

Table des matières

<i>Résumé</i>	III
<i>Table des matières</i>	V
<i>Liste des abréviations</i>	VII
<i>Remerciements</i>	XI
INTRODUCTION La vie est ailleurs	1
CHAPITRE I Énonciation du sacré.....	13
Un état des lieux	13
Être du dehors	18
Au cœur du personnage	21
Exercice de la pénitence	23
Figure de saint François d'Assise	25
Chemin de vavas seur	30
La communauté des échappés	31
CHAPITRE II Langage sacré et désir d'absolu	37
Préambule	37
Usages de la langue	39
Usages de la lecture	48
Du côté de chez Balzac.....	50
Le pari de Pascal.....	56
Écriture(s)	59
CHAPITRE III Schèmes, structure et parcours du religieux	65
Préambule	65
Le discours de la faute	68
Le discours économique	70
Payer de sa personne.....	75
La sainteté au féminin.....	82
Un dernier sacre de l'enfance	88
CONCLUSION D'autres commencements.....	93
Bibliographie	101

Liste des abréviations

- AA Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard (Folio), 1973 [1966].
- NV Réjean Ducharme, *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard (Folio), 1993 [1967].
- OC Réjean Ducharme, *L'océantume*, Paris, Gallimard (Folio), 1999 [1968].
- FCC Réjean Ducharme, *La fille de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1969.
- HF Réjean Ducharme, *L'hiver de force*, Paris, Gallimard (Folio), 1984 [1973].
- EN Réjean Ducharme, *Les enfantômes*, Paris, Gallimard, 1976.
- DV Réjean Ducharme, *Dévadé*, Paris, Gallimard (Folio), 1992 [1990].
- VS Réjean Ducharme, *Va savoir*, Paris, Gallimard (Folio), 1996 [1994].
- GM Réjean Ducharme, *Gros mots*, Paris, Gallimard (Folio), 2001 [1999].

[...]
je suis allé voir ailleurs
j'ai été voir la vie
je ne me souviens plus
de ce qu'elle m'a appris
drôles de mots en vérité
on ne sait jamais s'ils se moquent
ou s'ils sont sérieux
ils font leur vie
ils ne se retournent jamais
sur le passé
ils marchent la tête haute
sans jamais se presser
ils peuvent tout faire
on leur pardonne
ils sont si beaux
[...]

Gérald Godin
« De Daumal à Ducharme »

Remerciements

D'abord et avant tout, je tiens à remercier ma directrice, Marie-Andrée Beudet, pour l'intelligence de ses commentaires et la grande qualité de ses lectures, pour son soutien indéfectible et sa douceur, aux moments où j'en ai eu le plus besoin.

J'aimerais exprimer mon immense reconnaissance envers mes parents, les remercier de croire si fermement en la pertinence d'étudier la littérature.

Je désire également remercier mes collègues, amis et amies, qui ont rendu ce parcours étudiant si lumineux : Jason, Marie-Joëlle, Marie-Pier, Rémi, Sarah B., Valérie, Virginie.

Enfin, merci à Réjean Ducharme, d'écrire des histoires si belles qu'elles nous font oublier ce qui se passe au-dehors.

INTRODUCTION¹

La vie est ailleurs

Une vie d'amour est une fatale
exception à la loi terrestre, toute fleur
périt, les grandes joies ont un lendemain
mauvais, quand elles ont un lendemain.

Honoré de Balzac, *Le lys dans
la vallée*

« Tu l'as dit Mamie, la vie il n'y a pas d'avenir là-dedans, il faut investir ailleurs ». L'entrée en matière de *Va savoir*, huitième roman de Réjean Ducharme, est forte et a de quoi accrocher autant le nouveau lecteur que celui plus familier à son univers. Encore une fois, le grand incognito de la littérature québécoise nous propose un roman que nous ne serons pas prêts d'oublier. Après un silence romanesque de quatorze ans, Ducharme signait son retour à travers le sombre roman que représentait *Dévadé*. Quatre ans plus tard, en 1994, c'est avec *Va savoir* qu'il vient jeter un nouvel éclairage sur une œuvre aussi cohérente que déroutante, revisitant sans cesse les lieux communs de son écriture.

La nouvelle voix romanesque de cette huitième publication, celle de Rémi Vavasseur, porte en elle les voix des narrateurs précédents, en passant de Mille Mille à Bottom, avec en plus, une nouvelle gravité, une force et une franchise qui ne semblent pas trouver leur équivalent dans les autres romans. *Va savoir* nous plonge au fond d'un trou, un bout de campagne abandonné, lieu où se retrouvent les paumés et déprimés de la vie, les *radas* tels que Rémi. Le drame se creuse alors que le héros tente de remettre sur pied une vieille bicoque sans valeur, abandonnée à sa propre

¹ Nous avons adopté, dans le corps du texte, les nouvelles graphies en matière d'utilisation des accents circonflexes. Cependant, par souci d'exactitude, ces rectifications ne s'appliqueront pas aux passages cités provenant des ouvrages ayant été publiés antérieurement à ces modifications.

pourriture au fond d'un tas de déchets. À bout de souffle et de désespoir, Rémi s'accroche à son projet de rénovation dans l'attente de sa Mamie, sa bien-aimée partie, elle, reconstruire son âme brisée. De son vrai nom Ginette Therrien, Mamie est celle avec qui Rémi partageait sa vie d'avant et le rêve de bientôt mettre au monde des jumelles, un rêve qui s'anéantira dans une double fausse couche. Prisonnière d'un corps vidé, charcuté et brisé, elle est partie avec Raïa, une sorcière blonde copine de Rémi, dans l'espoir de se refaire et de se libérer de ses démons. Le récit épouse alors la forme d'une longue lettre adressée à l'absente, ponctuée de celles que Rémi reçoit de moins en moins souvent, en provenance des quatre coins du monde. Durant ce temps, il côtoie un voisinage des plus coloré, se lie d'amitié avec Mary, la voisine irlandaise dont les accents rappellent ceux de Ginger Rogers, et avec son mari Hubert, qui souffre en silence d'un cancer du cerveau qui a de plus en plus raison de lui. Ils ouvriront à Rémi les portes de leur maison, où Rémi fera la connaissance de Vonvon, le frère alcoolique et agressif de Mary, mais fort sympathique à Rémi, avec qui il partage quelques bières et parties de billard au bar du coin, de même que Mommie Milie, leur mère adoptive. Mais surtout, c'est avec leur toute jeune fillette, Fanie, que Rémi se liera d'une amitié pure et simple, qui lui procurera de véritables moments de bonheur. Tant qu'elle virevolte autour de lui pendant qu'il travaille, qu'elle le suit dans ses courses à Centremont ou qu'elle l'accompagne dans des excursions en canot sur la rivière, Rémi sera apaisé de ses souffrances et comblé par la grâce que sa seule présence impose. Non loin de là demeure également Jina, l'ex-danseuse à gogo qui prend soin de son petit Jerrymie en attendant le retour de l'autre Jerry, emprisonné pour trafic de drogue. Elle n'est pas sans lui rappeler Mûla et toutes ces femmes de Montréal chez qui Rémi retourne de temps en temps faire un saut « dans [s]on vieil enfer » (VS, 248) quand l'envie lui monte à la tête, puisqu'il est un homme, et que les hommes, nous dit-il, sont des animaux.

Au centre de ce que la critique désigne comme la « seconde vague » de l'œuvre de Ducharme, paru quatre ans après *Dévadé* et cinq avant *Gros mots*, *Va savoir* occupe une place particulière au sein de l'œuvre ducharmienne. Dans ses trois premiers romans, trilogie l'imposant comme l'un des meilleurs écrivains de la

francophonie, où l'enfance devint le sceau révélant sa marque, Ducharme rénove les formes littéraires avec une véritable désinvolture et une sensibilité peu commune. Il renverse la figure de l'enfant en créant de jeunes personnages déviants obsédés par une quête radicale de pureté aussi angoissante que leur refus de s'inscrire dans le monde adulte. Ce chant désespéré de l'enfance se déplace peu à peu au fil de l'écriture. Dans la seconde vague de romans qui réunit, pourrait-on dire sous la forme d'une autre trilogie, ses trois dernières publications, il met en scène de nouveaux personnages, englués dans un univers fortement plus réaliste et sombre. Toutefois, sans atténuer ni amplifier cette voix qui porte en elle un grand désespoir et qui résonne dans toute l'œuvre de Ducharme, la narration, maintenant assurée par des protagonistes adultes, porte en elle une nouvelle gravité. Ainsi, *Va savoir* fait le pont entre ces deux périodes charnières, résumant les enjeux majeurs et les motifs récurrents de l'œuvre, tout en proposant des innovations qui en font un roman si étonnant. Certains éléments viennent réaliser la synthèse des précédents romans : les scènes où Rémi fait la classe à Fanie rappelant les scènes d'apprentissage dans *L'océantume*, le voyage de Mamie en terre sainte évoquant les lieux traversés par Bérénice Einberg dans son parcours vers ses origines juives dans *L'avalée des avalés*, la présence de *La Flore laurentienne* du botaniste Marie-Victorin rappelant les lectures des Ferron dans *L'hiver de force*, les accents anglophones de Mary faisant résonner les accents italiens de la Patronne de *Dévadé*, le personnage de Fanie qui incarne un peu de chaque enfant ducharmien et celui de Rémi qui, comme les autres *radas*, est « maghané » par le malheur ou par la faute. *Va savoir* se pose à bien des égards dans une continuité qui révèle certainement la marque de l'auteur, et qui poursuit le sens qui se tisse depuis 1966 dans une œuvre aussi cohérente que diversifiée, soulignant « la volonté de transmission de valeurs, commandée par l'espoir d'être compris ou la crainte de ne l'être pas.² » Toutefois, nous nous permettons de penser, comme Jean-François Chassay, qu'il « y a dans ce roman, outre une continuité stylistique, thématique, quelques éléments vraiment nouveaux qui semblent indiquer une nouvelle étape dans la carrière de l'écrivain.³ »

² Pierre-Louis Vaillancourt, « Permanence et évolution des formes de l'imaginaire ducharmien », dans Pierre-Louis Vaillancourt [dir.], *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 64.

³ Jean-François Chassay, « Amours contrariées », dans *Voix et Images*, vol. 20, n° 2 (1995), p. 467.

Le roman est irrigué, du début à la fin, par la perte et le deuil : les nombreuses peines d'amour, le deuil définitif de l'enfance à travers Fanie qui vieillit un peu plus chaque jour et à travers la perte des jumelles de Rémi et Mamie, le cancer qui rôde, une finale en spirale qui prouve, encore une fois, qu'on ne se sort jamais du cercle vicieux de la vie (donc de la mort). En fin de compte, qu'ils le cherchent ou non, le malheur s'abat sur tous les personnages et pourtant, *Va savoir* demeure le roman ducharmien le plus lumineux à ce jour. Il est éclairé en son centre par une fraîcheur estivale qui favorise les rencontres et les promenades en nature et qui relance l'espoir de voir renaître les choses, qu'il s'agisse de la flore généreuse qui offre aux personnages un bouquet de ce qu'elle a de plus beau, ou par l'entreprise de récupération à laquelle s'adonnent Rémi et sa toute jeune amie qui transforme les ordures trouvées ici et là en véritables trésors, rappelant le travail pictural auquel s'est un temps adonné Ducharme sous le nom d'artiste Roch Plante. Entre *Dévadé* et *Gros mots*, deux romans d'hiver dans lesquels la neige ne cesse d'ensevelir et de balayer tous les idéaux, appuyant « l'interprétation de la neige comme vertige du vide⁴ », *Va savoir* se pose comme le roman d'été qui donne un souffle nouveau à l'œuvre. On profite des plus beaux jours de l'été et pour un moment, on oublie le cercle vicieux des saisons dans lequel tout ce qui naît doit aussi mourir.

La présence de la petite Fanie dispense également une lumière qui illumine le récit et fait disparaître « ces saletés de fond de nuit » (VS, 155) dans lesquelles Rémi, trop souvent, s'enfonce. En retour, Rémi lui transmet des savoirs de toutes sortes, la faisant « venir au monde » (VS, 189) dans une illumination et une exaltation qui font d'elle un astre toujours plus brillant. Ainsi, l'été favorise les contacts humains et la réconciliation entre l'enfant et l'adulte qui, peut-être plus particulièrement dans *Va savoir*, accepte mieux le passage d'un monde à l'autre. « Sans pour autant conclure à un quelconque progrès de l'œuvre, apaisement, assagissement ou mûrissement⁵ », nous pensons, comme Élisabeth Nardout-Lafarge, que les enjeux qui se dessinent

⁴ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides (Coll. Nouvelles études québécoises), 2001, p. 216.

⁵ *Ibid.*, p. 144.

dans *Va savoir* se situent davantage du côté de l'acceptation que de la rupture et la révolte qui caractérisaient la signature des premiers romans de Ducharme.

Dans cet univers où le tragique côtoie sans cesse la beauté, une grande place est octroyée au sacré et au discours religieux qui semblent traverser l'œuvre entière pour donner le ton à l'ensemble du récit. Le traitement réservé à la religion chrétienne apparaît sous un jour neuf puisque pour la première fois, « on pourrait dire que toute une artillerie parodique semble avoir baissé la garde.⁶ » Ce changement de registre intrigue, opère un déplacement dans le sens, empêchant celui-ci de se cristalliser, et soulève de nouvelles questions. L'intertexte religieux présent dans *Va savoir* porte une nouvelle charge affective, à mi-chemin entre « appropriation et désinvestissement⁷ », et bien qu'il complexifie l'ordre des choses, s'avère, selon nous, particulièrement révélateur. Pour parler d'intertextualité, laquelle, selon sa définition plus globale, désigne la présence d'un texte à l'intérieur d'un autre texte, nous nous référerons à l'acception de Laurent Jenny : « Nous proposons de parler d'intertextualité seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration.⁸ » Par intertexte, nous entendrons donc définir les sources, les allusions et les références, autant celles données que cachées, qui se retrouvent à l'intérieur de *Va savoir*. L'intertexte religieux, soutenu par la présence du manuel d'histoire sainte dans le récit, inclura aussi le recours à un vocabulaire, des images, des thèmes et des figures non directement issus de ce texte au sens strict du terme, mais à partir duquel se dégage une unité de sens. Une telle présence du religieux, qui prolonge la grande et obsessionnelle quête de pureté qui traverse l'œuvre romanesque de Ducharme depuis *L'avalée des avalés*, s'observe autant à travers des citations implicites qu'explicites ou déformées, ces dernières souvent puisées dans « le vieux manuel illustré d'histoire sainte où Milie étudiait en cinquième année » (VS, 200), objet dont la présence physique est significative dans le roman. La religion se présente également, dans ce roman où tout semble osciller entre

⁶ *Ibid.*, p. 143.

⁷ Gilles Marcotte, « Le copiste », dans *Conjonctures*, n° 31 (automne 2000), p. 97.

⁸ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », dans *Poétique*, n° 27 (1976), p. 262.

la vie et la mort, à travers la figure de la résurrection qui s'impose comme la nécessité d'un mouvement de recommencement perpétuel, autant chez les personnages que les choses trouvées ici et là⁹. Au-delà du phénomène intertextuel, le langage religieux s'inscrit dans le roman comme le langage intérieur, celui-là « même du deuil et du renoncement¹⁰ », peut-être le plus apte à témoigner de la pureté absolue. Le sacré, qu'il se trouve dans la grâce qui émane de la petite Fanie ou à travers le malheur dans lequel s'enfonce Rémi telle une enclume, semble chercher sa place en équilibre entre le très haut et le très (trop) bas.

Dans la foulée de travaux tout aussi pertinents que diversifiés qui traitent de la place du religieux dans l'œuvre de Ducharme, notre projet a pour ambition de poursuivre et de reposer les questions d'ordre religieux et intertextuel dont la légitimité n'est plus à justifier. Cependant, l'intérêt de notre sujet réside dans le choix d'explorer ces questions à travers *Va savoir*, un roman qui se distingue, nous l'avons vu, à plusieurs égards des précédents romans de Ducharme. Comme le soulève Marie-Andrée Beaudet dans son article consacré au roman, le discours religieux qui structure l'intertexte de *Va savoir* s'avère omniprésent et « mériterait une étude approfondie, car les schèmes hérités du christianisme abondent¹¹ ». Dans *Une poétique du débris*, Élisabeth Nardout-Lafarge soulève également certains éléments qui « signale[nt] un registre religieux, plus présent chez Ducharme qu'on ne l'a dit.¹² » À ce jour, aucune étude approfondie n'a encore été réalisée sur la question religieuse appliquée plus particulièrement au roman *Va savoir* qui, pourtant, compte de nombreux emprunts au discours religieux; si bien qu'à lui seul, ce court extrait d'une lettre destinée à Mamie parvient à rendre compte de l'empreinte profonde du religieux dans le discours et dans l'imaginaire : « à quoi ça peut bien servir que tu fleurisses un autel et le pares en dentelles, que tu attendes avant de t'offrir que la grâce opère et sanctifie la prière en désir » (VS, 154). Si plusieurs travaux traitent

⁹ Marie-Andrée Beaudet, « *Va savoir* : danser sur le fil des mots entre enfer et paradis », dans *Québec français*, n° 163 (2001), p. 27. Dans son article, Beaudet soutient que l'interprétation de la résurrection pourrait inclure les pratiques de récupération et de recyclage qui offrent une nouvelle vie aux objets.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*

¹² Élisabeth Nardout-Lafarge, *Une poétique du débris*, *op. cit.*, p. 187.

déjà de la religion chez Ducharme, on a surtout cherché, dans ceux-ci, à mettre en lumière la judéité dans *L'avalée des avalés*¹³. Dès sa parution en 1966, moment charnière pour un Québec en pleine Révolution tranquille, on a tenté de montrer selon quelles modalités Ducharme réécrit le rapport au religieux dans un roman où la famille divisée de Bérénice Einberg pourrait évoquer la relation conflictuelle des religions. Élisabeth Nardout-Lafarge, en étudiant les stéréotypes juifs qui abondent dans *L'avalée des avalés*, vise à montrer une volonté de rupture dans « le travail du texte ducharmien [qui] consiste à manifester cet idéologème en situant la représentation des Juifs entre le stéréotype où se condensent les lieux communs, la banalité, et le tabou qui fixe la limite du dicible.¹⁴ » Dans une étude minutieuse et étoffée de l'intertexte nietzschéen présent dans l'œuvre romanesque de Ducharme depuis son premier roman jusqu'au *Enfantômes*, Renée Leduc-Park repère quant à elle des « processus de dégradation du christianisme¹⁵ » qui appellent à une condamnation radicale des religions. Dans son mémoire de maîtrise, Anouk Mahiout¹⁶ souligne à son tour la prédominance du discours religieux dans les romans d'enfance de Ducharme (*L'océantume*, *L'avalée des avalés*, *Le nez qui voque*) en faisant résonner la force du langage ducharmien avec les énonciations des mystiques du XVI^e et XVII^e siècle. Cette analogie, étudiée du point de vue de la psychanalyse et de l'analyse du discours, permet de faire entendre de manière nouvelle et différente la parole ducharmienne. Son analyse travaille les questions de l'écriture et de la langue à partir du principe de la croyance et de la transcendance religieuse. Ce mémoire nous a donc été précieux pour réfléchir à certaines filiations religieuses. Puisque la méthode et le corpus ne sont pas les mêmes, les réponses que nous tenterons de fournir à l'issue de ce projet seront toutefois différentes.

