant même sa propre langue, le bérénicien, ne voulant pas employer celle des adultes qu'elle déteste, qu'elle « renie avec tant de colère » (*AA*, p. 337). Mille Milles, quant à lui, refuse d'obéir aux mots (*NV*, p. 100), préfère se branle-basser alors qu'il est encore jeune et beau et, en attendant, prône l'immobilisme dans le passé : « Repoussons l'envahisseur » (*NV*, p. 34), dit-il. « Restons en arrière.

---

<sup>31</sup> Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*, p. 215. Désormais désigné par *AA* dans le texte.

Restons où nous sommes. Souvenons-nous. Le temps passe : restons. Couchons-nous sur nos saintes ruines sacrées et rions de la mort en attendant la mort. » (*NV*, p. 35) Les narrateurs de *L'Hiver de force*, qui ne font que dire du mal, décident de faire qu'il n'y ait plus rien, puisque « quand y aura plus rien on pourra plus dire du mal de rien. » (*HF*, p. 16) Quand ils ne sont pas en train de médire, ils ont du « fonne noir » (*HF*, p. 71) à trouver les fautes dans les épreuves qu'ils corrigent pour la maison d'édition de Roger, ou lisent religieusement la *Flore laurentienne*, se délectant « [d]es mots rares, compliqués, ceux dont on ne connaît pas le sens, [qui] ont quelque chose de sacré précisément parce qu'ils sont vides<sup>32</sup>. » Comme s'ils avaient appris des essais et erreurs de leurs prédécesseurs, Petite Tare et Johnny, eux, semblent croire que la lutte contre la société et ses discours est vaine et, à cet effet, décident simplement de s'extraire de ce « milieu puissant, envahissant », peuplé d'êtres qui « ont un contrôle, un discours sur tout, et comme si tout l'intérêt de leur poids, de leur grosseur, était de t'écraser. Te faire servir et sinon te sentir au-dessous de tout, mûre pour une bonne épuration. Qui c'est que vous êtes, qu'est-ce que vous faites, montrez-moi votre étiquette! » (*GM*, p. 34) En un sens, les paroles de ces deux personnages constituent, en quelque sorte, la somme de ce que les personnages des romans antérieurs ont dit à ce sujet. À cet égard, il est intéressant de noter que *Gros mots* se termine lorsque les personnages réintègrent la société, quittant l'univers du roman, de la littérature, pour rentrer dans le « vrai monde », celui des Saffres; c'est comme si Johnny et Petite Tare emboîtaient le pas de leur créateur, cet homme qui s'est volontairement retiré

---

<sup>32</sup> Gilles Marcotte, « Le copiste », p. 95-96. En effet, André et Nicole détournent la fonction usuelle des mots, celle de la communication, en les réifiant, en en faisant des objets vides de réelle signification.

de la sphère publique, qui « n'est chez lui qu'à l'extérieur [des] milieux [intellectuels], là où, dit-il, il n'est plus un homme de lettres<sup>33</sup>. »

#### LE CAHIER DE WALTER, UN PASTICHE DUCHARMIEEN?

L'intertextualité ducharmienne dans *Gros mots* est plurielle, c'est-à-dire qu'elle prend plus d'une forme. En plus d'une intertextualité interne, ce roman contient une mise en abyme, celle d'un cahier racontant une histoire sensiblement similaire à celle du narrateur et portant les attributs du style de Ducharme lui-même. Janet M. Paterson affirme que la « mise en scène d'un personnage écrivain ou d'une figure auctoriale relève d'une si longue tradition littéraire qu'il est aisé d'y voir un reflet de l'activité de la création artistique. Ce reflet qui joue d'une mimésis, dans la mesure où il évoque la présence d'un auteur réel [...], tient en réalité, [...] de l'autoreprésentation<sup>34</sup> ». Cette remarque s'avère particulièrement vraie dans le cas de la littérature postmoderne, qui est fortement caractérisée par sa tendance à l'autoreprésentation. « Le roman qui met en scène un écrivain accomplit une réitération et même un dédoublement de l'auteur, de l'écriture et d'une idée de la littérature<sup>35</sup> », déclare André Belleau. Effectivement, dans *Gros mots*, tous les rôles narratifs se trouvent dédoublés : celui de l'auteur et celui du lecteur (réels et fictifs) et même, dans le cas présent, où l'œuvre du personnage écrivain prend la forme d'une mise en abyme, celui du narrateur (du récit-cadre et du récit enchâssé)<sup>36</sup>. Toujours selon Belleau,

---

<sup>33</sup> Michel Biron, *L'absence du maître*, p. 192.

<sup>34</sup> Janet M. Paterson, *op.cit.*, p. 27.

<sup>35</sup> André Belleau, *Le romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, p. 22-23.

<sup>36</sup> Tel qu'établi précédemment, le redoublement, la réitération et les jeux de réflexivité sont quelques-unes des formes par lesquelles la circularité se manifeste dans une œuvre. L'analyse, au chapitre I, de la mise en abyme a dévoilé la façon dont ce procédé participait à la circularité narrative du roman; il est maintenant temps de voir comment le cahier de la mise en abyme induit la circularité par ses propriétés auto-représentatives, autoréflexives ou métafictionnelles.

« ce jeu de miroirs met vivement en lumière le discours du récit<sup>37</sup>. » Dans *Gros mots*, le narrateur n'est pas un personnage écrivain, mais un personnage lecteur, qui lit un cahier écrit dans une langue extrêmement semblable à celle du roman dont il est le narrateur.

Si la mise en abyme comme procédé est essentiellement auto-représentative, « projetée par [celle-ci], la réflexivité s'arrête rarement là : active dans les grandes structures dont elle motive l'articulation et le sens, elle se diffuse également sous des formes différentes – formes fragmentées, formes voisines qui ne font qu'appuyer la pulsion narcissique du texte<sup>38</sup> », c'est-à-dire sa tendance à s'observer, à parler d'elle-même. Dans *Gros mots*, « le procédé d'autoreprésentation de l'écriture, déclenché par le manuscrit trouvé, envahit littéralement l'espace romanesque, empêchant même que l'univers fictif prenne son autonomie<sup>39</sup> », remarque Élisabeth Nardout-Lafarge. À la suite d'André Goulet, Michel Biron et Stéphane Inkel, entre autres, elle évoque « le malaise qu'on éprouve à la lecture de ce texte si ducharmien, trop ducharmien<sup>40</sup> ». Procédé de réduplication interne participant à la circularité globale du roman, le cahier sert également à Ducharme de médium pour se livrer à une réflexion empreinte d'autodérision sur sa propre écriture. De nombreux indices, semés au fil du roman, indiquent que ce manuscrit constitue en fait un pastiche ducharmien, c'est-à-dire un autopastiche. Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette définit l'autopastiche comme suit :

L'*autopastiche* [...] est une notion quelque peu fantomatique, dont l'usage s'impose fréquemment à titre de métaphore ou d'hyperbole, mais qui ne recouvre presque aucune pratique réelle. Lorsqu'un auteur accentue son idiolecte en multipliant ou en exagérant les traits caractéristiques, il est tentant (et courant) de le taxer, ou plus exactement de feindre de le soupçonner d'autopastiche ironique, ou, comme on dit plus couramment, d'« autoparodie ». [...]

<sup>37</sup> André Belleau, *op. cit.*, p. 22-23.

<sup>38</sup> Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 28.

<sup>39</sup> Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 73-74.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 73-74.

L'autopastiche comme genre ne pourrait consister qu'en auto-imitations volontaires. Pratique fort rare, je l'ai dit, peut-être parce qu'elle suppose à la fois une conscience et une capacité d'objectivation stylistique peu répandues. Il y faut sans doute un écrivain doué en même temps d'une forte individualité stylistique et d'une grande aptitude à l'imitation<sup>41</sup>.

La définition de l'autopastiche de Genette décrit bien, à notre avis, le procédé à l'œuvre dans *Gros mots*. En effet, qui, mieux que Ducharme, véritable expert du plagiat et de la charge, versant volontiers dans l'autodérision, pourrait s'adonner à l'autopastiche?

L'aspect matériel du cahier de Walter n'est pas sans rappeler celui des cahiers dans lesquels Ducharme a écrit *L'Hiver de force*, par exemple. Comme le dit Michel Biron, « [r]aturé, malpropre, encombré de mauvais jeux de mots et d'idiosyncrasies, le cahier de Walter ressemble comme deux gouttes d'eau aux cahiers de Ducharme qu'on connaît<sup>42</sup>. » Petite Tare et Johnny, dans leur travail de déchiffrement du cahier doivent « tout exhumer mot à mot, piocher au fond du gâchis, des pattes de mouche et de cancrelat enchevêtrées, où ça se complique encore, bourré de fautes corrigées par des plus grosses ou des plus belles » (*GM*, p. 43). Parfois, ils manquent « un grand bout, trop bien rayé, indéchiffrable » (*GM*, p. 74), ailleurs, ils perdent « le fil dans le tissu des excisions en zigzag et des repentirs chevauchants, des éclosions fléchées et ronds de tasse de café copieusement ornements. » (*GM*, p. 93) La langue du cahier est « bâillonnée à grands coups de x, étranglée par les ratures irritées et les surcharges à moitié biffées, dénaturée par les caviars, pâtés et autres dégâts causés par un évident dégoût. » (*GM*, p. 20)

La récurrence du terme « cahier » est également suspecte : Mille Milles et Walter, à l'instar de Ducharme, écrivent dans un cahier plutôt que dans un journal ou dans un carnet (*NV*, p. 68; *GM*, p. 283). À l'intérieur du « cahier de vrais mots » (*GM*, p. 19) de Walter se

<sup>41</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 166.

<sup>42</sup> Michel Biron, « La grammaire amoureuse de Ducharme », p. 378.

trouve un « condensé éclatant de cette voix ducharmienne aux assonances multiples<sup>43</sup> ». En effet, la langue, le style et l'écriture de Walter ressemblent à ceux de Ducharme, mais aggravés si possible. La façon dont Johnny décrit le cahier, lors de la scène de la découverte, résume ironiquement et en peu de mots le style idiosyncrasique de Ducharme : « Les travaux et les jours, on dirait, d'un impossible auteur, un complexé des grandeurs, un épris dont on n'a pas cru les cris trop forts en métaphores » (*GM*, p. 37), « capoté dans le calembour et la contrepèterie. » (*GM*, p. 41) Dans le cahier de Walter, Ducharme s'amuse à reproduire, à grossir, à souligner ses propres tics langagiers. Le parodique est inhérent à cette pratique, puisque, selon Genette, l'autopastiche « tourne inévitablement à l'autocharge. Bien qu'il n'y soit pas en principe absolument voué, l'autopastiche, plus encore que le pastiche, tend donc presque inévitablement à la caricature. On peut (s')imiter sans (se) forcer; mais il y faut de part (auteur) et d'autre (lecteur), paradoxalement, plus d'effort<sup>44</sup>. » Par exemple, Johnny, rapportant une conversation qu'il a eue avec Petite Tare, note que

[c]e qui lui a le plus plu chez Walter, ce sont les « tellement ».  
 « Il y a tellement de tellement, il en met tellement, on ne sait plus s'il a peur de ne pas avoir assez ou peur de ne pas assez donner... » (*GM*, p. 93)

Cette particularité lui plairait aussi chez Ducharme, qui écrivait dans *Dévadé* : « Mais la patronne m'apporte *tellement* mon café, sur un plateau d'acajou *tellement* posé sur ses pauvres genoux, qu'on jurerait que c'est la grande estropiée qui sert le petit satyre découcheur, le taré tordu par la trotte. » (*D*, p. 14; nous soulignons) Simple coïncidence? Comme le dit Exa : « Quel jargon!... Et puis hein, avec tous ces *qu'* et ces *qu'on*, on voit tout de suite de qui c'est » (*GM*, p. 80), insinuant que le véritable auteur du cahier est

<sup>43</sup> Stéphane Inkel, « Les fantômes et la voix : politique de l'énonciation et langue maternelle chez Réjean Ducharme et Samuel Beckett », p. 231-232.

<sup>44</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 172.

Johnny... ou peut-être Ducharme, dont on « entend[rait] la voix [...] sans la médiation propre au roman<sup>45</sup> », selon la suggestion de Stéphane Inkel.

De la même façon, les petits poèmes insérés dans le manuscrit de Walter rappellent ceux glissés çà et là dans le cahier de Mille Milles dans *Le nez qui voque* et, plus généralement, l'œuvre rédigée entièrement en vers qu'est *La fille de Christophe Colomb*. Car, tout comme Mille Milles<sup>46</sup>, Walter n'est pas un homme de lettres, mais un poète : « Si Walter est poète, au sens où l'entend aussi la Petite Tare, il est sauvé. Mais l'est-il, a-t-il transfiguré toute cette camelote ou s'est-il laissé façonner par elle? J'ai peur pour lui qu'il ait tout raté, même la rédemption pour laquelle il a tout raté. » (*GM*, p. 85) À moins qu'il ne soit un de ces « amateurs [...] de fleurs de rhétorique » (*NV*, p. 12) que Mille Milles voulait « éloign[er] de [s]a table » (*NV*, p. 12), « un écumeur de dictionnaire » (*GM*, p. 140-141), « un de ces imposteurs comme on en voit parmi les poètes. Un peu trop artistes à leur propre goût, exclus, ils se déguisent en pauvres types, ils font comme les autres. » (*GM*, p. 141) Un de ces écrivains qui étale son érudition littéraire<sup>47</sup>, dont les personnages, assez jeunes, connaissent Lope de Vega (*AA*, p. 129) et se moquent de Gide (*NV*, p. 25), peut-être?