¹³ Carla Fratta, « L'altérité juive dans quatre romans québécois », dans Franca Marcato-Falzone [dir.], *L'altérité dans la littérature québécoise*, Bologne, Cooperativa Libreria Universitaria Bologna, 1987, p. 153-172.

¹⁴ Élisabeth Nardout-Lafarge, « Noms et stéréotypes juifs dans *L'Avalée des avalés* », dans *Voix et Images*, vol. 18, n° 1 (1992), p. 91.

¹⁵ Renée Leduc-Park, *Ducharme, Nietzsche et Dionysos*, Québec, Presses de l'Université Laval (Coll. Vie des lettres québécoises), 1982, p. 112.

¹⁶ Anouk Mahiout, « Et (si) ce néant était Dieu : énonciation mystique, figures bibliques et parcours du religieux chez Réjean Ducharme », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2002, 117 f.

Dans son essai paru en 2010, *La voix et l'os. Imaginaire de l'ascèse chez Saint-Denys Garneau et Samuel Beckett*, Frédérique Bernier brise un certain tabou de la critique en jetant « un nouvel éclairage sur les rapports qu'entretient la modernité littéraire avec un certain héritage religieux, rapport sur lequel on s'est, [lui] semble-t-il, étonnamment peu penché au Québec¹⁷ ». Après avoir été si bien évidés de la littérature québécoise, le religieux et le sacré ressurgissent au sein des études littéraires et, par les nombreux élargissements et déplacements qu'ils subissent, il devient possible de voir, comme nous y convie Bernier, la portée essentiellement moderne et originale de cet héritage religieux. Difficile de ne pas associer Ducharme à ce même héritage religieux lorsqu'on se souvient du contexte d'émancipation associé à la mouvance de la Révolution tranquille, moment où Ducharme fait son entrée en littérature, et lorsqu'on pense à la manière dont il reprend, toujours d'une façon très personnelle, ce qu'il a conservé d'une éducation catholique. Difficile également de se défaire d'une interprétation¹⁸ qui emprunte au domaine religieux face à un auteur qui développe, à travers une œuvre littéraire aussi complexe que déroutante, une telle idée de pureté qui se transcende dans l'absolu, des thèmes fortement codifiés par la religion. Certains critiques auront vu, à juste titre, le rôle aliénant qu'occupe la religion dans *L'avalée des avalés*, roman de « l'aboutissement normal et radical d'une tradition qui découle d'un malaise très répandu chez les écrivains qui ont vécu dans l'atmosphère d'une société non sécularisée.¹⁸ » Mais au fil de l'écriture, c'est une vision beaucoup plus singulière de la religion qui s'offre et se dégage des romans, démontrant l'apparente futilité d'y voir uniquement le versant contestataire du rejet de la religion. Ducharme déjoue toutes les interprétations trop polarisées, univoques ou réductrices et affirme ainsi la singularité de son langage, aux dépens d'un lecteur qui en sortira certainement ébranlé et dérouté. Le grand défi que comportent les romans de Ducharme, d'où le caractère inépuisable d'une œuvre qui se renouvelle sans cesse, est « d'accepter que nos conclusions soient provisoires et puissent être défaits par le prochain livre¹⁹ ». Les règles que semble s'imposer

¹⁷ Frédérique Bernier, *La voix et l'os. Imaginaire de l'ascèse chez Saint-Denys Garneau et Samuel Beckett*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Coll. Espaces littéraires), 2010, p. 16.

¹⁸ Robert Barberis, « Réjean Ducharme, l'avalé de Dieu », dans *Maintenant*, n° 75 (15 mars-15 avril 1968), p. 80.

¹⁹ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Une poétique du débris, op. cit.*, p. 33.

Ducharme sont particulières et profondément originales ; le lire, c'est accepter la vertigineuse idée de ne pas très bien savoir où on se trouve. Il impose à la religion le même traitement qu'aux autres thèmes ainsi qu'aux autres discours présents dans son œuvre : « il les a étirés, écartelés, il a brisé leur ankylose, il les a sortis d'eux-mêmes sous le double signe de la confusion et de la dérision qui, révélant leur hideur, les montre aussi souriants.²⁰ » À la manière de Rémi Vavasseur qui rénove et récupère tout ce qu'il trouve, Ducharme semble préférer l'accumulation et la juxtaposition des idées et des emprunts, réfutant ainsi toute interprétation univoque et forçant le lecteur à tenter de comprendre cette présence du religieux dans toute sa complexité. Serait-on alors tenté d'associer le traitement de la religion avec une démarche ti-popiste, qui se définit comme « une démarche paradoxale qui consiste à assumer un certain passé national, mais à l'assumer comme passé justement, c'est-à-dire à le poser du même coup comme dépassé²¹ »?

Pour étudier la signification de cet important intertexte religieux qui irrigue littéralement le roman, il faudra nécessairement tenir compte des rapports sociologiques entre littérature et religion au Québec. L'étude de ces pratiques intertextuelles à l'intérieur de *Va savoir* nous mènera vers des pistes susceptibles d'éclairer les contextes, social et discursif, dans lesquels s'insère le roman. Une approche sociocritique nous permettra alors d'explorer comment le texte absorbe les différents discours sociaux de son époque, plus particulièrement le discours religieux, et comment ceux-ci sont abordés non seulement dans la thématique du roman de Ducharme, mais au cœur même de son écriture. En analysant la part de social qui s'inscrit à l'intérieur de l'œuvre, nous verrons comment l'écriture littéraire révèle et construit le réel même lorsqu'elle tente de s'en distancier, car « [q]u'elle soit dévoilement involontaire d'une contradiction ou dépassement novateur de la *doxa*, l'écriture littéraire se révèle production idéologique précisément en ce qu'elle est

²⁰ Michel Van Schendel, *Ducharme l'inquiétant*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Conférences J.-A. de Sève », 1967, p. 22.

²¹ Pierre Maheu, « Laïcité 1966 », dans *Parti pris*, vol. 4, n° 1 (septembre-octobre 1966), p. 74.

production esthétique.²² » Malgré la position marginale qu'occupe Ducharme par son retrait de l'espace public, il demeure incontestablement ancré socialement et son œuvre en témoigne. Considérant que la présence de l'intertextualité n'est jamais anodine, il s'agira de voir par quels moyens l'intertexte religieux impose une pensée, un ton et un registre à l'univers de *Va savoir*. Cette recherche nous permettra également de cerner la fonction qu'assume cet intertexte religieux dans l'économie du roman. La question essentielle ne sera donc pas d'essayer de positionner Ducharme à travers sa prise de parole, encore moins de faire de Ducharme un écrivain catholique, mais bien de démontrer comment une idéologie et un certain discours social se manifestent, même chez un auteur reconnu pour le recul qu'il revendique par rapport au versant social de l'écriture. Puisque chez Ducharme, tout se joue ou presque dans la langue, jusqu'à devenir le sujet même de son œuvre, il faut lire à travers la présence de cet univers religieux les mouvances subies par une société à un moment donné. Ainsi, l'important n'est pas nécessairement ce que Ducharme écrit ou ce que ses personnages-narrateurs disent que le langage qu'on utilise pour le faire, les mots et les images qui sont mobilisés par cette langue qu'il fait sienne.

Depuis le départ se construit, dans l'œuvre de Ducharme, une croyance irréductible en un monde meilleur, en une pureté absolue. Mais qu'advient-il de cette croyance lorsque les personnages ont vieilli, se sont retrouvés limités à ce monde dans lequel ils vivent, lorsque la réalité les a rattrapés ? *Va savoir*, davantage que les autres romans de Ducharme, pourrait offrir des pistes de réflexion à ces questionnements puisque sa lecture suggère que cette croyance se renouvelle, renaît sous d'autres formes, se récupère, comme Fanie et Rémi récupèrent les débris pour leur offrir une autre vie. Ainsi, ce roman de Réjean Ducharme révèle beaucoup d'emprunts à un vocabulaire religieux. Ce mémoire cherchera donc à montrer par quels dispositifs le texte met en scène un imaginaire et un discours fortement imprégnés par le religieux. Trois chapitres serviront à illustrer ces nombreux

²² Ruth Amossy, « Sociologie de la littérature » dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala [dir.], *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France (Coll. Quadrige dicos poche), 2010, p. 725.

emprunts au vocabulaire religieux, à ses pratiques, ses conceptions et à ses schèmes, à démontrer comment ils travaillent la voix narrative et imprègnent le texte jusque dans le langage de Rémi Vavasseur, dans le traitement des divers intertextes et dans l'économie du récit, où les actions – l'intrigue se résumant surtout aux rapports qui se dessinent entre les personnages – appuient une proximité à la fois nouvelle et étonnante avec le religieux.

Le premier chapitre cherchera à montrer brièvement que le rapport entre la littérature et le sacré réapparaît dans les pratiques artistiques et dans la recherche actuelle, renouvelant les approches et les pistes d'analyse tout en permettant de relire certains textes en leur donnant une autre portée, jetant ainsi un nouvel éclairage sur l'héritage religieux du Québec que se réapproprient les artistes et chercheurs. Nous verrons ensuite comment, chez Ducharme, le choix délibéré de se positionner par rapport à la marge, voire même à l'extérieur de celle-ci, nous oblige à lire l'œuvre et le courant dans lequel elle s'insère (ou qu'elle refuse) à travers la seule voix qui nous est donnée : la voix singulière des personnages, en l'occurrence, celle de Rémi Vavasseur. Nous tenterons donc de lire cette voix narrative et d'être attentive à ce qu'elle pourrait nous dire, ou ne pas dire, pour y découvrir une cohérence soutenue par la voix, par le ton, par la posture, voire même par le patronyme de ce narrateur. Mais ces voix narratives qui composent le cœur de l'intrigue sont moins déterminées par leurs actes que par leur langage. En ce sens, puisque l'action et l'intrigue de *Va savoir* se situent au cœur du personnage, le récit se trouve donc structuré, comme l'avance Michel Biron, « dans les différents langages qui s'offrent à lui pour dire le monde, pour le produire en quelque sorte.²³ » Nous tenterons donc d'explorer, dans un deuxième chapitre, la question de la langue à trois niveaux : la langue parlée, les lectures et les écritures. Nous verrons alors que le langage – qu'il se déploie dans un discours qui recherche le contact avec l'autre, à travers les nombreuses lectures qui offrent aux personnages une langue pour transcender le réel et qui révèlent le caractère profondément sacré de la littérature, ou dans le geste de l'écriture qui

²³ Michel Biron, *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Coll. Socius), 2000, p. 205.

permet au narrateur de mesurer son écart au monde dans une relation épistolaire empêchant toute communion – permet de construire un monde, un rapport à soi et aux autres. En ce sens, il rejoint certaines interrogations fondamentales sur le sens de la vie. Ces observations nous amèneront, dans un troisième chapitre, à regarder de plus près les schèmes hérités du christianisme qui sont mis en scène dans *Va savoir*, non sans être soumis aux pirouettes esthétiques propres à Ducharme et à sa « poétique du débris », pour reprendre l'heureuse expression de Nardout-Lafarge. Enfin, à l'issue de ces trois chapitres, nous pourrions vérifier que les différents aspects relevant du religieux, souvent abordés en contrepoint, tissent un réseau de sens qui pourrait aussi être l'indice d'une correspondance plus profonde. Le rapport à la religion tel qu'il se construit dans *Va savoir*, mais plus largement dans toute l'œuvre de Ducharme, nous servira de pierre angulaire pour voir où aboutissent des motifs présents depuis les premiers romans d'un auteur qui se garde toutefois de poser des conclusions trop nettes ou univoques et qui, au détour d'une phrase, d'un chapitre ou d'un nouveau roman, met constamment à mal nos certitudes. Ducharme semble nous le redire : pour refaire ses fondations, il faut incessamment détruire et reconstruire à partir des débris.

CHAPITRE I

Énonciation du sacré

Et je continue de creuser ma tranchée
de fondation la conscience en paix. (VS, 40)

Rapport-gratuit.com 
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Un état des lieux

La littérature et le sacré ont toujours entretenu des liens étroits, autant dans les années soixante dans un Québec en radicale redéfinition de son histoire qui écarte du revers de la main l'Église prédominante qu'aujourd'hui, comme le démontrent les débats plus récents sur la présence du crucifix à l'Assemblée nationale ou sur le port des signes religieux. Nombreuses sont les études qui cherchent à montrer l'influence de la religion au sein de la société québécoise, l'interrogeant dans ses déplacements, autant dans un mouvement de renouveau que de régression. Le religieux, en effet, se déplace constamment et la littérature, entre autres pratiques artistiques, en révèle l'expérience en tendant un miroir, plus ou moins déformé, à une société qui chercherait son reflet. Une œuvre littéraire ou artistique est toujours inextricablement liée à une pratique sociale – qu'elle le veuille ou non – et confère une socialité aux textes, dans et par l'écriture, c'est-à-dire en laissant entrer une part de social dans le texte littéraire. La littérature est une manière d'interpréter le réel et la société, même lorsqu'on cherche précisément à en montrer l'envers comme Ducharme. Tout romancier, même le plus secret et le plus absent de la scène médiatique, façonne le monde par sa plume, tout autant que celle-ci se laisse façonner par le monde. Ainsi, comme nous le dit Northrop Frye :

L'auteur n'est ni un observateur ni un rêveur. La littérature n'est pas le reflet de la vie, mais elle ne s'en évade ou ne s'en retire pas non plus – elle la dévore. Et l'Imagination ne saurait s'arrêter avant d'avoir tout avalé. Quelle que soit la route que nous

prenions, les sémaphores de la littérature pointent tous dans la même direction : vers un monde au sein duquel rien n'échappe à l'imagination de l'homme.¹

Durant la période charnière de la Révolution tranquille, où les artistes répondaient à la soumission par la révolte, à l'impuissance par la colère, le discours religieux est violemment disqualifié, ses rites et symboles sont rapidement désacralisés et ses institutions laïcisées. Les romans des années soixante ont révélé et dénoncé les abus et travers du pouvoir religieux, qu'on pense à l'emblématique roman *Le libraire* (1960) de Gérard Bessette ou à celui plus sombre de Jacques Renaud : *Le cassé* (1964). Les lieux habités par la religion ressemblaient à autant de lieux vides dans lesquels Dieu « s'est retiré sur la pointe des pieds, sans faire d'histoires, laissant toute la place à ceux qui voulaient faire de l'histoire² ». Le début des années soixante marque la révolte, le détachement et le désintéressement face au religieux et au catholicisme par les auteurs et la critique littéraire, période foisonnante pour plusieurs de ceux-ci qui cherchent à assumer une certaine forme de laïcisme qui les rapprocherait d'une conscience nationale québécoise. Tout se passe comme si la modernité n'allait pouvoir advenir que par le rejet de ce passé religieux. Lorsque le traitement de la religion n'est pas marqué par une rupture virulente, on constate son absence totale : « dans beaucoup d'œuvres, le christianisme est quitté, si bien quitté que c'est comme s'il n'avait jamais existé.³ » Selon Eve Paquette⁴, qui dresse un portrait fort éclairant de l'évolution de la question religieuse dans la littérature, les années soixante-dix et quatre-vingt verront éclore une réflexion sur les déplacements du sacré, dans le sillage des observations de Fernand Dumont en sociologie et des travaux de Guy Ménéard en science des religions.

¹ Northrop Frye, *Pouvoirs de l'imagination*, Montréal, Éditions HMH, 1969, p. 88.

² Gilles Marcotte, « Ducharme, lecteur de Lautréamont », dans *Études françaises*, vol. 26, n° 1 (1990), p. 100.

³ Gilles Marcotte « La religion dans la littérature canadienne-française », dans Fernand Dumont et Jean-Charles Falardeau [dir.], *Littérature et société canadiennes-françaises*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1964, p. 170.

⁴ Eve Paquette, « Religion et littérature », dans Jean-Marc Larouche et Guy Ménéard [dir.], *L'étude de la religion au Québec. Bilan et prospective*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001, p. 397-413.

Certaines études parues depuis le début du XXI^e siècle semblent toutefois formuler des préoccupations nouvelles quant au religieux, ouvrant ainsi des chantiers de recherche sur l'héritage de la religion et sur la profondeur de l'imprégnation chrétienne dans les pratiques artistiques et littéraires. Dans un article consacré aux héritages religieux dans la littérature québécoise, Marie-Andrée Beaudet, en remontant aux grandes œuvres qui ont marqué le Québec d'hier, remarque

qu'un très grand nombre d'écrivains québécois, et parmi les plus consacrés, ont abondamment puisé dans le vaste réservoir d'images et de récits que leur offrait leur connaissance intime du christianisme. On observe en outre aujourd'hui dans la génération montante des créateurs et des critiques, un intérêt manifeste pour les racines et les sources religieuses de l'art et une plus grande liberté vis-à-vis de l'héritage religieux du Québec. Ce changement d'attitude me semble constituer une rupture significative à l'égard de l'indistinction instaurée à l'époque de la Révolution tranquille entre les abus cléricaux et les valeurs de transcendance liées au religieux et au sacré.⁵

La question religieuse, qu'elle soit posée par le biais de la littérature ou par d'autres formes artistiques, retrouve un essor notable à travers les pratiques artistiques autant que dans la recherche. Un récent numéro de la revue *Québec français* s'intéresse justement à la relation qu'entretient la littérature québécoise avec le sacré, le premier dossier du genre « qui invite à penser une possible tradition spirituelle au Québec d'un point de vue marginal – dans le regard oblique des écrivains – et aussi, plus largement, à voir à quoi peut ressembler, d'hier à aujourd'hui, le sacré qui se conçoit, s'expérimente, se transforme.⁶ » Ce dossier met bien en lumière le rapport ambivalent des écrivains avec le sacré et soutient que « la modernité, loin de s'être désintéressée du sacré, n'a cessé d'en faire l'écologie, de profaner allègrement ses conduits officiels pour aussitôt le ranimer sous d'autres formes⁷ ». Si ce numéro appuie l'idée d'une sensibilité renouvelée quant au rapport au sacré et cherche à faire valoir cette tendance relativement nouvelle, Frédérique Bernier, dans son essai *La voix et l'os* que nous avons déjà mentionné dans l'introduction, s'y attarde de plus près dans une étude élaborée mettant en relation les textes d'Hector de Saint-Denys

⁵ Marie-Andrée Beaudet, « Héritages et actualités de l'imaginaire religieux dans la littérature québécoise », dans Jean-François Plamondon et Anne Vaucher [dir.], *Les enjeux du pluralisme. L'actualité du modèle québécois*, Bologne, Edizioni Pendragon et CISQ, 2010, p. 170.

⁶ Marie-Andrée Bergeron et Vincent Lambert, « La littérature québécoise et le sacré : présentation », dans *Québec français*, n° 172 (2014), p. 28.

⁷ *Ibid.*, p. 29.

Garneau et ceux de Samuel Beckett à partir de la poétique de l'ascèse, tradition chrétienne du renoncement. Elle évoque chez l'un et l'autre la forte présence du religieux à travers l'appropriation d'un héritage chrétien qui ne serait pas le repoussoir d'une modernité certaine. Bien que la modernité de ces auteurs ait déjà été soulignée par de nombreux critiques, Bernier est la première à insister plus particulièrement sur la rencontre entre le christianisme et la modernité chez Garneau, cherchant à réconcilier ces « paradigmes mutuellement exclusifs qui ont présidé à l'interprétation de Saint-Denys Garneau au fil des décennies⁸ ». Cette relecture permet non seulement de donner une nouvelle portée aux écrits de Garneau, mais aussi de revoir les discours et schèmes hérités du christianisme sous un nouvel angle, en regard de l'évolution de la société québécoise. À une époque où la Révolution tranquille est bel et bien achevée, il convient de jeter un nouvel éclairage, comme le fait Bernier, sur cet héritage catholique qu'on a trop souvent interprété comme un réquisitoire contre une culture québécoise moderne.

Une récente étude de Jacques Cardinal, *Le livre des fondations. Incarnation et enquébecquoisement dans Le ciel de Québec de Jacques Ferron*, s'inscrit également au sein des recherches actuelles sur l'influence du religieux puisqu'elle aborde l'héritage catholique québécois dans ce roman de Ferron tout en invitant à une relecture de la Révolution tranquille. Son étude s'inscrit dans cette tendance à montrer comment, chez des auteurs fortement imprégnés de la culture catholique, une nouvelle lecture de cet héritage est alors possible. Cardinal insiste sur le *récit de fondation* qui structure le roman et permet dès lors de recadrer et de refonder la mémoire collective sur des principes fondamentaux qui ont été occultés au cours de cette période pour mettre en valeur la part lumineuse du discours chrétien, soit « la quête d'un monde régenté par la charité envers le prochain, par un idéal de justice chrétienne, protectrice du pauvre, de l'exclu, du persécuté⁹ ».

⁸ Frédérique Bernier, *La voix et l'os. Imaginaire de l'ascèse chez Saint-Denys Garneau et Samuel Beckett*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Coll. Espaces littéraires), 2010, p. 17.

⁹ Jacques Cardinal, *Le livre des fondations. Incarnation et enquébecquoisement dans Le ciel de Québec de Jacques Ferron*, Montréal, XYZ éditeurs (Coll. Documents), 2008, p. 104.

Dans une tout autre veine, le cinéma québécois rend également compte de cette nouvelle sensibilité envers le catholicisme ou de manière plus générale, la spiritualité québécoise. Un cinéaste tel que Bernard Émond se sert de cette rupture à travers ses films tout en invitant à revoir le passé religieux du Québec d'un regard qui laisse filtrer une lumière, peut-être pour soutenir la permanence du sacré dans nos sociétés. Le cinéma de Bernard Émond, qui se définit lui-même de « catholique non croyant¹⁰ », ne verse pas dans la nostalgie d'une religion perdue, mais interroge plutôt la foi et la transcendance d'une manière plus universelle, en demeurant « fidèle à certaines valeurs – justice, partage, solidarité – qui ont été transmises par la religion chrétienne [pour] que soit transmis ce qu'il y a de meilleur pour l'être humain dans la tradition catholique¹¹ ». Un film comme *La neuvaine* laisse planer, on le ressent, un mouvement oscillatoire entre une coupure avec le religieux et l'impossibilité d'évacuer définitivement le sacré de l'existence.

Du côté de la sociologie, É.-Martin Meunier et Jean-Philippe Warren, deux jeunes chercheurs, proposent quant à eux, dans leur ouvrage *Sortir de la « Grande noirceur » : l'horizon « personnaliste » de la Révolution tranquille*, une interprétation relativement nouvelle de la Révolution tranquille en formulant l'hypothèse suivante :

Est-il possible que ce qui ait retardé l'entrée du Canada français dans la modernité soit ce qui, d'un même souffle, l'y ait poussé ? En d'autres termes, la religion catholique, que l'on perçoit généralement comme un empêchement de la Révolution tranquille, comme ce dont il fallait s'arracher pour se sortir enfin de la *grande noirceur* et rejoindre les avancées du monde moderne, n'a-t-elle pas joué également ici le rôle d'une force révolutionnaire?¹²

Pouvant s'inscrire dans le sillage des travaux de Fernand Dumont, cet essai, dont on a vanté l'originalité et la pertinence, invite à dépasser l'idée sclérosée que cette période n'ait été que rupture.

¹⁰ Valérie Lesage, « Acte de foi », *La Presse*, 15 décembre 2004, Cahier Arts et spectacles, p. 5.

¹¹ Daniel Tanguay, « Après la mort de Dieu. Quelques réflexions sur l'inquiétude spirituelle québécoise inspirées de *La neuvaine* de Bernard Émond et de *Bureaux* d'Alexis Martin », dans *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 11, n° 1 (2008), p. 34.

¹² É.-Martin Meunier et Jean-Philippe Warren, *Sortir de la « Grande noirceur » : l'horizon « personnaliste » de la Révolution tranquille*, Québec, Les cahiers du Septentrion, 2002, p. 31.

Ces quelques exemples se montrent fort révélateurs d'un changement de ton qui s'opère depuis quelques années, d'un renouvellement qui jette un éclairage nouveau sur notre héritage religieux et éclairerait, par le fait même, de nouvelles perspectives en recherche. De ces travaux se dégage l'intuition d'un changement de registre, d'une recherche de nouvelles nuances pour s'approprier un passé, en ne niant pas qu'il soit *passé*, pour le transfigurer et lui donner une portée dans une réalité nouvelle et pour le rendre significatif aujourd'hui à travers les changements subis par la société. De toute évidence, on assiste à l'émergence d'une nouvelle sensibilité qui renouève l'intérêt pour le sacré, notamment en littérature, et transforme pour ainsi dire les types de rapport avec le religieux. D'où vient donc ce nouvel intérêt envers le sacré? Formule-t-il un besoin de redessiner les contours de notre histoire, de surmonter le vertige du vide, de se refonder et sortir de l'abîme et de l'indifférence? Nous observerons ces déplacements du sacré dans le roman de Ducharme, *Va savoir*, là où les fondements d'une croyance se retrouvent en équilibre entre le haut et le bas, portés par la voix singulière d'un narrateur en quête d'un salut qu'il espère trouver dans le monde prosaïque qui est le sien.

Être du dehors

Réjean Ducharme, lui, est un *être du dehors* ; il se situe, depuis sa fulgurante apparition dans le champ littéraire, à l'extérieur de toutes les institutions, qu'elles soient littéraires, sociales ou culturelles. Il revendiquera respectueusement ce statut en déclarant à Gérald Godin, dans l'unique entrevue qu'il ait jamais accordée : « Je ne veux pas que ma face soit connue, je ne veux pas qu'on fasse le lien entre moi et mon roman. Je ne veux pas être connu [...], je ne veux pas être pris pour un écrivain.¹³ » À son image, ses personnages choisiront aussi de vivre à l'extérieur ou en marge de la société. Inclassables, ses œuvres ne semblent, elles non plus, appartenir à aucun courant littéraire, ne sont régies par aucune mode ou tendance (ou presque) et

¹³ Gérald Godin, « Gallimard publie un Québécois de 24 ans. Inconnu », dans *Le Magazine Maclean*, vol. 6, n° 9 (septembre 1966), p. 57.

n'accompagnent pas les idéologies fortes de leur époque. Ducharme est donc toujours ailleurs, à l'extérieur de toute chose, dehors, là où il peut justement, dans la plus grande liberté et affranchi de toute contrainte, observer la société. Qu'elles soient datées ou non, ses œuvres se situent en dehors du temps et peuvent refléter un vertige du présent, puisque l'auteur ne se place ni à l'avant-garde ni à l'arrière-garde, ou plutôt dire qu'il joue sur les deux terrains à la fois. Ducharme est toujours ailleurs : il appartient à une époque tout en dévoilant son envers dans un discours contemporain que chaque nouveau roman vient réaffirmer. Son message n'est jamais univoque et ses romans, comme le note Michel Biron, « entretiennent un rapport à l'histoire qui s'élabore en marge de l'opposition entre la continuité et la distinction, entre le haut et le bas, entre l'ancien et le nouveau.¹⁴ »

Considérant que Ducharme est un *être du dehors*, la question du réalisme et de la vraisemblance se pose inévitablement en regard du point de vue extérieur que l'auteur adopte. Alors que les premiers romans se déroulaient dans des univers magiques et oniriques inspirés de celui du conte, qu'il s'agisse du *steamer* échoué dans lequel vivent les Ssouvie de *L'océantume*, de la chambre-repère où peuvent se réaliser tous les possibles pour le héros du *Nez qui voque* ou encore des lieux, dont les contours demeurent flous, parcourus par Bérénice Einberg dans *L'avalée des avalés*, l'univers ducharmien tend, par la suite, vers une certaine forme de réalisme. Après *L'hiver de force*, roman qui pousse le coefficient de réalisme à un point presque ultime, les romans « adultes » proposent à leur tour des univers qui se situent avec plus de précision dans l'espace et dans le temps. Toutefois, malgré un réalisme qui évolue au fil des romans, la réalité, chez Ducharme, « naît dans un foyer de convergences de conceptions idéologiques et non pas [...] idéalistes de la réalité¹⁵ ». Qu'importe le degré de réalisme, il demeure impossible chez Ducharme de dessiner clairement les contours d'une structure sociale donnée parce que, justement, Ducharme observe toujours à partir de la marge.

¹⁴ Michel Biron, *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Coll. Socius), 2000, p. 307.

¹⁵ Pierre-Louis Vaillancourt, « L'offensive Ducharme », dans *Voix et Images*, vol. 5, n° 1 (1979), p. 182.

Lorsqu'il fait son entrée dans une littérature québécoise en plein éveil de sa modernité, ce que Ducharme refuse est justement le « refus » qui caractérise si bien la modernité québécoise. À l'image du couple des Ferron dans *L'hiver de force*, il est contre la tendance à contester. À l'ère des contestations, Ducharme refuse de prendre parti et de se positionner, ou alors il choisit de se positionner dans cet entre-deux (non-lieu), ce qui a d'abord fait de lui un écrivain « inquiétant », comme l'a bien montré Michel Van Schendel. Cependant, Ducharme n'est pas pour autant un anti-moderne : le caractère novateur de son geste le place ironiquement en plein cœur de la modernité. Bien que ses textes, comme ceux de Saint-Denys Garneau d'ailleurs, « opèrent une rupture profonde avec les discours de leur temps¹⁶ », ils fournissent malgré tout une réponse à la société et, ainsi, Ducharme se classe « peut-être paradoxalement [parmi] les plus réalistes des écrivains québécois¹⁷ ».

Le refus de se positionner à l'égard d'une tradition littéraire ou un courant de pensée fait de Ducharme un écrivain à part. Souvent comparée à celles des écrivains de sa génération, ceux de la Révolution tranquille, l'œuvre de Ducharme se distingue particulièrement des autres par sa représentation de la société. Comme le soutient Michel Biron dans un chapitre qu'il consacre à l'œuvre de Ducharme, on retient chez des écrivains comme Aquin, Ferron, Bessette ou Godbout un « univers de sens [...] qui renvoie à une structure sociale donnée – le libraire ou le vendeur de hot-dog –¹⁸ ». Mais ce qu'on retient surtout chez Ducharme, c'est la révolte excessive de Bérénice Einberg, le détachement de Nicole et André Ferron, le ressentiment de Bottom. La trame narrative apparaît bien secondaire dans chaque roman, ce qui explique la difficulté de les résoudre en un simple résumé. Si rien ne semble se passer chez Ducharme, c'est que le cœur de l'intrigue se joue à l'intérieur même des personnages, que nous suivons à travers leur quête personnelle. On ne peut qu'être d'accord avec Biron lorsqu'il affirme que « [c]hez Ducharme, le texte ne tient pas debout sans le personnage. Celui-ci est premier : il n'est plus chargé de représenter la réalité sociale

¹⁶ Michel Biron, *L'absence du maître*, op. cit., p. 19.

¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁸ *Ibid.*, p. 203.

ou de déplacer telle ou telle forme narrative, mais de mettre le monde à l'épreuve d'une voix singulière.¹⁹ »

Au cœur du personnage

Considérant que « tous les romans de Ducharme sont creusés en leur centre par l'invention de personnages²⁰ », *Va savoir* ne fait pas exception à la règle. Un personnage nouveau, Rémi Vavasseur, est introduit parmi cette gamme de protagonistes qui, tout en ayant vieilli, demeurent toujours aussi colorés. Les enfants désinvoltes et les jeunes personnages déviants ont maintenant cédé leur place à des adultes ratés qui ne refusent plus aussi violemment leur appartenance à cette nouvelle classe. La narration, maintenant assurée par des protagonistes adultes, qu'il s'agisse de Bottom, Rémi ou Johnny, campe un univers résolument plus réaliste et porte avec elle une nouvelle gravité. Toutefois, bien qu'il soit un *rada* de la même lignée que le « déficient social crasse » (DV, 12) qu'était Bottom avant lui, et que l'asocial et ancien détenu nommé Johnny qui le suivra, le héros de *Va savoir* présente des attributs qui font de lui un personnage nouveau et étonnant à bien des égards.