« L'AFFAIRE WALTER »

Comme nous l'avons suggéré dans le chapitre précédent, il semble que Ducharme s'aménage, au fil du récit, une place de plus en plus importante dans son roman. L'hypothèse selon laquelle il serait l'un des trois constituants de l'hypostase, élaborée à

---

<sup>45</sup> Stéphane Inkel, « Les fantômes et la voix : politique de l'énonciation et langue maternelle chez Réjean Ducharme et Samuel Beckett », p. 233.

<sup>46</sup> Michel Biron, *L'absence du maître*, p. 196.

<sup>47</sup> Marilyn Randall, « Quête de l'auteur, découverte du lecteur : du *Nez qui voque* à *Gros mots* », p. 221.

partir de l'affirmation de Marcotte, qui suggère que Ducharme occuperait tous les rôles dans *Gros mots*, est renforcée par la mise en scène d'un personnage d'écrivain mystérieux dans le roman, qui n'est pas sans rappeler la figure d'écrivain fantôme de Ducharme lui-même. Ducharme pastiche (voire parodie) non seulement la langue, les thèmes et les personnages types de ses romans antérieurs par le biais du cahier de Walter, il pastiche également, avec le personnage de Walter, le « personnage Ducharme » cristallisé dans l'imaginaire littéraire québécois. Ce « personnage » s'est constitué au fil du temps à partir de bribes d'information et de rumeurs complétées par l'imagination de tout un chacun, faute d'avoir accès à l'homme réel. Par un procédé s'apparentant à celui de la gémation<sup>48</sup>, la figure de l'écrivain fantôme de Walter trace en creux celle de Ducharme. La gémation, création de deux objets symétriques ou similaires, est chez Jean Ricardou une instance de redoublement, un jeu de miroirs entraînant la circularité ou y participant. Comme les doubles, les personnages « gémeaux » peuvent avoir des noms semblables, des traits physiques ou psychologiques analogues ou, encore, la même occupation. Comme dans l'exemple de Ricardou, dans le cas présent, « les travaux des deux hommes (accomplis dans une même région [...]) sont de semblable nature<sup>49</sup> » : ils concernent l'écriture et, par extension, la littérature en général.

Les tentatives de Petite Tare de résoudre le mystère de Walter évoquent ce que Myrienne Pavlovic a appelé « L'affaire Ducharme<sup>50</sup> ». Cette affaire a vu le jour à la suite de la nomination de Ducharme pour le prix Goncourt pour *L'Avalée des avalés*, son premier roman, alors qu'il n'avait que vingt-quatre ans. Un vent de soupçon s'est levé dans

---

<sup>48</sup> Jean Ricardou, *op. cit.*, p. 183-184.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 183-184.

<sup>50</sup> Voir Myrienne Pavlovic, « L'affaire Ducharme », *Réjean Ducharme en revue*, p. 35-52.

le milieu de la presse : qui est Réjean Ducharme? L'existence même de ce jeune auteur d'une œuvre déroutante à la fois par la maturité de sa voix, mais aussi par sa violente singularité, a été remise en question, certains suggérant même que l'œuvre aurait été écrite par quelqu'un d'autre<sup>51</sup>. Seules quelques brèves lettres aux journaux et entrevues accordées à quelques personnes méticuleusement choisies, ainsi que deux ou trois photos, attestaient alors l'existence de Ducharme. L'absence presque complète de Ducharme de l'espace public a certainement contribué à alimenter le moulin à rumeurs. Bien sûr, les préfaces de certaines éditions de *L'Avalée des avalés* présentent une courte biographie de Ducharme (l'une d'elles rédigée de sa propre main), dans lesquelles sont mentionnés, entre autres, les emplois hétéroclites qu'il a supposément occupés (chauffeur de taxi, commis de bureau, recrue de l'Aviation canadienne, etc.) – rappelons au passage que, dans *Gros mots*, Petite Tare est convaincue que Walter est un ancien G.I. américain. Toutefois, ces notices biographiques sont fantaisistes et ne démystifient pas l'identité de l'auteur, au contraire. De la même manière, dans la préface du *Nez qui voque*, qui est encore plus déconcertante que celle de *L'Avalée des avalés*, Ducharme emploie d'étranges syllogismes et analogies pour affirmer qu'il n'est pas un homme de lettres, mais un homme, affirmation qu'il réitérera dans une entrevue accordée à Gérard Godin pour le magazine *MacLean*<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Anonyme, « Réjean Ducharme (s'il existe) est-il l'auteur de *L'Avalée des avalés*? », *Le Devoir*, 13 janvier 1967, p. 8.

<sup>52</sup> Gérard Godin, « Gallimard publie un Québécois de 24 ans, inconnu », *MacLean*, septembre 1966, p. 57. Dans les rares entrevues qu'a accordées Ducharme au début de sa carrière, ce dernier énonce son refus de prendre une place concrète dans le monde des lettres, disant notamment à Normand Lassonde du *Nouvelliste* qu'il ne fait pas partie du monde des intellectuels, qu'il ne parle pas leur langue, qu'il est plutôt un « habitant » (voir Normand Lassonde, « Réjean Ducharme? Oui, c'est moi! », *Le Nouvelliste*, 10 août 1968, p. 1, p. 13), déclarant à Jean Montalbetti de *La Presse* qu'il écrit pour ne pas se suicider, affirmation prise au premier degré par le journaliste, puis blaguant que sa place dans la littérature n'est pas dans le champ littéraire en tant que tel, mais dans le lit de Maria Chapdelaine (voir Jean Montalbetti, « Ducharme : "J'écris pour ne pas me suicider" », *La Presse*, 15 décembre 1966, p. 59).

Avec le temps, il s'est créé autour de Réjean Ducharme une véritable légende<sup>53</sup>, dans laquelle il est difficile de distinguer le vrai du faux, l'authentique de la rumeur ou de l'invention. Autrement dit, rien de bien concret ou de vérifiable dans l'autoreprésentation de Ducharme, laissant le champ libre à toutes sortes d'hypothèses ou de rumeurs. À travers les années, les journalistes et les critiques se sont tournés vers ceux qui ont bien connu Ducharme pour combler les cases manquantes dans sa biographie, tout comme Johnny a essayé d'interroger Hellhenn, la seule qui a connu Walter. Par exemple, les parents de Ducharme et l'une de ses sœurs furent interviewés chez eux, en campagne, dans le cadre de l'émission *Aujourd'hui* de Radio-Canada en 1966, de même que par Michel Saint-Germain pour le journal étudiant *In Facto* en 1967. En 1991, dans l'espoir qu'ils pourraient jeter un peu de lumière sur le mystère entourant Ducharme, ses amis (connus) furent invités à l'émission « Scully rencontre », même si, au moment de l'émission, la majorité des gens interviewés (Robert Charlesbois, Marie-Claire Blais, Francis Mankiewicz et Jean-Pierre Ronfard) n'avaient pas parlé à Ducharme depuis près d'une dizaine d'années.