Le récit s'offre aux lecteurs à travers la voix singulière de Rémi, narrateur autodiégétique, donnant un accès privilégié au plus profond de son intimité et de ses pensées. On sait que, depuis son tout premier roman, Ducharme privilégie ce type de récit, narré par une voix singulière qui exprime un besoin urgent de dire, d'écrire, de crier. Cette prise de parole instaure une proximité avec le lecteur. Qu'il s'agisse de l'invective de Bérénice Einberg, des chroniques qu'écrit Mille Milles ou des mémoires de Vincent Falardeau, on assiste toujours chez Ducharme à un récit de soi. Le locuteur s'engage donc à donner sa vision du monde, et à son tour, le lecteur s'engage à comprendre le monde selon cette vision. Certains critiques ont vu dans

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Ibid.*, p. 202.

cette prise de parole une logorrhée verbale qui s'apparente au bavardage²¹. Pourtant, sans cette voix narrative si singulière, les romans ducharmiens en seraient réduits à une intrigue bien mince. Or, c'est justement cette voix narrative qui assure la cohésion d'un monde qui est loin d'être ordinaire et qui ne tient pas compte d'une réalité univoque : « c'est elle qui donne au roman sa véritable unité, laquelle n'est pas unité de composition [...], mais une unité de ton, soutenue par une voix identique d'un bout à l'autre du récit²² ». Il s'avère donc intéressant de se pencher sur le cas de *Va savoir* puisque ce roman introduit dans sa forme narrative une nouveauté surprenante : une destinataire, Mamie en l'occurrence, incarnée dans ce « tu » à qui est destiné tout le récit. Cette adresse à l'autre ouvre d'ailleurs le roman par une phrase inaugurale inoubliable : « Tu l'as dit Mamie, la vie il n'y a pas d'avenir là-dedans » (VS, 9), qui sera reprise textuellement pour clore le récit, reflétant la circularité qui structure l'œuvre de Ducharme et qui marque bien « le cercle vicieux dans lequel nous sommes tous enfermés²³ ». Le roman, dans sa forme, se présente comme une longue missive adressée à l'absente, Mamie, dont les lettres viennent à quelques reprises enchâsser le récit et mettre Rémi dans tous ses états. Les lettres brèves et énigmatiques de sa belle raviveront tour à tour la flamme et le désespoir de Rémi, pour qui chaque visite au bureau de poste confirme de plus en plus son absence définitive. L'adresse à l'autre crée un espace d'intimité tout en renforçant l'idée d'absence et d'éloignement. La présence de ce destinataire confirme le désir du narrateur d'être entendu par cette personne à qui il confesse tous ses péchés en espérant recevoir, enfin, l'absolution. « C'est à toi que je parle. Est-ce que tu m'entends ? Si je tends bien l'oreille et que ça gratte entre les cloisons, que ça gratte au grenier, est-ce que tu me réponds ? » (VS, 298) dira Rémi à Mamie (ou à lui-même), constatant son absence dans chaque coin de sa maison, dans chaque pièce où elle ne se trouve pas. L'énonciation, sous le mode de la confession, se fait en toute intimité et se tourne vers l'absente pour porter tout le récit vers elle. La prise de parole n'est donc plus polémique, violente et agressive, elle est plutôt teintée de

²¹ François Gallays, « La réception des romans de Ducharme », dans Pierre-Louis Vaillancourt [dir.], *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 281.

²² Michel Biron, *L'absence du maître*, op. cit., p. 238.

²³ Marie-Andrée Beaudet, « *Va savoir* : danser sur le fil des mots entre enfer et paradis », dans *Québec français*, n° 163 (2001), p. 25.

romantisme et de nostalgie. Elle permet, dans un temps d'arrêt et de réflexion, de poser un regard sur le passé du couple, et peut-être, de faire réaliser à Rémi que Mamie n'a plus de portée dans le présent, ni dans l'avenir ; qu'il s'adresse de plus en plus à celle qu'il invoque de revenir comme à un être qui est disparu pour de bon. Les moments de recueillement auxquels s'adonne le narrateur en peine d'amour font en sorte que le récit épouse à certaines occasions la forme de la prière, nous reviendrons plus tard sur cette idée. Dans son énonciation, le narrateur chante la gloire de Mamie, tout en implorant son pardon et sa miséricorde en espérant, en vain, sentir sa présence. Mais le dialogue épistolaire s'essoufflera et les lettres de Mamie, de plus en plus rares et brèves, céderont la place aux moments partagés avec la petite Fanie ou avec le voisinage de Rémi. Ici, le geste même de l'écriture renvoie au sacré en s'imposant comme le langage du deuil, de la perte, de la confession et en implorant un salut par la grâce. L'énonciation, plus sobre et moins radicale que dans les premiers romans de Ducharme, dans lesquels les enfants s'arrogeaient tous les droits pour détruire le langage de manière à le réinventer, semble alors chercher un langage intérieur apte à communiquer le désespoir le plus total. Les adultes de Ducharme n'éprouvent pas la même révolte que les enfants, ils subissent la vie et leur langage est donc plus empreint de renoncement. La voix narrative de Rémi Vavasseur se donne à entendre sous le mode de la confession, se réclamant sans cesse d'un statut de pénitent.

Exercice de la pénitence

En mal d'amour, se trouvant juste assez indigne, Rémi se reproche constamment le départ de Mamie, s'accusant de toutes les fautes : « On est des animaux, même dans ce qui nous donne la plus haute idée de notre humanité. Je t'aimais, regarde ce que je t'ai fait. Tu m'as échappé, regarde ce que je fais pour te rattraper, des trous dans le plancher » (VS, 31). Les hommes, nous dit Ducharme, sont tous des animaux. De fait, même Dali, le chien qui sert de fidèle compagnon à Rémi, adopte à certains moments la même posture de pénitent que son maître : « se

jetant à terre à mes pieds pour me supplier de lui pardonner les crimes qu'il se figure avoir commis pour mériter les mauvais traitement qu'il essuie depuis... On connaît ça. Il n'a pas besoin de faire un dessin... » (VS, 11). En réponse à Mamie qui est partie accomplir son chemin de pénitence et de sacrifices en terre sainte dans l'espoir de se remettre de la tragique perte de leurs jumelles, Rémi trouve dans son acharnement à rendre habitable une ruine abandonnée une manière d'accomplir sa pénitence. Rémi s'évertue à redresser sa maison et se donne corps et âme à son projet de rénovation qui « d'erreur en désespoir [...] finit par se trouver fait » (VS, 72), déterminé à accomplir sa pénitence à travers l'effort manuel que cela lui coûte. En payant ainsi de sa personne et en s'imposant des travaux aussi forcenés, le personnage de *Va savoir* semble avoir à traverser son purgatoire pour racheter auprès de Mamie ses fautes commises. Le motif de l'impossibilité de ces travaux, que Rémi constate à quelques reprises, consolide l'idée d'un effort salutaire : « J'ai entrepris ces travaux parce qu'ils sont impossibles, et qu'en réalisant l'impossible on sort de sa situation impossible, on se hisse au-dessus des possibilités de sa condition » (VS, 53-54). Rémi s'inflige le mal, à la fois pour se punir et dans l'espoir de se laver de ses fautes, si bien que la pénitence semble donner un sens au travail accompli : « J'ai une semaine de repeinture à me taper. Sinon quelques arbres encore. Je suis content de m'être gardé les plus costauds, ils vont me donner du mal, je ne peux plus m'en passer. » (VS, 184). Rémi réclame un statut de pénitent dans l'espoir d'un possible rachat, tout en admettant l'impossible « réunion des amants [qui conjugue] des pôles irréconciliables, le léger et le lourd²⁴ ». Inévitablement, l'un ne semble pouvoir s'élever sans enfoncer l'autre :

Je ne trouve aucune beauté à ces dépassements qui se résolvent en abattements, en douleurs, en abcès de frustrations contractées à travailler comme un pied et se résigner aux résultats. Aucun plaisir, sinon dans le *péché* que le devoir me crée de paresser, tout laisser tomber et niaiser avec Fanie. Mais je me prends parfois au sérieux et *je me chante une messe* où j'offre à ce qui me dit que rien ne se perd, sur un plateau de gravats, *mon chapelet de piétinements écorchés*. Je me donne, corps et maux, dans l'idée de payer pour toi, selon une comptabilité des compensations qui te fait planer quand je suis écrasé, épanouir quand je suis vidé... Je me dis que je te le dois cent fois pour une seule nuit où j'ai dormi avec toi. Et mon énergie revient. Je m'en fais accroire et ça me fait de l'effet. (VS, 72-73, nous soulignons).

²⁴ Martine-Emmanuelle Lapointe, « Hériter du bordel dans toute sa splendeur : économies de l'héritage dans *Va savoir* de Réjean Ducharme », dans *Études françaises*, vol. 45, n° 3 (2009), p. 88.

Alors que la pénitence chrétienne s'accompagne généralement d'une intention de ne pas reproduire la faute commise, Rémi, lui, a déjà conscience de l'échec de son repentir : « Je t'ai trop trahie, j'ai pris le pli, je me suis condamné à recommencer » (VS, 111). Au fur et à mesure qu'il accomplit son travail de pénitence, il constatera lui-même l'impossibilité de sa situation, l'effritement de son couple, la fusion improbable d'un amour qui ne peut s'épanouir sans épuiser, sans *vider* l'un ou l'autre des amants. Le pénitent semble donc se résoudre à chercher un salut qui ne pourra qu'advenir par l'écrasement et l'enlèvement plutôt que par l'élévation, seul lieu où il lui devient possible d'espérer refonder l'avenir.

Figure de saint François d'Assise

En contrepartie à l'écrasement, il arrive, à des moments très brefs et fragiles, que Rémi puisse, lui aussi et malgré son statut de pénitent, s'élever et se laisser soulager de son poids par la grâce que la seule mention de François d'Assise procure. Ce statut de pénitent dont se réclame Rémi permet de l'associer, et il le fera lui-même à une reprise, à une figure sacrée qui tient une place beaucoup plus importante qu'on ne serait porté à le croire : saint François d'Assise. L'itinéraire de François, qu'on représente souvent entouré des oiseaux auxquels il prêche, lui vaudra d'être choisi par le pape Jean-Paul II comme le saint patron de l'écologie. Soulignons au passage l'importance qu'occupe également la nature plus généreuse et invitante dans *Va savoir* que dans n'importe quel autre roman de Ducharme. Son influence s'inscrit également dans le projet de rénovation de Rémi, rappelant étrangement celui de saint François qui investira la majeure partie de sa vie à rénover de vieilles chapelles délabrées après avoir entendu « les signes d'une conversion au mystère du Christ [qui] s'affirment dans la pierre et le bois, dans la parole entendue : Va, François, répare ma maison.²⁵ ». Dans l'un des seuls passages où Vonvon apparaît de manière glorieuse dans le roman, on y apprend qu'il a également œuvré à renipper la vieille

²⁵ Jacques Vidal, « François d'Assise » dans Paul Poupard [dir.], *Dictionnaire des religions*, Paris, Presses universitaires de France (Coll. Quadrige dicos poche), 2007, p. 722.

chapelle délabrée de Centremont. Fièvre, sa sœur Mary raconte à tous « pour le faire briller, [...] l'été où il a repeint, pendu au bout d'une corde entre ciel et terre, les clochers de la cathédrale » (VS, 58). L'idée de reconstruction est porteuse d'espoir, pour saint François comme pour Rémi et Vonvon. Alors que cela permet à Vonvon d'obtenir une reconnaissance qui lui est si rarement accordée, Rémi trouve dans ce projet de rénovation une manière de donner un sens à l'attente par le recommencement de toute chose, à commencer par les fondations de sa maison. Pour les lecteurs qui acceptent de participer à ce grand jeu avec les mots auquel la lecture de Ducharme convie, il est bien difficile de ne pas faire référence au nom de François d'Assise, issu évidemment de la ville d'Italie où il a vu le jour, mais qui donne surtout à entendre la réelle définition du mot « assise », terme associé au domaine de la construction : « Rangée de pierres qu'on pose horizontalement pour construire un mur²⁶ ». L'assise est donc la première étape d'une construction. Au sens figuré, elle renvoie également à une base, un fondement qui assure la stabilité, l'équilibre, elle désigne le socle ou la fondation d'un élément supportant de lourdes charges. Donner une assise à sa maison signifie donc mettre sur pied un lieu qui lui permettra de se protéger et d'espérer à nouveau. Toutefois, pour assoir sa maison sur « ses béquilles » (VS, 40), Rémi doit détruire une nature vivante qui lui est si chère, à lui comme à saint François ; il « progresse au prix de sectionner des racines, amputer de longues langues à filaments que les épinettes ont mis tant d'années à darder aussi loin pour attraper une goutte d'eau de plus » (VS, 40). Lorsque Rémi planifie les travaux à entreprendre dans sa cuisine, il entend « décroisonner le cœur, [l'aménager] en vivoir » (VS, 18). Le travail de reconstruction renvoie ainsi au désir, dont on ressent toute la profondeur, de se refaire, de trouver une nouvelle manière d'être au monde, d'abolir les obstacles qui entravent la vie, de réaménager un *vivoir* pour, justement, y vivre, au sens le plus fort du terme. Toutefois, les ambitions de Rémi demeurent bien modestes. Il n'a besoin de presque rien : d'un lit de camp où dormir, d'un ruisseau où se laver, le reste, il peut bien s'en passer. Il investit sans démesure, avec les moyens du bord, pour s'offrir rien de plus qu'un toit sous lequel s'abriter. De ce fait, on ressent fortement l'influence de François, dont l'humilité et la pauvreté allaient en

²⁶ Josette Rey-Debove et Alain Rey [dir.], « assise », dans *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 158.

contradiction avec l'opulence habituelle de l'institution religieuse. Reconnu pour vivre dans la pauvreté la plus absolue, François fonde son ordre sur des principes aussi simples que la joie et la prière. En effet, sa spiritualité, qui se révèle à tous en dehors des contraintes de l'institution religieuse, est

reconnue pour donner la primauté à l'esprit d'amour, de joie et d'enfance, ce qui la rend ainsi universelle et intemporelle, trouve sa singularité et l'un de ses fondements dans le fait qu'elle a toujours tenté de réconcilier la nature et la grâce dans le dépouillement total. Sur le plan de la connaissance, François regarde le religieux savant, qui au XIII^e siècle est le gardien du savoir, comme un « contre-modèle » pour les frères mineurs. Il préfère que les membres de sa communauté soient détenteurs de la sincérité et d'une simplicité primitive qui les rapprochent de l'enfance.²⁷

Puisqu'il vivait dans une pauvreté véritable qui lui faisait préférer la rue aux lieux religieux plus institués, François se présentait comme un illettré. Nous sommes alors tentée d'établir un parallèle avec le jeune Réjean Ducharme, encore peu connu en 1966, qui confiera à Gérard Godin dans l'unique entrevue qu'il ait jamais accordée : « je n'ai pas de culture, j'ai seulement une douzième année, j'ai de la misère à exprimer ce que je veux dire²⁸ ». Pour un auteur comme Ducharme, qui s'amuse à bousculer toutes les hiérarchies, un saint tel que François d'Assise pourrait très bien lui avoir inspiré cette modestie qui le rapproche du peuple, une modestie qu'on reconnaît lorsqu'il parle avec admiration et bien sûr ironie du « langage du peuple²⁹ » de Gide, ou lorsqu'il écrit que « les paumés sont les héritiers » (GM, 314), qui n'est pas sans rappeler la célèbre béatitude proclamée dans le sermon du Christ sur la montagne selon laquelle sont « heureux les pauvres en esprit car le royaume des cieux est à eux.³⁰ ». Alors que l'auteur affirmait, dans un texte d'autoprésentation qui accompagnait la parution de *L'avalée des avalés* en 1966, que sans les « enfants sur terre, il n'y aurait rien de beau.³¹ », toute son œuvre permet de saisir l'idée selon laquelle ce sont eux les véritables héritiers de la vérité et de la beauté du monde.

²⁷ Simon Vannucci, « Influence de l'éducation et de la spiritualité franciscaine sur l'oeuvre d'un poète du Québec. Le cas Alfred DesRochers », dans *Études d'histoire religieuse*, vol. 67 (2001), p. 283.

²⁸ Gérard Godin, « Gallimard publie un Québécois de 24 ans. Inconnu », dans *Le Magazine Maclean*, vol. 6, n° 9 (septembre 1966), p. 57.

²⁹ *Idem*.

³⁰ Frères de l'Instruction chrétienne, *Histoire sainte. Ancien et Nouveau Testament. Cours complémentaire*, Laprairie [Imprimerie du Sacré-Coeur], 1933, p. 214.

³¹ Réjean Ducharme, « Texte d'autoprésentation », dans *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966, 282 p.

Même si, pour Ducharme, l'enfance n'est en aucun temps une période marquée par la simplicité et l'innocence, elle porte malgré tout en elle une instinctivité qui permet à l'auteur de même qu'aux protagonistes d'exposer le monde sous un nouvel angle, qui pourrait se rapprocher de la véritable conception de la connaissance selon saint François. Le registre religieux se transforme en élan mystique dans le passage où Rémi ressent la présence de Fanie non seulement comme un ravissement, mais comme une visitation extatique qui l'élève au-dessus de toute chose : « Moi, quand j'ai Fanie sur moi qui s'endort, [...] je suis aux petits oiseaux, visité comme saint François. » (VS, 150). Se laissant ainsi envahir et combler par la grâce que la seule présence de Fanie procure, Rémi ressentira « le bien-être éprouvé comme un flottement aérien³² », lui permettant de s'élever pour un instant avec l'enfant, dont la légèreté l'associe aux oiseaux que saint François affectionnait particulièrement. Il composa d'ailleurs ses plus célèbres cantiques aux oiseaux, créatures qu'il considérait comme la plus belle manifestation de Dieu et qu'il louait « pour leur chant, pour la docilité avec laquelle ils l'écoutaient, pour la bienveillance qu'ils lui témoignaient.³³ » Bref, François d'Assise est une figure lumineuse et inspirante qui n'a pas d'égal dans la religion. Esprit libre, doux et humble, être d'une immense bonté, saint François est certainement une figure inspirante pour beaucoup d'auteurs, d'autant plus que de nombreuses préoccupations récentes, l'écologie en est un exemple, ne cessent de faire ressortir la modernité de son propos.

Différent des autres narrateurs adultes ducharmiens, Rémi se distingue en ce qu'il a déjà eu un métier, celui de professeur, un couple stable et une vie relativement heureuse. Rattrapé par les malheurs, il continue néanmoins de se distinguer par le statut de pénitent qu'il revendique. La pénitence que s'inflige Rémi à redresser une maison condamnée par la pourriture et dont « les fondations [sont assises] dans une boue qui les moisit et les disloque » (VS, 214) est aussi, ce qui fait de lui un élément nouveau dans la gamme de personnages romanesques ducharmiens. Alors que

³² Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides (Coll. Nouvelles études québécoises), 2001, p. 187.

³³ Vittorino Fachinetti, *L'Histoire du Poverello d'Assise racontée à la jeunesse* [traduit de l'italien par Ph. Mazoyer], Paris, P. Lethielleux, 1926, p. 97.

Bottom défrichait la voie jusqu'au « mal total » pour voir où cela allait le mener, car tel qu'il le dit, « 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 » (DV, 89), un mal autour duquel Johnny tournera inlassablement, Rémi, lui, s'investit dans un projet de rénovation, celui d'une bicoque abandonnée au fond « d'une rue mal ressuscitée » (VS, 10) et, métaphoriquement, celui de sa propre vie. Dans *Va savoir*, les motifs de l'ancre et de l'enclume reviennent à plusieurs reprises pour décrire la situation misérable dans laquelle le narrateur s'abîme, connotant par ailleurs l'enracinement de celui-ci. Les allusions à ces deux motifs de lourdeur et de pesanteur caractérisent bien le gouffre profond dans lequel est entraîné Rémi tout en renvoyant également à la fermeté, la stabilité et, donc, à l'espoir. Ces poids massifs, qui l'ont fait descendre au fond des choses, « romp[ant] fils et filiations³⁴ » et « se coinçant ici et là pour mieux rompre et arracher » ne pourraient-ils pas aussi représenter ce qui pourra permettre à Rémi de se stabiliser au cœur de sa tempête? Puisque l'ancre « symbolise la partie stable de notre être, celle qui nous permet de garder une calme lucidité devant le flot des sensations et des sentiments³⁵ », Rémi pourra alors résister au naufrage par l'ancrage et l'enracinement. Et telle une enclume qui, pour créer les meilleurs outils devra encaisser les coups les plus durs, le narrateur pourra émerger intact, solide : « comme une enclume au bout d'un fil coupé. Ça passe à travers et on ressort à la lumière. » (VS, 299). Il est animé, et c'est justement ce qui le distinguerait des autres *radas*, par un désir d'aller au fond des choses, non seulement pour voir où cela pourra le mener, mais pour ancrer plus solidement les fondations d'une ruine qu'il s'évertue à rendre habitable. Son projet de rénovation compense le vide et incarne une tentation, une ambition de s'élever vers autre chose pour faire contrepoids à la lourdeur qui semble inévitablement attirer vers le bas tous les *radas* qui peuplent les plus récents romans de Ducharme. En d'autres mots, du désespoir émerge une lumière associée à l'idée

³⁴ Martine-Emmanuelle Lapointe, « Hériter du bordel dans toute sa splendeur », *art. cit.*, p. 88.

³⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant [dir.], « Ancre », dans *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. [Édition revue et augmentée], Paris, Édition Robert Laffont, 1982, p. 39.

d'un recommencement absolu, mais qu'on ne peut apercevoir sans avoir erré jusqu'au fond de la nuit comme le Vavasseur.

Chemin de vavasseur

Le parcours de Rémi Vavasseur lui confère également les attributs du pénitent. Selon la tradition chrétienne, le pénitent est celui qui erre, chassé de la société en raison de ses péchés. Ne se remettant pas du départ de Mamie, « l'échappé de Montréal » (VS, 13) quitte donc la grande ville et s'installe au cœur d'un lotissement qui rassemble bon nombre d'exclus comme lui, communément appelé la Petite Pologne. Dans ce « dépotoir pour un bric-à-brac infect qui a fini par déborder » (VS, 10), Rémi trouve un refuge où établir domicile, une occupation pour rendre l'attente moins pénible et un labeur pour expier toutes les fautes dont il se rend coupable. De plus, Rémi semble destiné, dans cette pénitence, à accomplir le projet de son nom Vavasseur : errer. Comme le note Diane Pavlovic : « Le nom chez Ducharme est toujours motivé, unissant son signifiant, la matière dont il est fait, à toute la chaîne de signifiés que cette matière engendre³⁶ ». Martine-Emmanuelle Lapointe note quant à elle que « le patronyme de Rémi Vavasseur connote la dépossession et l'absence de lieu propre³⁷ ». Effectivement, le mot Vavasseur est un dérivé du mot latin *vassus*, qui désigne un serviteur ou un esclave. Dans la société féodale, le vavasseur se situe au « degré inférieur de la noblesse³⁸ » puisqu'il est le vassal d'un autre vassal, lui-même « lié personnellement à un seigneur, dit *suzerain*, qui lui concède la possession d'un fief. [Il est donc, par extension], un homme dépendant de quelqu'un, considéré comme inférieur³⁹ ». Le fief qui revenait au vavasseur était donc souvent modeste, voire médiocre. Dans le roman de Chrétien de Troyes, *Erec et Énide*, le fief du vavasseur est toutefois représenté comme un lieu de

³⁶ Diane Pavlovic, « Ducharme et l'autre versant du réel : onomastique d'une équivoque », dans *L'Esprit créateur*, vol. 23, n° 3 (1983), p. 84.

³⁷ Martine-Emmanuelle Lapointe, « Hériter du bordel dans toute sa splendeur », *art. cit.*, p. 84.

³⁸ Alain Rey, « Vassal, ale, aux », dans *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, 1992, p. 2218.

³⁹ *Idem.*

repos, un îlot de tranquillité à l'écart du monde hostile ou sauvage. L'humilité, la bravoure, la vigueur et l'ardeur au travail qui caractérisent le vassal lui ont également permis d'acquérir des titres de noblesse malgré son rang inférieur. Au cours de l'histoire, le vassal a donc aussi acquis une certaine liberté, malgré les redevances de foi et d'honneur envers son seigneur. Ainsi, on apprend que Rémi cherche à rendre habitable cette ruine qui ne lui appartient même pas. Le prêt hypothécaire assuré par l'oncle de Mamie « qui a assumé les yeux fermés les plus mauvais risques afin de redonner [à Rémi] confiance en [lui] » (VS, 221) rend ce dernier débiteur envers sa belle-famille, qui ne se gêne pas de l'acculer au pied du mur à quelques reprises. Rémi ne possède rien mis à part cette ruine, et encore, apprend-on que celle-ci ne lui appartient pas véritablement. Sa liberté semble donc illusoire et, jusque dans son nom, il est contraint à un état de dépendance. Dans son article, Martine-Emmanuelle Lapointe montre bien que la maison « devient l'enjeu d'un litige⁴⁰ », la dette de Rémi étant camouflée sous les apparences d'un don ou d'un héritage. Elle insiste sur la vanité des efforts de restauration de Rémi en soulevant les questions suivantes : « Pourquoi préserver de la disparition une maison qui ne lui appartient pas, qui ne sera jamais son propre ? Comment habiter un lieu qui porte, en creux, les signes d'une future dépossession?⁴¹ » Somme toute, un patronyme aussi inusité que Vavasseur ne pouvait relever du hasard. Il donne plutôt la forme et la matière au narrateur prédestiné à une errance qui le mènera vers cette communauté marginale de la Petite Pologne. Or, en marge de la société, au sein de cette petite communauté dans laquelle les lois hiérarchiques ne tiennent plus, le vavasseur accède enfin à l'égalité et en ces lieux, il n'est désormais plus réduit à être l'inférieur d'un autre.

La communauté des échappés

En cherchant leur coin de paradis, Mamie et Rémi étaient tombés par hasard sur « cette ruine au fond d'un vallon, au bout d'une rue mal ressuscitée d'où l'eau

⁴⁰ Martine-Emmanuelle Lapointe, « Hériter du bordel dans toute sa splendeur », *art. cit.*, p. 83.

⁴¹ *Idem.*

salopée par les prospérités de la guerre avait chassé une Petite Pologne en chalets d'été [...] un site en plongée où se plie la rivière » (VS, 10). C'est là, au sein de ce lotissement, que s'établira Rémi. La communauté de *Va savoir*, comme le montre bien Michel Biron, est « une drôle de société, fondée presque exclusivement sur les rapports de bon voisinage⁴² » et n'est pas régie par les conventions hiérarchiques habituelles. Cette communauté porte avec elle l'espoir de Rémi en lui donnant le sentiment d'élire domicile au sein d'un groupe social liminaire, mais combien accueillant. Car *Va savoir* apaise également par l'idée d'une possible communauté qui permettrait à tous et chacun de vivre ensemble dans l'entraide, la tolérance et le partage. Nous ne pouvons qu'adhérer à l'hypothèse formulée par Élisabeth Haghebaert selon laquelle :

Tout se passe aujourd'hui comme si, au sortir d'une période de tension et d'inventivité effrénée, caractérisée par le fanatisme novateur et impérialiste des avant-gardes de la modernité, se dessinait, telle une catharsis, une ère de décélération et d'assimilation où les notions de transgression et de subversion, vestiges de filiations hiérarchiques, cèdent la place à celle d'un rapport de bon voisinage, comme si la tolérance et la décontraction triomphaient des querelles intergénérationnelles.⁴³

Il ne s'agit plus, comme dans les romans d'enfance de Ducharme, de faire preuve de dureté et de cruauté envers le monde pour y survivre, ni d'affirmer, comme Bérénice, que « le seul moyen de n'avoir besoin de personne, c'est de rayer tout le monde de sa vie » (AA, 27). Au contraire, l'entraide et le partage apparaissent dans *Va savoir* comme un moyen de survivre au monde hostile. Se dégage du roman un esprit communautaire relativement nouveau, amorcé dans le précédent roman par l'aide qu'offrait Bottom à la patronne, mais plus important dans *Va savoir* qu'ailleurs dans l'œuvre de Ducharme. On le remarque, à la fois par l'engagement communautaire de Mamie, qui se documente sur Mother Theresa tout en nourrissant « le projet de [s]'engager comme bénévole auprès des enfants dans une mission humanitaire en Amérique du Sud » (VS, 80), autant que dans l'esprit d'entraide qui règne dans la Petite Pologne. Les voisins de Rémi, pourtant tous eux-mêmes dans le besoin ou englués dans des situations difficiles, feront preuve dès l'arrivée de Rémi d'une

⁴² Michel Biron, *L'absence du maître*, op. cit., p. 300.

⁴³ Élisabeth Haghebaert, *Une marginalité paradoxale*, Québec, Nota Bene (Coll. Littérature(s)), 2009, p. 179.

générosité sans borne, offrant tour à tour leur aide pour quoi que ce soit. Jina n'hésite jamais à offrir une « bonne paire de bras » (VS, 23) pour aider aux travaux manuels, Mary ouvre bien grandes les portes de sa maison, offrant l'hospitalité et partageant les repas familiaux avec son entourage, Vonvon, « son *partner* », est toujours prêt à venir l'aider ou à l'accompagner au bar du coin, Hubert partage ses romans avec Rémi, lui faisant don de son Balzac et d'un dictionnaire des symboles. Malgré sa présence spectrale, Hubert participe grandement à l'unité de la Petite Pologne, « c'est un bon voisin, un voisin qui fait son devoir de prochain, qui vous donne envie d'inspirer aux suivants ce qu'il vous inspire » (VS, 150). En retour, Rémi offre également ses services à chacun, fixe le four de l'un et tond le gazon de l'autre, mais surtout, fait l'école à la petite Fanie pour venir en aide à ses parents qui visiblement se sentent parfois désemparés. Cet esprit communautaire, fondé sur la convivialité et la solidarité entre voisins, ouvre et éclaire l'univers ducharmien ; ensemble, les personnages ne se sentent plus aussi dépossédés, ils peuvent trouver le bonheur, ne serait-ce que pour un bref instant, dans la simplicité du quotidien, dans la danse et la fête, dans un repas entre amis ou une partie de billard. À travers la Petite Pologne, Ducharme dresse le portrait d'une communauté alternative, réservée aux *radas*, aux hors-normes ou à ceux qui ont compris « que la vie il n'y a pas d'avenir là-dedans, [qu'] il faut investir ailleurs » (VS, 9), à ceux qui ont également compris qu'il y a d'autres mondes possibles, à l'unique condition de se les créer dans les marges de la société. On lira avec intérêt ce passage d'Élisabeth Haghebaert :

Enfin, si l'on peut lire dans cette œuvre la tentation ou la nostalgie d'une quelconque utopie, ce serait celle d'une communauté [...] d'entraide et de solidarité fondée davantage sur les personnes et les sentiments qui les lient que sur les idées, société humaine tolérante, autant que possible exempte d'injustice, ancrée dans l'histoire en pratiquant dans la joie et la tendresse l'hospitalité, la récupération, le recyclage et la revitalisation de toute chose (matériaux, bâtiments ou littérature), en portant au plus haut degré le respect de la liberté [...] qui passe par l'appropriation de la langue.⁴⁴

Mais justement, parler d'une utopie renvoie à l'idéal d'un pays imaginaire, d'un monde rêvé contre lequel les personnages murs de Ducharme se buttent. Si *Va savoir* est éclairé en son centre par l'espoir d'une communauté, celle-ci met aussi en lumière

⁴⁴ *Ibid.*, p. 262-263.

un malaise bien plus grand : la dépense d'énergie qu'il coûte de laisser entrer les autres dans sa vie.

Il semble toujours y avoir, chez Ducharme, et malgré l'utopie d'une communauté telle que nous venons de le voir, une crainte ou un refus de laisser entrer l'autre dans sa vie. Car qu'il s'agisse d'amour, d'affection ou d'amitié, ces sentiments finissent tous par se décliner dans « une ébriété, où la soif grandit, dégénère en abîme » (VS, 127). Comme le disait Bérénice, « je me méfie des contacts. Un contact est une lézarde, une disponibilité offerte au mensonge, à la déception, à l'amertume. » (AA, 188). Certes, le personnage de Rémi ne rejette pas l'autre aussi catégoriquement que Bérénice, mais il fera lui aussi la douloureuse expérience, à la fin du roman, de la blessure causée par cette lézarde. Ayant trop d'amour à donner dans un monde où les relations ne semblent pas aller de soi, l'ouverture à l'autre creuse un vide dans lequel les personnages ducharmiens risquent de s'anéantir. Malgré tout ce qui a pu se construire durant l'été, l'avenir de chaque relation semble voué à l'échec, à l'instar de la maison de Rémi qui se détruit à mesure, les fondations assises dans une boue qui ne leur assure aucune solidité. Alors que la première neige tombe, faisant disparaître tout ce qui avait poussé durant l'été, Rémi reçoit le passeport où Mamie a rayé son visage en signal ultime de sa disparition totale, Fanie boude son grand ami en constatant que leur canot, symbole de leur amitié, dérive après que ce soit rompue la corde qui le tenait amarré au rivage, la mort imminente d'Hubert se fait sentir toujours davantage, Rémi rejette violemment Vonvon du bar et peut-être aussi, symboliquement, toute sa famille puisqu'ils sont « tous mariés ensemble » (VS, 168). À juste titre, Nardout-Lafarge rappelle que « ces passages lumineux jouxtent de si près le vide, le néant et la mort que, tout en éclairant l'œuvre, ils accentuent en creux la redite désespérée qu'elle est aussi⁴⁵ ».

Rémi se retrouve, à la fin du roman, aussi seul qu'il l'était à son début. Même sa si chère amie, qui vieillit peu à peu, finit par percer son cœur, lui rappelant qu'on « a aussi tort de se mêler à leurs jeux que de leur en vouloir de nous en chasser quand

⁴⁵ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Une poétique du débris*, op. cit., p. 175.

on ne les amuse plus » (VS, 293). Tous les jeux ont malheureusement une fin et Rémi l'apprend à ses dépens. Il s'abandonne au plaisir et à la joie pour se retrouver, au bout du compte, seul : « Si j'avais su que c'était si triste après je ne me serais pas tant amusé. On devrait tous dormir ensemble. On se retrouverait quand on se réveillerait et on pourrait continuer ce qu'on avait commencé, qu'on a été forcé de briser. On déjeunerait ensemble et ainsi de suite, en un cercle fermé, ou rien ne se perdrait et nul ne se sentirait dépossédé. C'est donc mal organisé. » (VS, 164). Le jeu – qu'il se pratique autour d'une table de billard, d'une partie de carte ou de cache-cache, par la danse ou par le simple fait de lancer la balle à Dali – participe à consolider l'esprit de communauté qui règne dans la Petite Pologne et apparaît comme une manière de jouir de l'instant présent. Mais le jeu a changé depuis les premiers romans de Ducharme : on ne rit plus avec la même ironie. Celle-ci fait place à une nouvelle tendresse qui, tout en apaisant la lecture, accentue la chute qui s'en suit. Que reste-t-il quand, finalement, « le fonne c'est platte » (HF, 165)?

Puisqu'il est « somme toute probablement en effet plus facile de se coller avec des personnages qu'avec des personnes réelles⁴⁶ », Rémi se retrouve, à la fin du roman, dans une solitude presque complète, avec son Balzac pour seul compagnon, à l'abri d'un autre hiver (de force) qui recommence. La lumière qui émanait de ce huitième et chaleureux roman « ne se répand plus comme avant, en rayonnant. Broyée, déchiquetée, elle tombe [maintenant] en charpie, en flocons comme on dit » (VS, 299). Ainsi, pour mieux comprendre l'insaisissable Ducharme, et plus précisément *Va savoir*, il faut savoir accepter la part complémentaire d'ombre et de lumière que l'œuvre projette, comme si l'une ne pouvait exister sans l'autre.