À l'instar de l'auteur de *Gros mots*, le mystère plane quant à l'identité (assumée réelle par Johnny et Petite Tare) de Walter. Petite Tare se lance dans une véritable enquête, similaire à celle de l'affaire Ducharme, afin de percer le mystère de l'auteur du cahier. Comme bien d'autres avant elle, elle analyse jusqu'à la moindre coquille ou rature, les interprétant comme elle peut, c'est-à-dire comme des indices pseudo biographiques alimentant son enquête :

*Thorazine shuffle*, ça s'appelle en argot américain. Elle est tombée par hasard là-dessus dans ses recherches, qui semblent donner raison à son flair et confirmer que Walter a bien fait la guerre, et comme soldat américain. La couverture du

---

<sup>53</sup> Nous préférons au terme de « mythe » celui de « légende », puisque la légende renvoie généralement à l'histoire d'événements ou de personnages réels embellis ou amplifiés par l'imagination, alors que le mythe infère plutôt la représentation idéalisée que se fait un groupe de personnes d'une idole.

cahier comporte le nom (Exercise Book), la marque (McGill) et une description sommaire, dont le nombre de pages et de *sections*. Rien ne lui échappe et elle a relevé, à travers les fioritures ornementales, que Walter avait délibérément, en plusieurs traits du crayon, transformé en « 8 » le second « S » de ce mot.

« Ce qui donne *section eight*, qui veut dire dingue. »

Elle le savait, mais elle a fouillé plus profond. Et elle a trouvé l'origine de l'expression, qui désignait d'abord les G.I.'s réformés pour désordres mentaux, surtout ceux consécutifs à des chocs subis au combat...

Elle est fière de sa performance et je suis pas mal impressionné moi-même. C'est tout petit, ça ne mènera personne nulle part, mais qu'est-ce qu'elle a dû déployer comme science, intelligence et sensibilité pour le produire, pour ne pas dire créer, comme Dieu, car elle est partie d'absolument rien, un peu de poussière... (*GM*, p. 283-284)

Petite Tare, et Johnny à sa suite, empruntent les chemins battus par ceux qui ont cherché à démystifier l'identité de Ducharme et, à cet effet, ils suivront toutes les pistes, même les plus improbables, afin de résoudre « l'affaire Walter ». Comme le dit Élisabeth Nardout-Lafarge, « [d]evant une telle opacité, la Petite Tare ne ménage pas ses efforts [...]. Sa patience, son érudition et son imagination resteront vaines, mais son entreprise de décodage, candide et passionnée, donne lieu à un portrait tendrement ridicule de la critique savante<sup>54</sup>. » L'échec de Petite Tare souligne également l'« inutilité » du travail critique, qui ne mène personne nulle part, qui ne sert à rien, selon Johnny (ou Ducharme). Ce dernier renchérit en niant la pertinence, l'intérêt (pour la communauté intellectuelle) des découvertes de Petite Tare : « que je n'aille pas me figurer qu'elle a fait des découvertes, ou qu'elle en fera. Sinon de toutes petites, qui n'auront de sens que pour elle et moi, puisqu'au fond tout ce dont il s'agit là-dedans c'est l'expérience que nous en faisons, n'est-ce pas?... » (*GM*, p. 207) Le travail critique s'avère inutile, puisque la seule fonction de la lecture est l'expérience subjective qu'en fait le lecteur; dans *Gros mots*, la lecture du cahier de Walter et son analyse servent notamment à rapprocher les personnages de Johnny et

---

<sup>54</sup> Élisabeth Nardout-Lafarge, *op.cit.*, p. 75.

Petite Tare<sup>55</sup>, à leur donner un but et un univers de références communs. Le discours de Johnny véhicule l'idée selon laquelle la littérature est plutôt faite pour être lue, ressentie et partagée, que pour être analysée.

Comme l'affirme Janet M. Paterson, « l'intégration d'un discours éditorial au sein d'un discours romanesque ne peut constituer un geste neutre ou anodin<sup>56</sup> »; il s'agit, une fois de plus, d'une instance d'autoreprésentation. On l'a vu, Ducharme fait d'une pierre deux coups avec la mise en abyme d'un manuscrit qui est un autopastiche, en profitant pour parodier les travaux critiques portant sur son œuvre. Même Petite Tare n'échappe pas au portrait peu flatteur de la critique qui est dressé dans le roman :

Elle s'est mise à taper la photocopie à la machine. Il ne faut pas que ça se perde et, on ne sait jamais, elle est peut-être la seule au monde à pouvoir restituer fidèlement le texte, avec son « artographe » et ses variantes.

« Ce sera une autre voix de sauvée, peut-être celle, dans mille ans, qui sera exhumée de sous le tas de charbon atomique... Imagine-moi à Pompéi, et le tabac que ça ferait si on me retrouvait intacte, engouffrée par la lave en étreignant mes trois ou quatre cents pages à double interligne... »

Elle est enthousiaste, il n'y a pas à dire, mais on comprend à l'aspect de ses réflexions, leur légèreté, que le cahier est une découverte et un trésor personnels, pas littéraires. *Pauvre Walter. (GM, p. 99)*

L'analyse agit comme moyen d'appropriation de l'œuvre par l'analyste, qui tente de la faire sienne en y superposant sa propre interprétation, ce qu'illustre l'image de Petite Tare étreignant *ses* « trois ou quatre cents pages », pas celles de Walter... Commentant cet extrait, Élisabeth Nardout-Lafarge déclare que le cahier, condamné à l'avance,

exprime ironiquement le désir de postérité, de pérennité, sans doute inhérent à toute création artistique, et le critique apparaît toujours, même sous les traits d'une jeune femme aimée, en train de vampiriser le texte qu'il commente, occupé à lui voler sa valeur, à s'en emparer pour lui-même, soucieux d'édifier, par procuration, son propre monument<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>56</sup> Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 47.

<sup>57</sup> Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 77.