C'est donc tout un univers qui se construit par cette narration à la première personne assurée par Rémi Vavasseur, protagoniste dont la voix, le ton, le parcours, la posture, le nom, nous éclairent sur un nouveau rapport au monde qui est visiblement porté par un imaginaire religieux. Imprégné de l'esprit communautaire et écologique d'un saint François d'Assise, le Vavasseur accomplira son chemin de

⁴⁶ Elisabeth Haghebaert, *Une marginalité paradoxale, op. cit.*, p. 224.

pénitence et d'errance qui le mènera vers les chemins de la Petite Pologne. Le récit nous plonge donc au cœur d'un personnage qui se retrouve lui-même au cœur d'une communauté liminaire et alternative et qui, peu à peu, se définit également par rapport à ce milieu auquel il se sent appartenir. Il s'agit vraisemblablement de la première fois où, dans l'univers ducharmien, un personnage se reconnaît aussi bien dans un milieu, au centre de quelque chose et non en ses abords et à l'extérieur. Mais la conscience de se sentir appartenir à un milieu le fait aussi s'ouvrir, creusant une énorme brèche qui l'expose à la douleur, à la perte et la déchirure. Ces sociétés dont rêvent les personnages des romans de Ducharme qui revêtent la forme de « cercles fermés » (VS, 164) existent-elles réellement? Il peut, malgré tout, être apaisant d'y tendre et ainsi, croire en quelque chose de plus grand que soi. En fin de compte, c'est dans et par le langage – nous y arrivons – qu'il devient possible de redessiner les frontières entre soi et les autres, langage qui demeure le témoin d'une croyance irréductible en les mots.

CHAPITRE II

Langage sacré et désir d'absolu

Il y a encore du monde qui parle comme
du monde. Heureusement. Sinon, je
désapprendrais complètement.
(VS, 297)

Préambule

Il serait difficile de parler du personnage, au centre et au cœur de l'univers ducharmien, tel qu'il vient d'être vu, sans aborder la question de la langue, point de convergence d'une voix narrative singulière, qui porte en elle tout le récit et construit son intrigue, et de la quête de ce narrateur, qui s'accomplit par la langue. En effet, le langage fait partie intégrante du personnage : il le façonne, lui donne sa dimension et sa portée, le fait exister dans un monde et dans un univers de sens cohérent. En partant du principe que « tous les romans de Ducharme sont creusés en leur centre par l'invention de personnages¹ », nous sommes portée à croire que la langue qui porte leur discours devient le réel enjeu des romans, empêchant ceux-ci de se réduire à n'être que des récits « d'expression de soi² ». Les personnages seraient donc, à leur tour, creusés en leur centre par une langue – celle de Ducharme – qui, comme le note Lise Gauvin, est « plus qu'un simple matériau de fiction, [mais] devient à la limite le sujet même de son œuvre³ ».

¹ Michel Biron, *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Coll. Socius), 2000, p. 202.

² Marcel Chouinard, « Réjean Ducharme : un langage violenté », dans *Liberté*, vol. 12, n° 1 (1970), p. 109.

³ Lise Gauvin, « La place du marché romanesque : le ducharmien », dans *Études françaises* (Dossier l'Amérique entre les langues), vol. 28, n° 2/3 (automne 1992 / hiver 1993), p. 107.

Depuis la parution de son premier roman, Réjean Ducharme fonde son esthétique à la fois sur le rejet et sur l'appropriation des formes littéraires et des références, qu'il distord pour en montrer toute l'ambiguïté et l'étrangeté. Tel un enfant, il emprunte à droite et à gauche, peu importe la provenance de l'objet. Alors qu'il fait son apparition dans un contexte québécois où la question de la langue est au cœur des débats, dans le sillage des écrivains de *Parti pris* qui revendiquent le *joual* dans leurs pratiques pour contrer l'aliénation subie dans leur propre langue, Ducharme, lui, place la question de la langue au centre de ses romans tout en refusant de fixer celle-ci dans un modèle d'adhésion ou d'opposition, autrement dit à un usage ou à son contraire. Écrivain liminaire par sa langue et par son écriture, il rejette toute forme de structure, « la supériorité hiérarchique étant une marque de hauteur, donc de distance, elle devient aussitôt quasi dévaluée, ornement ridicule⁴ ». Ce que Ducharme recherche avant tout est une proximité intime avec la langue comme avec le lecteur, qui va de pair avec la liberté quasi absolue qu'il s'arroge. En ce sens, Élisabeth Nardout-Lafarge ajoute qu'à « rebours de plusieurs de ses contemporains, Ducharme ne choisit pas une norme contre une autre, la locale contre l'internationale, l'orale contre l'écrite, la populaire contre la savante ou l'inverse, il met en scène leur rencontre, leur conflit, attentif à éclairer les rouages des différentes conventions et leur égal arbitraire, fasciné par les collusions inattendues et significatives qui sont susceptibles de se produire dans ce brouhaha.⁵ » Avec une liberté qui n'a d'égal que sa désinvolture, Ducharme traite la langue « comme un terrain vague où rien n'est vraiment interdit, où rien n'est vraiment permis non plus⁶ » jusqu'à « la création d'une langue romanesque particulière : le ducharmien⁷ ». La langue se trouve donc réfléchie et thématifiée dans chaque roman, évoluant avec chacun d'eux, reconnaissable entre toutes, mais fort différemment de *L'avalée des avalés* à *Gros mots*, en passant par *Va savoir*.

⁴ Michel Biron, *L'absence du maître*, op. cit., p. 15.

⁵ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides (Coll. Nouvelles études québécoises), 2001, p. 284.

⁶ Michel Biron, *L'absence du maître*, op. cit., p. 15.

⁷ Lise Gauvin, « La place du marché romanesque : le ducharmien », art. cit., p. 107.

Usages de la langue

Nous soutenons l'idée que ce huitième et avant-dernier roman paru de Ducharme, *Va savoir*, se pose comme un élément singulier au sein d'une œuvre singulière en elle-même. D'abord par ses personnages, comme il vient d'être vu au chapitre précédent, mais aussi dans sa langue, *Va savoir* se distingue à bien des égards du reste de la production romanesque de Ducharme, tout en résumant les thèmes fondamentaux qui reviennent de manière presque obsessionnelle dans ses romans. Ce qui est dit dans *Va savoir* semble pourtant nouveau, de même que la manière dont cela est dit.

Va savoir suit la tendance plus réaliste qui se dégage des derniers romans de Ducharme et le style ducharmien y apparaît plus sobre et moins marqué par les jeux de mots, les calembours, les pirouettes et les inventions langagières qui ont d'abord fait la renommée de l'auteur. À l'inverse de l'héroïne de *L'avalée des avalés* qui absorbe les mots et les langages qui l'entourent pour créer son propre espace dans une langue qu'elle fait sienne, le bérénicien, Rémi se sent impuissant face aux mots qui, trop souvent, lui échappent. Le bérénicien conjugue les faiblesses de la langue à son insuffisance, il repousse ses limites jusqu'à une extériorité totale pour y trouver une nouvelle manière de communiquer, ou plutôt de brouiller systématiquement toute communication puisque, comme nous le dit Kenneth Meadwell, qui s'intéresse au renversement des clichés de l'enfance dans *L'avalée des avalés*, « le bérénicien est né non du désir de communiquer, mais du besoin impérieux que ressent Bérénice de se retirer du monde adulte⁸ ». C'est ainsi que Bérénice évite d'être avalée par l'adulte : « Je hais tellement l'adulte, le renie avec tant de colère, que j'ai dû jeter les fondements d'une nouvelle langue » (AA, 337). Comme nous le dit également Brigitte Seyfrid-Bommertz, ce que Bérénice impose, c'est « le langage du désaccord, du refus et de la révolte⁹ ». Or, le langage de Rémi Vavasseur apparaît quant à lui

⁸ Kenneth W. Meadwell, « Ludisme et clichés dans *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme », dans *Voix et Images*, vol. 14, n° 2 [41] (hiver 1989), p. 298.

⁹ Brigitte Seyfrid, « Rhétorique et argumentation chez Réjean Ducharme. Les polémiques béréniciennes », dans *Voix et Images*, vol. 18, n° 2, [53] (hiver 1993), p. 335.

bien différent. Dans *Va savoir* se développe un langage renouvelé par le désir d'atteindre l'autre au contraire du langage violenté qui est celui des enfants ducharmiens pour se soustraire à un monde décevant. Encore selon Seyfrid-Bommertz, qui s'est penchée sur les romans d'enfance de Ducharme, « l'intégration de l'éthique nihiliste dans l'œuvre ducharmienne mène à des personnages très fortement individualistes, qui rejettent les lois de la société et affirment la Toute-puissance du moi face à Dieu et au monde¹⁰ ». Toutefois, les personnages adultes de Ducharme ont, en quelque sorte, atténué cette conception aussi dure du monde, ils n'ont pas une conscience aussi aigüe de leur toute-puissance puisqu'ils ont, eux, fait l'expérience douloureuse du monde et ce qu'il leur reste pour dire ce monde serait peut-être justement un langage teinté de renoncement et de tolérance. Rémi ne se résigne-t-il pas, à la fin du roman, à trouver du travail et à gagner sa vie comme tout le monde, laissant finalement sa *toute-puissance* obéir aux lois socio-économiques? *Va savoir*, comme nous l'avons vu, ouvre son univers à une communauté où se retrouvent les marginaux tels que Rémi pour y vivre ensemble, dans un esprit d'entraide et de partage. Ainsi, la langue apparaît renouvelée par cet appel au communautaire, elle n'est plus aussi hostile qu'elle ne l'était, par rapport au monde des adultes, par exemple.

Un langage qui cherchait à brouiller toute communication fait maintenant place à un langage qui cherche avant tout à être reçu, entendu, lu, comme les lettres envoyées à Mamie. Alors que les enfants des premiers romans cherchaient, dans leur langue, à s'isoler des adultes, dans *Va savoir* la langue est justement le lien qui unit si fortement Rémi à la petite Fanie. Ancien professeur, Rémi accepte de faire un brin d'école à la petite qui n'a pas encore été admise à la maternelle. Il lui transmet quelques savoirs utiles : compter, nager, jouer de la flute, mais surtout, il lui apprend à mieux maîtriser la langue par l'écriture, la lecture et la prononciation des mots. Avec application, celle-ci apprend à combiner les syllabes et les voyelles et « elle voit comment la langue et les lèvres créent l'obstacle de la consonne au vent de la voyelle dans l'émission d'une syllabe. » (VS, 214). Elle apprend à écrire son nom dans une

¹⁰ *Idem.*

exaltation qui ne laisse pas Rémi indifférent : « ce qui lui plaît le plus, c'est mettre le point sur son i. Elle le retient jusqu'à la fin, comme un dessert. Elle l'arrondit et le hérissé en soleil, se faisant ainsi spontanément donner la vie. » (VS, 199). En apprenant les rudiments de la langue, Fanie impose sa présence au monde, se transforme et passe d'une enfant solitaire et renfermée à une élève « exaltée ». Ses parents en seront reconnaissants à Rémi : « Je ne sais pas ce que tu lui fais qu'on ne sait pas faire, mais tu l'as transformée. Tu l'as fait venir au monde, où elle n'avait pas l'air de vouloir entrer. » (VS, 189). Ainsi, la langue, dans son apprentissage, a le pouvoir d'exaltation et d'élévation, elle permet à Fanie de comprendre le monde et de l'intégrer enfin, ne serait-ce que par le biais de la poésie puisque, comme le note son professeur, elle « a un don pour l'abstraction, rapporter le signe au sens, se réfléchir. » (VS, 214) Cette poésie du langage que Rémi lui transmet s'avère essentielle : « Il lui faut de la poésie. Elle ne comprend pas sans » (VS, 195). Rémi, professeur marginal refusant les modèles d'éducation trop traditionnels, se servira donc de la poésie pour transmettre à Fanie la conscience d'une liberté absolue, celle de donner aux mots des possibilités infinies : « Je lui ai fait chercher des mots en f. Elle a trouvé fou, fleur, feu, fourmi, fossé, puis, à bien y penser, foufleur (ça se mange, elle a dit). Je lui ai donné dix sur dix et collé comme devoir de rêver à la Création du Monde » (VS, 199). Ducharme semble alors nous dire que la poésie est un lieu pour habiter le monde puisqu'elle permet la création, création du Monde ou « création des mondes éclos et explosés en une seconde » (VS, 208).

C'est également en passant par la poésie que Rémi offre à son élève une leçon religieuse poétique et imagée sur la Création du Monde mettant en vedette le dieu tout-puissant Fiamfiam Boumboum : « Au commencement, Fiamfiam Boumboum créa le ciel et la terre. C'était bien mais la terre était nue et le ciel était noir. Alors Fiamfiam Boumboum dit : Que la lumière soit. Et la lumière fut » (VS, 200). Par l'enseignement de connaissances religieuses, Rémi apprend à Fanie l'exaltation et le désir d'en savoir toujours davantage (va savoir?), et, en refusant de lui fournir des explications précises sur la création du monde (qu'elle ne comprend pas tout à fait), il lui apprend à aller chercher par elle-même les réponses à ses questions. Il lui

demande justement, en exercice, de rêver à la Création du Monde plutôt que de l'étudier, puisque cela semble être la meilleure façon d'accéder à la vérité. Mais il lui apprend également à entretenir le doute à l'égard des mots et à se méfier de ce qui est écrit, parce que « l'auteur n'était pas là quand ça s'est passé, et que Fiamfiam Boumboum avait sûrement [été] [*sic.*] plus calé en biologie. » (VS, 215). Il n'est donc pas anodin que Rémi insiste sur le récit de la Création, récit dans lequel un monde nouveau se crée à partir du vide, du chaos et du tumulte, où une lumière se fait sur la noirceur et où la vie est amenée par un acte de parole, un acte de langage. Créer, c'est aussi projeter vers un futur et un avenir, ou du moins entrouvrir une voie pour y accéder en érigeant, à partir de rien, quelque chose qui n'existait pas. L'enseignement transmis à la jeune Fanie renvoie donc à l'idée de la Création d'un monde nouveau par un langage qu'elle apprend chaque jour auprès de Rémi et qui la fait venir au monde en y mettant toute sa lumière, comme le soleil sur le « i » de son nom. Le récit de la Genèse qui est transmis à Fanie en est aussi un, comme *Va savoir*, où la nature revêt une dimension sacrée. En effet, tel que l'enseigne Rémi à Fanie, Dieu tire du néant la terre, la lumière, le firmament et au « troisième jour, il réunit, sous le nom de *mers*, les eaux qui, jusque là, couvraient toute la surface de la terre, et il fit produire à celle-ci des arbres et des plantes.¹¹ » Ce n'est qu'après la création de la terre, de la nature et des animaux que Dieu crée l'homme, à son image, pour connaître et nommer ce qui l'entoure et lui donner vie. L'homme est créé en dernier pour engendrer la vie et nommer une nature qui le dépasse et le précède, mais qu'il peut dominer par l'acte de parole, grâce au « souffle divin¹² », souffle de vie donné par Dieu à l'homme. Ainsi, la vie et la langue sont indissociables dans le récit de la Genèse : la parole est créatrice. La langue s'avère donc un lieu de création où il devient possible de repartir à zéro et de refaire le monde.

Ce lieu de création s'incarne également dans le cycle de la nature, où naturellement les espèces naissent et meurent, se fanent pour mieux bourgeonner. *Va savoir* se déroule presque entièrement durant l'été, un été qui fait suite à l'hiver de

¹¹ Frères de l'Instruction chrétienne, *Histoire sainte. Ancien et Nouveau Testament. Cours complémentaire*, Laprairie [Imprimerie du Sacré-Coeur], 1933, p. 5.

¹² *Ibid.*, p. 6.

Dévadé et qui annonce, par les quelques flocons qui tombent à la fin du roman, l'hiver de *Gros mots*. On se retrouve, comme le dit si bien Johnny « entre deux berges blanches » (GM, 322), dans une saison où la nature, plus généreuse que jamais, offre aux personnages ce qu'elle a de plus beau. Mais le charme de la nature tient aussi à sa fragilité puisqu'elle est constamment soumise à l'anéantissement qu'occasionne le cycle des saisons, cycle qui pourrait tout aussi bien incarner la possibilité de repartir à neuf. Ce cycle naturel permet aux espèces comme aux hommes de se défaire du passé pour aller vers autre chose et, comme le note Élisabeth Nardout-Lafarge, « la neige qui refait les paysages, efface l'histoire, recommence le territoire, le ramène à un avant à partir duquel tout peut être à nouveau premier et, dans ce sens, elle est liée à l'origine¹³ » ou à la Création du monde, pour faire écho au passage évoqué plus tôt. Ainsi, la nature fournit un registre sacré où l'idée de commencement et de recommencement passe d'abord et avant tout par la langue.

Effectivement, c'est à l'extérieur, hors de la petite classe aménagée par Vonvon chez Mary, que Rémi préfère faire la classe à Fanie. Dehors, il enseigne tout un vocabulaire et un abécédaire de la nature à Fanie qui veut tout savoir. Nommer les éléments de la nature qui les entoure devient, pour les personnages de *Va savoir*, une manière à la fois d'être au monde et de s'en écarter, comme la fameuse « herbe écartante » de Marie-Victorin, qui pique la curiosité de Fanie. Toujours par le biais de la poésie, Fanie apprend, par exemple, ce qu'est une épinette à gomme : « Quand on la blesse elle pleure, et quand ses larmes ont durci on peut les mâcher » (VS, 30). Le « langage des fleurs », celui qui était si recherché par les narrateurs de *L'hiver de force*, en est un de pure poésie, c'est le « langage mythique par excellence [qui] a pour effet de ramener les autres langages à leur fonction d'usage, de consommation plus que de communication.¹⁴ » Ainsi, *La Flore laurentienne* de Marie-Victorin accompagne Rémi et Fanie dans leurs escapades quotidiennes et, à l'instar du manuel d'histoire sainte, il tient lieu de véritable Bible. La nature devient donc une poésie capable d'élever le langage à un niveau supérieur, voire sacré. Le livre de botanique sert de guide pour nommer et inventorier le monde ; il fournit une taxinomie végétale

¹³ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Une poétique du débris*, op. cit., p. 211.