Effectivement, il devient évident, au fil du roman, que l'analyse du cahier n'est plus seulement un jeu, un sujet de conversation comme un autre pour Petite Tare : cette dernière en fait plutôt l'objet d'un « mémoire de doctorat, où elle entend définir l'«objet littéraire», découvrir et analyser ses propriétés... » (*GM*, p. 336-337)

Mais, plus encore, la façon dont le discours de l'annotation critique est représenté à l'intérieur du roman – en plus d'entraîner l'autoréflexivité – expose avec éloquence l'une des manies de la critique journalistique et académique en ce qui a trait à la réception d'une œuvre de fiction dans le champ littéraire, manie qui consiste à classer, catégoriser les écrivains et leurs œuvres, à leur apposer certaines étiquettes, à les classer par thématiques, par recherches formelles, par genres, à les regrouper sous des écoles ou des mouvements, quitte à gommer leurs particularités et leurs différences au cours du processus. Petite Tare elle-même reconnaît l'effet pernicieux de cette manie sur les œuvres et, plus particulièrement, sur leurs auteurs : « [o]n leur réfléchit le personnage et ils se ramassent complètement piégés dedans. Ils n'en sortent plus. Ils ne peuvent plus... » (*GM*, p. 140) Le poids de l'image qui leur a été apposée, de la caractérisation de leur propre écriture, qui a été amplement commentée et analysée par la critique selon diverses grilles, peut s'avérer suffoquant pour les écrivains, qui se retrouvent coincés dans une sorte de cage dans laquelle ils ne peuvent que tourner en rond, jusqu'à ce qu'ils aient épuisé tout le matériel à leur disposition. La récurrence de questions telles que « Ducharme fait-il encore du Ducharme? » dans l'apparat critique depuis la parution de *Dévadé*<sup>58</sup> en est l'une des manifestations les plus éloquents. Interrogation pour le moins absurde, puisqu'elle implique que l'écrivain ne peut écrire que d'une seule manière, vouant son œuvre, de ce

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 36.

fait, à la réduplication infinie de variations sur un même thème. La quantité considérable de similarités qui peuvent être dressées entre *Gros mots* et les œuvres qui l'ont précédé, mais surtout la mise en abyme (qui double à la fois le récit-cadre et la réception type des œuvres de Ducharme) qui creuse le roman, poussent cet impératif jusqu'à son extrême limite, voire jusqu'au point de rupture. En résumé, dans ce roman se trouve une mise en abyme (où l'écriture du romancier même est pastichée et accompagnée d'un commentaire critique parodique) qui cause une circularité au niveau de l'histoire, par le redoublement des événements et du récit (tel qu'illustré dans le chapitre I), mais également des instances narratives (narrateur, écrivain fictif et écrivain réel), dans un chassé-croisé circulaire où l'un est le double de l'autre, ce dernier rappelant en retour la figure fantôme du troisième. Les multiples jeux de miroirs, procédés d'autoreprésentation et instances d'intertextualité interne dans *Gros mots* créent effectivement une circularité qui se déploie à plusieurs niveaux, de la narration aux idées. Toutefois, toutes ces formes de circularité à l'intérieur du roman, causant nécessairement une bonne dose de répétition et de ressassement, mènent-elles à la redondance pure, à la stérilité? Comment le roman – et l'œuvre entière – réussit-il à éviter ce piège? De façon contrintuitive, peut-être, la circularité des idées, au lieu d'entraîner la stérilité, leur permet de dialoguer, de se confronter, de se transformer, ouvrant les possibilités de nouvelles significations et ce, même si *Gros mots* est le dernier roman de Ducharme.

#### LA BIBLIOTHÈQUE VIDE DE JOHNNY

À l'époque de *L'Avalée des avalés*, la littérature était encore à faire, à découvrir : « chaque page d'un livre est une ville. Chaque ligne est une rue. Chaque mot est une demeure » (AA, p. 107), affirmait Bérénice. Le roman servait alors de portail ouvrant sur la

littérature, chaque référence intertextuelle menant le lecteur ailleurs, sur un parcours littéraire aux sentiers multiples et infinis. « Lorsque, franchissant ce premier seuil, à l'invitation de Bérénice, [...] nous entrons dans les livres, ce que nous y trouvons, ce sont encore des livres, d'autres livres, nombreux, dont la présence est tantôt ostensiblement exhibée, tantôt presque effacée<sup>59</sup>. » D'œuvre en œuvre, la bibliothèque ducharmienne se renouvelait, intégrant en son sein de nouveaux auteurs, dont le choix semblait parfois déconcertant. Si les personnages dans *Gros mots* lisent encore, la place de la littérature dans le roman semble rapetisser, la seule « œuvre » d'importance pour Johnny et Petite Tare étant le « cahier de vrais mots » (*GM*, p. 19) de Walter, cette œuvre inachevée, qui est d'ailleurs un « trésor personne[l], pas littérair[e] » (*GM*, p. 99). Les romans de Proust que Johnny retrouve au grenier, au milieu de livres de Poche, sont vieux, le papier dont ils sont faits craque, s'effrite, semble sur le point de se désintégrer. La « cage » de Johnny (c'est-à-dire sa chambre) est, nous dit-il, « encore appelée la bibliothèque même si les rayons sont vides, à part les cailloux que j'ai mis, sur le plus adéquat desquels un bourdon jouit, pattes en l'air, de son repos éternel. » (*GM*, p. 41-42) La bibliothèque, symbole de la littérature, est vidée de son contenu, et seuls y figurent des objets inanimés, sans vie; la matière littéraire a été dilapidée, sinon expulsée, jetée aux poubelles, comme le mot d'amour d'Exa, comme tout ce qu'on aime, afin qu'il n'y ait plus rien.

Plus particulièrement, la parole de l'autre, « la pluralité des voix qui présid[aient] à la structuration de l'œuvre polyphonique de Réjean Ducharme<sup>60</sup> », dans les mots de Nicole Bourbonnais, se fait rejeter, puisqu'elle n'est plus digne de confiance. Walter est catégorique à ce sujet : il faut se tourner vers ses propres mots, « *les bons, pas ceux des*

<sup>59</sup> Élisabeth Nardout-Lafarge, *op.cit.*, p. 17-18.

<sup>60</sup> Nicole Bourbonnais, « Ducharme et Nelligan : l'intertexte et l'archétype », p. 167.

*autres, ils ont déjà servi, ils sont usés, ils vous lâchent au premier choc.* » (GM, p. 43-44)

Ducharme met ce conseil en pratique dans ce dernier roman, puisant dans sa propre œuvre ou encore dans celles d'écrivains qui, métonymiquement, résument sa pratique intertextuelle à travers le temps : Dickinson renvoie à la série affective, dans laquelle figurent également Saint-Denys Garneau, Rimbaud et Nelligan; Proust, aux classiques désacralisés et à l'intertextualité structurelle, comme Lautréamont; et Gide, l'une des têtes de Turc de Mille Milles, refait surface, figure de proue des grands écrivains parodiés, descendus par Ducharme de leurs piédestaux. Comme on l'a vu, la répétition d'idées présentes dans les romans de Ducharme, au moins depuis *Le nez qui voque*, n'est pas synonyme de pauvreté des idées ou de fermeture de l'œuvre sur elle-même, comme certains pourraient le penser; plutôt, par le biais de l'intertextualité interne s'opère un « [r]ejet définitif du point final qui pourrait clore le sens et figer la forme<sup>61</sup> », selon Laurent Jenny. Reprenant l'hypothèse de Stéphane Inkel dans une perspective métafictionnelle, *Gros mots* constituerait une sorte d'œuvre-bilan, la découverte et l'analyse subséquente du cahier étant investies d'une fonction épistémologique : « [c]ommentaire patient de sa propre écriture, *Gros mots* se présente ainsi comme le bilan sans compromis d'un écrivain qui réfléchit sur son œuvre<sup>62</sup> ». Cette hypothèse est acceptable, à condition que le bilan ne soit pas synonyme de fermeture de l'œuvre sur elle-même. La réactivation du sens des œuvres antérieures permet plutôt de multiplier, d'ouvrir les possibilités interprétatives et significatives, notamment grâce au regard rétrospectif qui accompagne l'intertextualité interne.

---

<sup>61</sup> Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 280.

<sup>62</sup> Stéphane Inkel, « Les fantômes et la voix : politique de l'énonciation et langue maternelle chez Réjean Ducharme et Samuel Beckett », p. 231-232.

Rappelons toutefois que la situation de *Gros mots* est particulière. Dans ce roman, la pratique de l'intertextualité interne sous-entend que le bassin d'œuvres à citer est épuisé : la bibliothèque a été vidée. Les mots des autres étant disqualifiés et ceux de l'auteur, réutilisés, que reste-t-il à écrire? La bibliothèque *vide* de Johnny, désormais le cimetière personnalisé d'un bourdon mort en plein contentement – personnification de l'artiste qui tire sa révérence au sommet de son art? –, donne l'impression que tous les mots ont été dits, écrits, utilisés, qu'il n'y a plus d'œuvre à lire, mais surtout à faire. Si l'on considère le pastiche ducharmien qu'est le cahier comme le dernier maillon de la chaîne intertextuelle des romans de Ducharme – dernier maillon, puisqu'il serait difficilement concevable de pousser les personnages plus loin, plus bas dans la déchéance, d'amenuiser davantage leur agentivité, ou encore d'écrire « plus mal » que le fait Walter – ce cahier pourrait être vu comme l'œuvre « métamorphos[ée] de manière à bloquer, par ses changements internes, un nouveau retour à la case départ<sup>63</sup> », brisant la circularité, permettant de « se soustraire à la stérilité d'une prolifération sans fin<sup>64</sup> ».

En fait, c'est comme si Ducharme, tout comme son personnage, avait simplement décidé de lâcher prise, s'offrant le plaisir d'un dernier tour d'elle – son œuvre – dans son dernier roman :

Ça a veillé tard. Personne dehors. Même pas de vent. Plein un boulevard puis plein un autre, une absence, un silence, une distance tout en profondeurs, en résonances intérieures, en détachement. Un rêve où on ne meurt plus, où ça ne se fait plus. Si un jour on est forcés d'évacuer ces lieux, je voudrais être le dernier à partir, rester un peu derrière et faire encore un tour, tout seul... Pas de Poppée. Ni de pépée de rechange. Rien que le petit costaud en nœud papillon qui brasse on ne sait quelles affaires derrière le décor et qui ne fait de façons à personne. Parfait. La paix... (*GM*, p. 219)

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 231-232.

<sup>64</sup> Jan Baetens, *op. cit.*, p. 216.

Comme le dit le narrateur des *Cahiers d'André Walter*, « [q]uand on en a plusieurs fois fait tout le tour, on n'a même plus de surprises : c'est désespérant. » (AW, p. 155) Cette phrase s'applique non seulement à la circularité narrative de *Gros mots* et à l'histoire de Johnny, mais également à l'intertextualité ducharmienne qui s'y trouve; rappelons-nous les propos de Petite Tare ou encore les allégations de *remake* ou d'essoufflement de la créativité de l'écrivain. L'analyse du récit de Johnny, au chapitre I, l'a bien montré : la circularité, si elle permet d'empêcher les traces de s'effacer et d'accroître la résistance, en ajoutant des couches (de volonté, de détermination, ou encore de sens) à chaque (re)tour, peut aussi avoir un effet pernicieux : le sujet peut en venir à se sentir enfermé, prisonnier d'une cage dans laquelle il tourne en rond. La résistance obstinée du personnage, découlant de sa crainte du changement qui pourrait mener à son anéantissement, se double de son contraire : le rêve d'un ailleurs dans lequel Johnny pourrait se dissoudre dans l'anonymat, rêve dans lequel il ne « meurt plus » (GM, p. 219). Ce lieu en est un d'« absence, [de] silence, [de] distance tout en profondeurs » (GM, p. 219), où il ne reste plus rien; il s'agit, pour Johnny, du « voyage blanc entre deux berges blanches » (GM, p. 322) tant souhaité et pour l'écrivain, de la page blanche destinée à demeurer blanche, pure et immaculée, sans mot pour la souiller.

## CONCLUSION

### UNE CIRCULARITÉ TOUJOURS EN MOUVEMENT

Le chemin circulaire qu'emprunte Johnny (et le lecteur, à sa suite) peut sembler sans issue, sans véritable résolution; *Gros mots* serait un autre de ces romans qui se terminent en queue de poisson, avec l'abandon de la quête du narrateur et la réinsertion de ce dernier dans la société hors du roman, sans faire de vague. Or, l'étude de la circularité dans ce roman a révélé qu'il en est tout autrement.

Omniprésente, la circularité, qui se laisse notamment voir dans la forme de l'île sur laquelle se déroule la majorité du roman, ainsi que dans les diverses instances de dédoublement, de miroir ou de retour à la « petite case départ », informe autant la structure générale du roman que ses procédés formels, tels que la mise en abyme et l'intertextualité. À force de répétition, engendrée par la circularité et engendrant davantage de circularité, le personnage principal tente de résister au changement; or, si la circularité semble de prime abord au service de la résistance visant à contrer l'anéantissement du personnage principal, elle contribue ultimement à sa perte.

Les intertextes de Gide, de Proust et de Dickinson ont aussi cette fonction de double reflet : d'un côté, ils servent de miroir pour l'un ou l'autre des aspects de l'œuvre – la structure de la mise en abyme et certains personnages des *Cahiers d'André Walter*; la structure circulaire du récit, le motif du bourdon et la relation entre le personnage de Françoise et celui du narrateur, chez Proust; la posture d'écrivain volontairement reclus chez Dickinson. De l'autre, ces intertextes renvoient une image autre, mettant en lumière les différences majeures entre ces trois écrivains et leurs œuvres et Ducharme et la sienne :

le refus de celui-ci de se considérer comme un écrivain et surtout, comme un modèle, contrairement à Gide; l'échec de la vie du narrateur dans *Gros mots*, en comparaison à la réussite relative de Marcel dans *À la recherche du temps perdu*, qui se découvre à la fin du récit une vocation d'écrivain; et finalement, le refus total de Dickinson d'être présente de quelque façon que ce soit dans le champ littéraire, alors que Ducharme, bien qu'absent, a tout de même choisi de publier ses œuvres.