¹⁴ Lise Gauvin, « La place du marché romanesque : le ducharmien », art. cit., p. 112.

descriptive qui, bien que normalisée, échappe au cliché et à l'opacité de la langue et permet un langage renouvelé, non sali par l'usage courant. En parlant du style de Balzac – et qui pourrait tout aussi bien s'appliquer au langage ducharmien – Leyla Perronne-Moisés montre que « Balzac cherche à accéder au langage paradisiaque qui est celui de la poésie. Un langage total où le mot est chose vivante, comme les fleurs ou les abeilles. Le mot est conçu non comme un simple revêtement de concepts mais comme matière vive, en communication active avec tout ce qui est vivant dans l'univers. Langage d'avant le péché, d'avant la séparation signifiant-signifié¹⁵ ». Il est donc significatif que les personnages de *Va savoir* aillent chercher dans ce langage des fleurs toute une gamme de sensations et d'émotions pour nommer l'innommable. Dans les dernières lignes du roman, Rémi associe les plus heureux moments de son été, ceux passés à explorer la nature en compagnie de Fanie, au bouquet parfumé à la flouve offert à Henriette dans le roman de Balzac. Et c'est précisément cette langue, florale et poétique, qu'il souhaite léguer à son élève : « ce souvenir, cette impression dans ses muqueuses, qu'elle associe[ra], quand elle aura grandi, aux plus beaux jours de l'été, au bonheur, inconsciemment, sans savoir pourquoi, sans pouvoir mettre le doigt sur ce que ça lui fait, comme quand on dit je ne sais pas ce que ça me fait... » (VS, 298). Comme le montre Gilles Marcotte, « lorsque Nicole et André Ferron, dans *L'hiver de force*, se livrent à l'étude de la *Flore laurentienne* du Frère Marie-Victorin, c'est pour les mots plus que pour les plantes¹⁶ ». Rémi et Fanie abolissent quant à eux cette distance et vont chercher une expérience directe et vécue de la nature pour trouver un sens nouveau au réel. Le retour de l'enfance dans le récit – celle-ci étant complètement absente de *L'hiver de force* comme de *Dévadé*, le roman précédent – permet de voir le monde sous un jour nouveau, éclairé par la poésie des sensations et des intuitions propre aux enfants. Les définitions sont alors encore plus que des mots, comme dans *L'hiver de force*, mais elles deviennent des souvenirs, des histoires : le chiendent devient « la fameuse herbe écartante de Marie-Victorin » (VS, 91), les insectes forment un corps de ballet dansant parmi les algues qui se révèlent

¹⁵ Leyla Perronne-Moisés, « Balzac et les fleurs de l'écritoire », dans *Poétique*, n° 43 (sept. 1980), p. 323.

¹⁶ Gilles Marcotte, « Ducharme, lecteur de Lautremon », dans *Études françaises*, vol. 26, n° 1 (1990), p. 125.

être les couturières des fonds marins, la fleur d'Élodée est lancée du fond de l'eau par une « fée embusquée au fond » (VS, 207). La mise à distance opérée par les narrateurs de *L'hiver de force* à l'égard des mots, méfiance envers « une langue impropre à dire la vérité¹⁷ », se résorbe dans *Va savoir*, où la nature offre non seulement des mots qui peuvent traduire les sentiments humains et le désir innommable, mais une expérience vécue et réelle, comme une ouverture sur le monde qui se révèle par la langue.

Comme rien n'est simple dans la langue de Ducharme et que le langage des fleurs se substitue parfois au langage usuel, comme il vient d'être vu, il arrive qu'il serve aussi à médiatiser une certaine sensualité, qui frôle parfois la vulgarité et l'expression d'un désir charnel. Brigitte Seyfrid-Bommertz insiste sur « la communication florale [qui] se substitue au langage verbal [et] forme un message affectif composé selon un ordre secret¹⁸ ». Il arrive cependant que ce message affectif soit teinté par des pulsions libidinales et un désir sexuel qui place les hommes dans « cet état de maturité consommée » (VS, 285) et fait d'eux « des animaux, même dans ce qui [leur] donne la plus haute idée de [leur] humanité » (VS, 31). Rémi fera d'ailleurs l'expérience de la synesthésie en associant spontanément la vue d'une fleur et la sonorité de son nom à son désir sexuel grandissant :

J'achète un pot de Coronarium Orion et je les offre à Jina. Je suis sensible à leur jaune ocré, crémeux, plus concentré dans le bouton du cœur. C'est la couleur de l'amour fait, du blond de la lumière absorbée par la boue de la matière, et je la trouve exprimée dans son nom, ses vibrations, son équilibre. Je n'en dirai rien à Jina, je ne veux pas passer pour ce que je suis, un carencé qui délire en couleur. (VS, 185-186)

À elle seule, cette fleur exprime l'état de Rémi et l'effet que Jina a sur lui, plus difficile à décrire avec des mots : « je ne reconnais pas bien ce que Jina me fait, mais ça tient à la torpeur des sens, à sa sexualité rassérénée, sacralisée par la maternité, déshumanisée » (VS, 89). Cette fleur incarne avec finesse le désir sexuel qui se mêle avec la quête de pureté et de chasteté et qui s'exprime dans le roman à travers le

¹⁷ Pierre-Louis Vaillancourt, « Permanence et évolution des formes de l'imaginaire ducharmien », dans Pierre-Louis Vaillancourt [dir.], *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 53.

¹⁸ Brigitte Seyfrid-Bommertz, *La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Québec, Presses de l'Université Laval (Coll. Vie des lettres québécoises), 2000, p. 56.

« registre de la sensualité [qui] est exploré à divers degrés, de l'évocation poétique à la trivialité la plus sordide¹⁹ ».

Si *Va savoir* est le roman dans lequel le discours religieux s'impose le plus fortement, c'est également celui, avec *Dévadé*, dans lequel la sexualité se révèle d'une manière beaucoup plus explicite. Un lexique religieux n'empêche pas l'auteur de faire se côtoyer le sacré et le vulgaire à l'intérieur du même passage : « Tu as bien raison, je caresserais n'importe quelle viande, à quoi ça peut bien servir que tu fleurisses un auteur et le pares en dentelles, que tu attendes avant de t'offrir que la grâce opère et sanctifie la prière en désir, l'irrésistible émoi des entrailles où tu te sentais branchée sur ton courant essentiel et sans quoi une femme est une poubelle? » (VS, 154). Il se dégage dans *Va savoir* une sexualité beaucoup plus assumée qu'avant, que la présence de nombreuses danseuses et prostituées que Rémi côtoie et celles qui sont les sujets d'étude de Raïa ne fait qu'accentuer davantage. Ainsi, le désir de chasteté et de pureté côtoie constamment un langage ordurier ou une « poétique du débris », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Nardout-Lafarge. Mais ici, la salissure ne rend plus aussi infect qu'avant et tout se passe comme si on acceptait un peu mieux l'impureté reliée à la sexualité. En lisant les deux registres ensemble, l'un vulgaire, sexuel et outrancier et l'autre sacré, pur et chaste, en ne les opposant pas, mais en les faisant dialoguer ensemble, nous voyons ainsi comment ils se répondent et se nourrissent, même dans la lutte qu'ils se livrent. Le langage serait donc imprégné par une nouvelle forme d'acceptation de l'impureté, manière d'accepter que la vie, « c'est raté de toute façon, par définition » (VS, 125), et « il n'y a pas d'avenir là-dedans » (VS, 9), manière aussi de dire que l'homme est inévitablement voué à l'impureté. L'essayiste et professeur Guy Scarpetta, en réfléchissant à la fin de l'époque des avant-gardes et à l'impression d'un vide de valeurs qui s'en suit, propose une esthétique de l'impureté qui permettrait justement de jeter un regard nouveau sur cette époque qui est aussi, plus largement, celle de la parution des derniers romans de Ducharme :

¹⁹ Élisabeth Haghebaert, *Une marginalité paradoxale*, Québec, Nota Bene (Coll. Littérature(s)), 2009, p. 134.

Autrement dit, il me semble que ce qui revient, aujourd'hui, dans tout un pan de l'art et de la littérature c'est l'affirmation d'une impureté fondamentale – pas très éloignée, peut-être, de ce que les discours religieux désignaient comme le péché originel. Façon de renouer, sans doute, avec cette fonction de l'art que l'avant-gardisme avait plus ou moins refoulée : dire le Mal, désigner le négatif du lien social, l'envers des optimismes idéologiques [...]. Ce qui est significatif, à l'heure actuelle, c'est que nous en sommes peut-être arrivés au point où il n'est d'autre façon de réaffirmer cela, face à la bien-pensance et au conformisme généralisés, que d'adopter délibérément une double position d'excès : « vers le haut », et « vers le bas ». Du côté de la religion, et du côté de l'obscénité. Du côté de la sainteté et du côté de l'abjection. Du côté de la prière, et du côté du libertinage. Du côté de la transcendance, et du côté de la déchéance. Et sans jamais séparer l'un de l'autre, – seule façon, semble-t-il, de résister aux pressions de la Norme.²⁰

Cette réflexion de Scarpetta s'avère particulièrement révélatrice des motifs qui caractérisent la langue de Ducharme, encore plus celle dont est empreint *Va savoir*. Ainsi, le registre vulgaire est aussitôt ramené à une dimension sacrée en ce qu'il exprime un désir de dire la déchéance, le « Mal », pour élever la langue vers un au-delà et vers un idéal qui rejoint l'imaginaire religieux. Cette oscillation dont parle Scarpetta, à l'œuvre dans le roman de Ducharme, où différents registres se mélangent et se répondent, correspond, à notre sens, à la recherche d'une nouvelle manière de dire le monde à une époque où il n'est plus possible de « s'érig[er] en république autocratique » (OC, 123) comme Iode Ssouvie ou de se dresser contre absolument tout et « pass[er] [son] temps à dire du mal » (HF, 15) à la manière du couple de Nicole et André Ferron. Sans pour autant verser dans la nostalgie, la langue de Ducharme semble s'illustrer différemment dans *Va savoir*; comme si elle devenait un lieu de socialisation avec l'autre où peuvent régner la complicité et la sympathie. Bien que certaines choses dépassent le langage et demeurent incompréhensibles ou impossibles à dire, les leçons données à Fanie deviennent des manières de jouer avec la langue pour redire et ainsi recréer la réalité. Le langage des fleurs, aux limites du mystique, incarne également l'absolu dans la langue où la vérité ne se dit pas : elle se vit. Et poussant encore une fois la langue à ses limites et en explorant différents registres de langue, du vulgaire au sacré, la langue ducharmienne incarne l'hésitation propre à l'époque dans laquelle son roman s'inscrit, hésitation qui semble se résoudre par l'acceptation d'une impureté fondamentale qui pourrait tout aussi bien caractériser l'homme que la langue.

²⁰ Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985, p. 307-308.

En ce sens, la langue déployée dans *Va savoir* incarne un nouveau rapport au religieux dans la manière même de traiter la question de l'absolu à travers la langue. Dans son article, Anouk Mahiout remarque qu'en « rupture avec la fonctionnalité usuelle du langage, l'énonciation dégage une nouvelle pratique de la langue, nouvelle au sens où les mystiques l'ont pensée, c'est-à-dire posant la nécessité de recréer un commencement, un espace mythique où le sujet se refait en s'appropriant le langage, rejoué comme expression d'un mystère qui lui est propre²¹ ». La question de la langue serait donc une manière de se rapprocher de ce « mystère », tout comme la lecture et les livres qui permettent, eux aussi, de transcender le réel.



Usages de la lecture

Dans le paysage littéraire québécois, aucun écrivain n'a (mal)traité les œuvres et les références littéraires comme Ducharme. Or, paradoxalement, aucun d'eux n'a traité celles-ci avec autant d'affection et d'amitié. L'œuvre de Réjean Ducharme entretient à l'égard de la littérature, canonique ou mineure, française ou québécoise, des rapports complexes et singuliers que les critiques ont tôt fait de souligner. Parus dans des années de fortes tensions linguistiques au Québec, les premiers romans de Ducharme sont confrontés par la critique au rapport à l'institution littéraire française – à ses héritages et ses traditions – et sont soumis aux questions d'engagement national. Même si Ducharme ne prend jamais position socialement quant à ses rapports avec l'institution et les modèles littéraires, on reconnaît surtout dans ses premiers romans, tel que le montre Élisabeth Nardout-Lafarge, « l'explosion iconoclaste contre les modèles littéraires [pouvant] être lue comme bruyante liquidation – ou tentative de liquidation – de l'autorité que représente l'héritage français²² ». Mais l'œuvre de Ducharme, de roman en roman, révèle des stratégies de plus en plus complexes afin de se positionner dans la littérature et trouver une place

²¹ Anouk Mahiout, « Dire le rien : Ducharme et l'énonciation mystique », dans *Voix et Images*, vol. 29, n° 3 [87] (2004), p. 142.

²² Élisabeth Nardout-Lafarge, *Une poétique du débris*, op. cit., p. 91.

où règne la liberté la plus totale. Ainsi, le grand « maghaneur » de la littérature se révèle être aussi un des plus grand amoureux de la littérature, qui « aime les livres comme si c'était du monde » (EN, 154). Il va au-delà de toutes questions quant « au rapport singulier de l'écrivain québécois à la littérature²³ » et assume cette position inconfortable dans laquelle semblent devoir se placer tous les écrivains québécois. À cela, il répond par l'ambiguïté; ambiguïté d'un amour exigeant envers la littérature qu'il doit à la fois aimer d'amour, « maghaner », parodier, affronter, mais, toujours dans l'unique but d'en montrer l'absolu.

Si cette ambiguïté régit l'œuvre ducharmienne, c'est que la question de la langue est partout, tellement présente qu'elle n'offre pas « d'extériorité [...], pas de bord, pas de surplomb d'où l'on puisse la saisir²⁴ ». Pour mieux comprendre le mode de fonctionnement de la langue à travers cette œuvre complexe, il faut nécessairement passer par une étude de l'intertextualité, qui est, selon Nicole Bourbonnais, « une opération centrale, tantôt ostensible, tantôt furtive, [qui] imprime comme au fer rouge sa marque à l'œuvre²⁵ ». Plusieurs critiques ont signalé la présence lancinante, affirmée ou dissimulée, de certains auteurs dans l'œuvre ducharmienne : Nicole Bourbonnais a repéré l'important intertexte nelliganien, Gilles Marcotte révèle la présence implicite de Lauréatmont alors qu'Élisabeth Nardout-Lafarge dresse un portrait complet de nombreuses références intertextuelles en passant par Saint-Denys Garneau et Proust. Élisabeth Haghebaert recèle quant à elle l'influence d'Henry Miller, savamment dissimulée dans certains romans de Ducharme, relevant surtout « d'une sorte de parenté d'esprit²⁶ » et dont les références, bien qu'elles peuvent paraître inattendues, « contribuent à inscrire la littérature québécoise dans l'universel dans la mesure où elle se bâtit à partir des apports de ses antécédents historiques et de sa réalité actuelle.²⁷ » Dans la foulée de ces réflexions intéressantes, et en quelques points convergentes, nous tenterons de montrer ce qui diffère d'avant et comment, s'il

²³ *Ibid.*, p. 84.

²⁴ *Ibid.*, p. 288.

²⁵ Nicole Bourbonnais, « Ducharme et Nelligan : l'intertexte et l'archétype », dans Pierre-Louis Vaillancourt [dir.], *Paysages de Réjean Ducharme*, op. cit., p. 167.

²⁶ Élisabeth Haghebaert, *Une marginalité paradoxale*, op. cit., p. 184.

²⁷ *Ibid.*, p. 185.

en est, l'intertextualité fait partie des éléments qui éclairent et apaisent la lecture de ce huitième roman.