Contrairement à ce qu'on pourrait penser, la chaîne intertextuelle circulaire que forment les romans de Ducharme n'entraîne pas la fermeture de l'œuvre sur elle-même. S'ils relaient des idées et des paroles similaires, parfois presque copiées mot pour mot, cette circularité intertextuelle interne n'est toutefois pas parfaite, en ce que le dernier roman ne se raccroche pas de quelque manière que ce soit au premier : *Gros mots* ne renvoie pas à *L'Avalée des avalés* comme *Le temps retrouvé* et *Du côté de chez Swann* de Proust, par exemple. Tout comme dans le récit de Johnny, ici, la circularité – comme nombre de choses chez Ducharme – appelle son opposé et peut à tout moment faire marche arrière; la possibilité de la réversibilité est toujours là. Puisqu'imparfaite, la circularité intertextuelle dans ce roman ne tourne pas à vide, en ce que chaque répétition contient une part de changement : il s'agit d'une circularité en mouvement. Ainsi, le roman ne se laisse pas « prendre au piège du cycle<sup>1</sup> », tout comme Walter, qui se déclare :

*Toujours en mouvement  
En dépassement circulaire  
De l'avant vers l'arrière  
Pour se rattraper  
Ramasser ses dégâts  
Effacer ses traces  
Se sauver de sa justice (GM, p. 241)*

---

<sup>1</sup> Jean Ricardou, « L'énigme dérivée », p. 148.

Comme l'énonce Walter dans ce poème, la circularité est non seulement en mouvement, mais bien en *dépassement*, suggérant que le retour vers l'arrière est toujours possible, d'une part et, d'autre part, qu'il peut mener le sujet plus loin que son point de départ initial. À la lumière de ce poème, il semble que le but de cette circularité interne n'est pas de revisiter les œuvres du passé pour cause de nostalgie, mais plutôt de raviver des idées déjà énoncées et de les investir d'un sens nouveau, peut-être pour « se rattraper » ou corriger quelque erreur, comme l'écrit Walter. En raison de sa réversibilité, il serait probablement plus juste d'associer la circularité dans *Gros mots* – de même que dans l'ensemble romanesque – à un anneau de Moebius plutôt qu'à un cercle : « l'anneau de Moebius [est] l'itinéraire qui mène en un lieu où se conjuguent le répétitif et l'inverse<sup>2</sup> », où l'autre peut devenir même et vice versa.

En ce sens, la circularité induite par l'intertextualité interne dans ce roman est davantage de l'ordre de la relance que de la fermeture ou de la redondance; l'intertextualité s'y fait réactivation du sens, comme l'explique Laurent Jenny :

Quels que soient les textes assimilés, le statut du discours intertextuel est ainsi comparable à celui d'une super-parole en ceci que les constituants de ce discours ne sont plus des mots, mais du déjà parlé, du déjà organisé, des fragments textuels. L'intertextualité parle une langue dont le vocabulaire est la somme des textes existants. Il s'opère ainsi une sorte de décrochage dans le niveau de parole, une promotion à un discours d'une puissance infiniment supérieure à celle du discours monologique courant. L'allusion suffit à introduire dans le texte centreur un sens, une représentation, une histoire, un ensemble idéologique sans qu'on ait besoin de les parler. Le texte-origine est là, virtuellement présent, porteur de tout son sens sans qu'on ait besoin de l'énoncer<sup>3</sup>.

Dans cette perspective, la parole intertextuelle peut effectivement être considérée comme une « super-parole » puisqu'elle en contient d'autres, semblable à une poupée gigogne.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>3</sup> Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », p. 266.

C'est une parole qui à la fois ranime, réactive et englobe les mots déjà parlés, de même que leur signification; il s'agit de mots surchargés de sens, de « gros mots ». Vu ainsi, le titre de l'œuvre ne renverrait peut-être pas à la signification usuelle de cette expression, à savoir des mots vulgaires ou blasphématoires, mais plutôt à celle qui vient d'être suggérée : les mots dans ce dernier roman sont gros, parce qu'ils sont la somme des mots écrits précédemment. Mettant cette idée en images, Pierre Ouellet dit que « [l]a langue de *Gros mots*, c'est la langue avalée mais qu'on recrache, plutôt que de la déglutir ou de la resucer<sup>4</sup> »; autrement dit, la langue de *Gros mots* est bel et bien la langue ducharmienne, non pas « resucée », c'est-à-dire répétée dans le but d'en extraire la saveur originale à nouveau, mais recrachée, redite, renouvelée.

Il semble peu probable, tenant compte de l'affirmation de Linda Hutcheon selon laquelle les œuvres postmodernes revisitent souvent le passé dans une perspective critique<sup>5</sup>, que le retour aux œuvres antérieures dans le dernier roman de Ducharme découle d'un désir de retourner à une ancienne manière de faire, d'écrire – d'ailleurs, la force des romans de Ducharme réside en grande partie dans l'originalité des personnages principaux qui, malgré leurs ressemblances, sont le fruit d'une grande inventivité. Plutôt, dans *Gros mots*, Ducharme se fait lui aussi arpenteur, allant « de l'avant vers l'arrière », revisitant le déjà écrit, le réécrivant même et le commentant, peut-être afin de corriger le tir, de « ramass[er] ses dégâts » ou même « d'effacer ses traces », comme le suggère Walter.

Au terme de cette promenade circulaire autoréflexive, il est difficile de ne pas se demander si *Gros mots* n'est pas véritablement le dernier roman de Ducharme, une sorte

---

<sup>4</sup> Pierre Ouellet, « Grands mômes », p. 24.

<sup>5</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, p. 4.

d'adieu à la littérature ou, du moins, un rejet du monde de l'édition, considéré par Dickinson comme la vente aux enchères de l'esprit de l'homme. Dans tous les cas, il y a décidément quelque chose de l'ordre de la finalité qui sous-tend les paroles de Walter. Comme le dit l'auteur-narrateur-héros de *Gros mots* : « Pour revenir, on verra. Qui sait, les choses ont peut-être assez duré et elles cesseront d'elles-mêmes. » (*GM*, p. 106)

## BIBLIOGRAPHIE

### CORPUS PRINCIPAL

DUCHARME, Réjean. *Gros Mots*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, 357 p.

### AUTRES ŒUVRES ÉTUDIÉES

DUCHARME, Réjean. *Dévadé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, 288 p.

—. *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, coll. « Folio »,

—. *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, 288 p.

—. *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1967, 336 p.

DICKINSON, Emily. *The Norton Anthology of American Literature* Nina Baym (éd.), vol. C, sixième édition, New York et Londres, W. W. Norton & Company, 2003, p. 166-212.

GIDE, André. *Les Cahiers et les poésies d'André Walter*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1952, 221 p.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, 2401 p.

### CORPUS SECONDAIRE SUR LES ŒUVRES ÉTUDIÉES

ANONYME. « Réjean Ducharme (s'il existe) est-il l'auteur de *L'Avalée des avalés*? », *Le Devoir*, 13 janvier 1967, p. 8.

BASILE, Jean. « La Patronne et le lacquais », *Le Devoir*, 3 novembre 1990, p. D-3.

BAYM, Nina (éd.). « Emily Dickinson », *The Norton Anthology of American Literature*, vol. C, sixième édition, New York et Londres, W. W. Norton & Company, 2003, p. 166-170.

BEAUDOIN, Réjean. « La métaphore de l'île ou la pensée des mots chez Réjean Ducharme », dans Marie-Andrée Beaudet *et al.* (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Convergences », 2009, p. 229-242.

BIRON, Michel *et al.* « La langue de Réjean Ducharme », *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2010, p. 448-455.

BIRON, Michel. *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2000, 320 p.

—. « La grammaire amoureuse de Ducharme », *Voix et Images*, vol. XXV, n° 2, 2000, p. 377-383.

BOON, Jean-Pierre. « Concentric Patterns in “Un Amour de Swann” », *Modern Language Studies*, vol. XVII, n° 3, 1987, p. 62-71.

BOURBONNAIS, Nicole. « Ducharme et Nelligan : l'intertexte et l'archétype », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 167-198.

CLICHE, Anne-Élaine. « *What's the matter?* (Qu'est-ce que la matière?) », dans Marie-Andrée Beaudet *et al.* (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Convergences », 2009, p. 197-213.

FORTIN, Karine. « Statut énonciatif du personnage-narrateur dans *Les Enfantômes* et *Gros Mots* de Réjean Ducharme », Mémoire de maîtrise, Québec, Département des littératures, Université Laval, 2008, 117 p.

FINNELL, Susanna. « *Jean Rivard* comme biblio-texte dans *Les Enfantômes* de Réjean Ducharme », *Voix et Images*, vol. XI, n° 1, 1985, p. 96-102.

GAGNON, François-Marc. « Trop brève note sur les TROPHOUX de Roch Plante », *Québec français*, n° 163, 2011, p. 32-35.

GAUVIN, Lise. « “Il faut voir les choses comme elles sont.” ou un monde sous bénéfice d'inventaire » dans Roch PLANTE, *Trophoux : Collection Forget-Georgesco*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2004, p. 15-20.

GIDE, André. *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1840 p.

GOULET, André. « Gros Mots et autres vacheries », *Liberté*, vol. XLII, n° 1, 2000, p. 135-140.

GODIN, Gérald. « Gallimard publie un Québécois de 24 ans, inconnu », *MacLean*, septembre 1966, p. 57.

HAGHEBAERT, Élisabeth. *Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Littératures », 2009, 337 p.

HAGHEBAERT, Élisabeth et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.). *Réjean Ducharme en revue*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « De vives voix », 2006, 206 p.

INKEL, Stéphane. « L'arpenteur et la voix. Politique de la dette dans *Dévadé* et *Gros mots* », dans Marie-Andrée Beaudet *et al.* (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Convergences », 2009, p. 165-180.

INKEL, Stéphane. « Les fantômes et la voix : politique de l'énonciation et langue maternelle chez Réjean Ducharme et Samuel Beckett », thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2005, p. 231-241.

LAPOINTE, Gilles. « La Vénus maghanée de Réjean Ducharme ou comment écrire après Rimbaud », *Roman 20-50*, n° 41, 2006, p. 37-54.

LAROCHELLE, Marie-Hélène. *Poétique de l'invective romanesque*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2008, 223 p.

LASSONDE, Normand. « Réjean Ducharme? Oui, c'est moi! », *Le Nouvelliste*, 10 août 1968, p. 1; p. 13.

LONGCHAMPS, Renaud. « *Gros mots* de Ducharme : les amours décomposées », *Nuit blanche*, n° 77, hiver 1999-2000, p. 6-7.

MARCOTTE, Gilles. « Le copiste », *Conjonctures*, n° 31, 2000, p. 87-99.

—. « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », *Études françaises*, vol. XXVI, n° 1, 1990, p. 87-127.

MONTALBETTI, Jean. « Ducharme : "J'écris pour ne pas me suicider" », *La Presse*, 15 décembre 1966, p. 59.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth. *Réjean Ducharme : une poétique du débris*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2001, 308 p.

OUELLET, Pierre. « Grands mômes », *Spirale*, n° 171, 2000, p. 24.

PAVLOVIC, Myrienne. « L'affaire Ducharme », *Réjean Ducharme en revue*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « De vives voix », 2006, p. 35-52.

PINK, Patricia. « Trophoux à la galerie Pink » dans Roch PLANTE, *Trophoux : Collection Forget-Georgesco*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2004, p. 9-13.

RANDALL, Marilyn. « Quête de l'auteur, découverte du lecteur : du *Nez qui voque* à *Gros mots* », dans Marie-Andrée Beaudet *et al.* (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Convergences », 2009, p. 215-227.

ROBERTSON, Jane. « The Relationship Between the Hero and Françoise in *À la Recherche du Temps Perdu* », *French Studies*, 1971, vol. XXV, p. 437.

TADIÉ, Jean-Yves. « Portrait de Françoise », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 5-6, 1971, p. 753-764.

VAILLANCOURT, Pierre-Louis. *Réjean Ducharme : de la pie-grièche à l'oiseau-moqueur*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2000, 252 p.

VAILLANCOURT, Pierre-Louis. « Permanence et évolution des formes de l'imaginaire ducharmien », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 17-64.

VIGNERON, Robert. « Structure de "Swann" : Combray ou le cercle parfait », *Modern Philology*, vol. XLV, n° 3, 1948, p. 185-207.

#### CORPUS THÉORIQUE

BAETENS, Jan. « Qu'est-ce qu'un texte "circulaire" ? », *Poétique*, n° 94, 1993, p. 215-228.

BELLEAU, André. *Le romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, coll. « Genres et discours », 1980, 155 p.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1977, 247 p.

GENETTE, Gérard. *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, 267 p.

—. *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, 286 p.

—. *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1982, 573 p.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York et Londres, Routledge, 1988, 268 p.

—. *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1980, 168 p.

JENNY, Laurent. « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281.

KRISTEVA, Julia. *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1969, 369 p.

LAMONTAGNE, André. « Métatextualité postmoderne : de la fiction à la critique », *Études littéraires*, vol. XXX, n° 3, 1998, p. 61-76.

—. *Le roman québécois contemporain : Les voix sous les mots*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2004, 281 p.

LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 109 p.

MICHAUD, Ginette. « Récits postmodernes? », *Études françaises*, vol. XXI, n° 3, 1985, p. 67-88.

PATERSON, Janet M. *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, 142 p.

PIÉGAY-GROS, Nathalie et Daniel BERGEZ. *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, 186 p.

POULET, Georges. *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961, 523 p.

RICARDOU, Jean. « L'énigme dérivée », *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 159-199.

ROBERT, Lucie. « L'inscription d'un héritage littéraire québécois dans le roman des années quatre-vingt », dans Louise Milot et Jaap Lindtvelt (dir.), *Le roman québécois depuis 1960*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1992, p. 229-248.