Du côté de chez Balzac

Les livres, comme toujours si présents chez Ducharme, accompagnent le quotidien des personnages. Dans *Va savoir* cependant, la littérature ne joue pas le même rôle qu'ailleurs. Outre *La Flore laurentienne*, précieux manuel que Rémi a sauvé de l'incinérateur où Mamie avait voulu le jeter, le narrateur s'adonne à la lecture de *Splendeurs et misères des courtisanes* et *Le lys dans la vallée* d'Honoré de Balzac. Sans tomber dans le fétichisme qui faisait apprendre par cœur *L'oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre* à Mille Milles ou qui lui faisait porter un culte à l'image de Nelligan, arrachée dans un livre de la bibliothèque Saint-Sulpice et érigée bien en hauteur sur le mur de sa petite chambre, Rémi lit Balzac avec un véritable plaisir et développe avec ses romans une profonde intimité. Il dévore les livres, en redemande, va même jusqu'à dormir avec son Balzac : « Je couche avec Balzac, qui m'ennuie des fois » (VS, 236). Cet engouement envers un auteur aussi canonique et institutionnalisé que Balzac n'aurait jamais été toléré par les Bérénice et Mille Milles d'avant, pour qui la poésie représentait le genre majeur qui dominait toutes les formes de littérature. Rémi cite, au détour, quelques passages de Balzac, sans déformer ni parodier sa prose, mais avec un grand respect qui paraît à première vue étonnant. Rémi ne cite pas Balzac de mémoire, comme pouvaient le faire Mille Milles et Chateaugué avec les vers de Nelligan, et les références à l'auteur sont bien mises en évidence par l'italique ou les guillemets, créant à la fois une distance et une proximité avec le texte, comme si le roman ne pouvait être assimilé d'une manière aussi totale que la poésie. Comme le suggère Nardout-Lafarge, « on pourrait dire que toute une artillerie parodique semble avoir baissé la garde. Sans pour autant conclure à un quelconque progrès de l'œuvre, apaisement, assagissement ou mûrissement, [...] on notera que la littérature française, et la plus instituée qui soit puisque Balzac en est la

figure métonymique, n'a plus ici la fonction d'un repoussoir contre lequel écrire.²⁸ » Au contraire, Balzac prête ses mots à Rémi, qui n'en trouve pas de plus beaux pour parler du désir et de l'amour : « *Mais il refoula ce désir brutal et le comprima par la force qui le rendait si terrible...* C'est du bien beau Balzac, et exactement les mots qui m'ont manqué. Je ne me suis jamais permis d'empoigner de la sorte une femme, même les vénales. » (VS, 230). Happé par cette phrase qui retient son attention, Rémi nous dit que la langue de Balzac arrive à dépasser l'incapacité du langage à traduire les sentiments, même les plus brutaux en lui offrant « un langage auquel il n'a jamais eu accès²⁹ », qui conjugue dans une langue noble l'amour le plus pur au plus vicieux. Aussi, Rémi va jusqu'à se reconnaître, lui qui peut passer si facilement « du sublime à la grossièreté » (VS, 230), dans les mots de Balzac, qui lui font se demander « Comment peut-on être avec la même voix aussi sentimental et aussi génital? Comment peut-on être autrement? » (VS, 259). Interpelé par l'auteur dont les mots touchent une corde sensible, Rémi dira même : « Je n'ai plus à pleurer comme j'ai failli l'autre nuit quand Balzac a dit que sa maman ne l'aimait pas » (VS, 257). Ses lectures de Balzac lui font « entend[re] comme un écho » (VS, 255) et voir une image qui lui renvoie celle de sa propre vie, « Balzac [le] ramène en Touraine » où les aventures de Mamie et Raïa se mêlent aux histoires qui s'offrent à lui. Bref, dans *Va savoir*, il ne s'agit pas tant d'affronter la tradition littéraire que de l'intégrer, voire même lui donner une certaine autorité ou, du moins, une valeur de référence. L'intimité qui se dévoile entre Balzac et Rémi est, en ce sens, fortement évocatrice d'une manière différente de traiter de la littérature par des « voies renouvelées moins explosives³⁰ ». Sans nécessairement en conclure que Ducharme aurait complètement réglé ses comptes avec le genre romanesque et canonique, une forme de respect s'instaure envers certains auteurs, même les plus grands, qui ne sont plus pris comme des « vulgaire[s] prosateur[s] » (NV, 202), pour reprendre l'expression de Mille Milles. Dans *Va savoir*, Ducharme se réfère davantage au roman qu'à la poésie, dont la place dans l'intertexte est beaucoup moins importante. L'adulte, bien ancré dans le réel et le quotidien, entretient avec le roman un rapport d'adhésion plus grand

²⁸ Elisabeth Nardout-Lafarge, *Une poétique du débris*, op. cit., p. 144.

²⁹ Michel Biron, *L'absence du maître*, op. cit., p. 205.

³⁰ Brigitte Seyfrid-Bommertz, *La rhétorique des passions*, op. cit., p. 5.

qu'avec la poésie, et ce, même si le roman l'« ennuie des fois » (VS, 236), ses histoires et ses mots parviennent à mieux décrire la réalité des personnages ou du narrateur et leurs « histoires de fric sentimental » (VS, 236).

Dès la parution de *L'hiver de force* en 1973, Gilles Marcotte remarque et commente le glissement de genre qui s'est opéré entre cette dernière parution, qui porte désormais la mention « récit », et les précédentes qui portaient toutes la mention « roman » et le critique montre bien ce que ce changement révèle dans l'œuvre. Pourtant, *L'hiver de force* signale l'entrée dans le roman la plus accentuée pour Réjean Ducharme, l'univers étant fortement marqué par le réalisme des personnages, des lieux, etc. Alors que les précédents romans ducharmiens refusaient le pacte réaliste et que la langue poétique empêchait en quelque sorte l'effet de réel, *L'hiver de force* pousse le réalisme à un point extrême, « ce qui fait que sous chacun des personnages on reconnaît ou croit reconnaître des personnes réelles³¹ ». Malgré une évidente volonté de réalisme qui s'exprime par les nombreuses allusions à l'actualité littéraire et artistique des années soixante-dix, si bien que Marcotte se demande si on pourra « lire l'*Hiver de force*, dans vingt-cinq ans, sans un arsenal de notes explicatives³² », Ducharme continue de se méfier du genre du « roman réaliste » et se détourne des discours dominants en dissimulant subtilement, sous la mention « récit » sa vision de l'institution. Ou alors est-ce une autre stratégie pour réaffirmer que la société de *L'hiver de force* (et celle des années soixante-dix), celle qui, en ne consommant à outrance que le fugace et l'éphémère, ne permet pas la durée qu'imposerait un « roman »? En ce sens, Marcotte renchérit que : « Ducharme prend [...] le risque du précaire, du momentané. “Roman”, c'est ce qui dure, ce qui dit la durée ; “récit”, c'est la fragilité et l'humilité d'une écriture qui se donne toute entière au présent, et qui accepte de mourir avec lui, s'il le faut.³³ » Nous croyons que ce glissement continue de s'opérer jusque dans les derniers romans de Ducharme. Dans *Va savoir*, nous l'avons noté, le roman remplace presque entièrement la poésie dans

³¹ Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », dans *Études françaises*, vol. 11, n° 3-4 (1975), p. 282-283.

³² *Ibid.*, p. 283.

³³ *Idem.*

l'intertexte. Trois ans avant *Gros Mots*, dernier roman de Ducharme que certains considèrent comme ses adieux à la littérature et que Stéphane Inkel caractérise de « roman sous forme de bilan [par lequel] Ducharme lui-même [...] peut [...] réfléchir sur sa propre écriture³⁴ », Ducharme semble, avec *Va savoir*, amorcer une réflexion sur le roman (ou le récit), un genre qui est le sien. Les références qui parsèment l'intertexte du roman pourraient constituer une piste de réflexion sur la portée des récits, leur utilité, leur fonction et leur usage dans la vie. Certes, la littérature a toujours tenu une place importante dans l'œuvre ducharmienne, mais ici, le récit occupe une place particulière. Manifestement, les romans, les récits et les belles histoires comme celles tirées du manuel d'histoire sainte deviennent essentiels lorsqu'on a mal, qu'on souffre trop et que, comme dans *Va savoir*, tout tombe en ruine. Ils s'imposent dans la durée jusqu'à constituer tout ce qu'il reste. Avec ce roman, Ducharme avance donc des pistes autoréflexives sur le genre romanesque qui seront plus appuyées dans *Gros mots* et davantage dans l'ordre d'une finalité, mais qui permettent déjà de mettre en place certains éléments d'analyse.

Or, il n'est pas anodin que ces romans fassent interruption dans la vie de Rémi par l'intermédiaire de son voisin Hubert³⁵, solitaire et fidèle lecteur qui, au crépuscule de sa vie, lègue Balzac à Rémi comme on lègue un héritage. Sous le signe d'une grande sympathie et complicité entre les deux hommes de lettres, Rémi accepte le legs d'Hubert et parcourt les romans de Balzac sans pour autant les avoir choisis ou sélectionnés parmi une liste d'auteurs. La présence spectrale d'Hubert a sur Rémi un effet inexplicable : « Je ne sais pas ce qu'il me fait, c'est comme si la mort était un

³⁴ Stéphane Inkel, « Politique de la dette dans *Dévadé* et *Gros mots* », dans Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge [dir.], *Présences de Ducharme*, Québec, Nota Bene (Coll. Convergences), 2009, p. 176.

³⁵ Nous sommes portée à croire, comme le propose Marie-Andrée Beaudet dans son article « *Va savoir* : danser sur le fil des mots entre enfer et paradis », que le personnage d'Hubert constituerait une sorte d'hommage au poète et à l'homme politique qu'était Gérard Godin, qui succombait au même cancer qu'Hubert lors de l'année de parution de *Va savoir*. Godin était en effet un ami proche de Ducharme et représentait pour lui, en quelque sorte, un maître tout comme un frère. Puisque les références les plus intimes sont souvent, chez Ducharme, les mieux dissimulées, tout porte à croire que la grande douceur et la lumière qui émergent de ce personnage fantomatique composent un tendre hommage, tout en intimité, à une amitié qui lui a été chère depuis le tout début de sa carrière d'écrivain, puisque Godin fut le premier (et le dernier) à l'interviewer, à la veille de la parution de *L'avalée des avalés* chez Gallimard.

sentier et qu'il me le défrichait, qu'il passait le premier pour me montrer par où passer pour ne pas tomber » (VS, 150), mais elle vient surtout lui rappeler qu'il se trouve bel et bien dans un monde où rien n'échappe au désastre. Car si *Va savoir* est, dans l'oeuvre romanesque de Ducharme, le roman où l'amour est le plus présent – Rémi est entouré de nombreuses femmes et il les aime toutes, la relation épistolaire rétablit à certains moments le genre du roman d'amour, on lit et relit les romans de Balzac dans lesquels l'amour constitue un thème central – c'est aussi le premier où la mort occupe une place aussi importante. On apprend d'ailleurs qu'outre Hubert et les jumelles de Rémi et Mamie, la mère de Mamie a également succombé à un cancer ravageur, tout comme le frère de Rémi qui a cédé à une leucémie et l'a abandonné à un père invalide. Dans un monde irrigué de toutes parts par le deuil, la mort et la perte des êtres chers, Rémi se pose la question suivante : « On est donc plus longtemps mort que vivant. De quoi on va avoir l'air quand ça va faire un million d'années, qui est une seconde dans l'éternité? Qu'est-ce qui va rester? » (VS, 53). Dans un monde où tout est en ruine, où tout est appelé à se défaire ou à se dégrader, les êtres tout autant que les objets, ce sont les monuments qui perdurent. En ce sens, la présence de Balzac incarnerait donc une certaine reconsidération des valeurs, une réconciliation avec des valeurs si grandes et si universelles qu'elles ne risquent pas de s'écrouler. Lorsque tout semble être en proie à disparaître, à s'écrouler à s'effacer, comme par la neige qui emporte tout, on se retourne vers les emblèmes et les grands phares pour se situer et, surtout, se repérer.

Dans un univers aussi précaire et menacé que celui de *Va savoir*, roman dans lequel la mort plane, que ce soit par les nombreux deuils à faire ou à venir, les questions d'héritage et de transmission se posent autrement. Et « en dépit des catastrophes qui s'accumulent et des morts annoncées qui font de ce récit une sorte de longue lettre sur le deuil et la perte³⁶ », *Va savoir* demeure pourtant le roman le plus lumineux de Réjean Ducharme, peut-être justement parce que les apories reliées aux questions d'héritage et de transmission permettent de transcender le thème de la mort. L'héritage, qu'il soit littéraire ou autre, sous-entend un rapport au passé associé à la

³⁶ Marie-Andrée Beaudet, « *Va savoir* : danser sur le fil des mots entre enfer et paradis », dans *Québec français*, n° 163 (2001), p. 25.

mort ou au fait de perdre quelque chose, mais éclaire également une volonté de prolonger la vie tout en lui assurant une continuité, un avenir. Jean-François Chassay soutient que la mort joue un rôle nouveau dans ce roman et constitue un élément clé dans sa compréhension :

Certes, la mort a toujours occupé une place importante chez Ducharme, mais cette mort se révélait d'abord romantique. L'individu faisait face au monde, le prenait à bras-le-corps en quelque sorte. Rien du cri de guerre de Bérénice Einberg ici, rien de l'apocalypse fomentée (bien malgré elle) par Colombe Colomb. C'est plutôt la douleur physique qui entraîne un malaise chez les protagonistes de cette histoire, malaise face à celui qui, conscient de sa fin prochaine, dont le cancer n'en finit plus de durer et de le faire souffrir, refuse de la proclamer, de jouer le pathos. Hubert, voyant peu à peu Rémi prendre sa place auprès de Fanie, peut-être bientôt auprès de Mary, ressemble à un homme qui aurait compris le célèbre aphorisme de Wittgenstein : « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire. » Cette présence silencieuse provoque une angoisse diffuse que ressent bien Rémi : « Je ne sais pas ce qu'il me fait, c'est comme si la mort était un sentier et qu'il me le défrichait, qu'il passait le premier pour me montrer par où passer pour ne pas tomber, pour arriver debout. » [VS, 150]³⁷

La transmission apparaît donc comme une nécessité, encore plus vive dans ce monde en ruine, où tout s'écroule devant Rémi qui se demande « qu'est-ce qui va rester ? ». Ainsi, l'héritage littéraire laissé par Hubert permettra peut-être à Rémi de donner un sens à sa vie : comprendre l'amour à travers les romans de Balzac, déchiffrer les symboles à l'aide de son Dictionnaire des symboles (dans lequel il découvre notamment « que Raïa descend de Lilith » (VS, 179), nous y reviendrons). Et puisque Hubert « donne envie d'inspirer aux suivants ce qu'il vous inspire » (VS, 150), Rémi se fait, à son tour, le passeur de la littérature balzacienne, en offrant quelques délicieux passages à son élève Fanie, mais c'est avant tout l'histoire religieuse qu'il entend lui transmettre en espérant, d'une certaine manière, que cela lui revienne un jour : « J'ai refusé de lui fournir des éclaircissements, lui expliquant que je ne comprenais pas tout moi-même, que je comptais sur elle pour m'affranchir, un de ces jours, quand elle serait devenue assez savante à force d'étudier... » (VS, 200). La transmission se fait alors par la voie de la langue, de la parole, mais aussi par celle du livre, notamment par la Bible, le livre de tous les livres, fondateur pour le christianisme, que Ducharme place sur le même piédestal que les autres livres. L'héritage et la transmission relèveraient donc, en quelque manière, d'une sorte de

³⁷ Jean-François Chassay, « Amours contrariées », dans *Voix et Images*, vol. 20, n° 2 [59] (1995), p. 469.

transcendance par le récit, qu'il soit littéraire ou religieux, et qui à la fois permet de dépasser les possibilités du langage commun et permet à l'homme de dépasser sa condition. Ces deux intertextes, l'un plus littéraire et l'autre plus spécifiquement religieux, dialoguent ensemble pour dire quelque chose du sacré dans un monde où la mort, omniprésente, nous amène inévitablement à attribuer une connotation sacrée et religieuse au texte. Par la voie de l'intertextualité s'engage donc une idée de la transcendance comme toile de fond. Tout se passe comme si, dans un monde dévasté par les ruines du passé, on récupère ce qu'il reste pour se tourner vers l'avenir, et ce qu'on trouve, c'est justement Balzac et ce vieux manuel d'histoire sainte poussiéreux. Mais au-delà des œuvres en elles-mêmes, ce qui importe ici ce sont davantage les valeurs qu'elles transmettent. Ainsi, ce qu'il reste de Balzac n'est pas tant le romancier canonique qu'il représente sociologiquement dans la littérature française, mais plutôt la valeur de dépassement et de grandeur que son œuvre incarne. Pour Hubert, qui fait de Balzac une sorte d'être suprême jusqu'à le considérer comme « son dieu » (VS, 167) ainsi que pour Rémi qui le lit religieusement, la lecture de ses romans appelle à un acte sacré qui, selon Biron, révèle une « expérience concrète du monde et [l'] expression d'un désir innommable³⁸ ».

Le pari de Pascal

Si le nom de Balzac s'impose et revient à plusieurs reprises dans l'intertexte de *Va savoir*, celui de Blaise Pascal est plus dissimulé, mais plusieurs indices signalent sa présence et laissent croire à une lecture attentive de ses *Pensées*. Pendant un moment de recueillement où Rémi, « les pieds juchés sur l'appui de la fenêtre [regarde] couler la rivière » (VS, 257) et constate sa solitude, il entretient une longue réflexion qui est grandement alimentée par les *Pensées* de Pascal. En effet, Rémi ressemble à l'homme que décrit Pascal, cet « homme qui se met à la fenêtre pour voir les passants³⁹ » et s'interroge à propos de son *moi*, sur la permanence de son corps et

³⁸ Michel Biron, *L'absence du maître*, op. cit., p. 306.

³⁹ Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1983, p. 157.

de son âme, qui se pose la question « comment aimer le corps ou l'âme, sinon pour ces qualités, qui ne sont point ce qui fait le moi, puisqu'elles sont périssables?⁴⁰ », réflexion que Rémi reformule ainsi : « j'ai été conçu et créé pour une durée, un recommencement sans fin, pas les caprices exaltés d'une petite éducatrice » (VS, 258). Rémi aura également recouru à un aphorisme directement tiré des *Pensées* selon lequel « tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne pas savoir demeurer en repos, dans une chambre⁴¹ ». Approfondissant sa réflexion sur la solitude, Rémi cite alors un extrait directement tiré de la section « Misère de l'homme sans Dieu » des *Pensées* : « Mais d'après Pascal lui-même on est seul de toute façon, "égaré dans ce coin de l'univers, sans savoir ce qui l'y a mis... en effroi comme un homme qu'on aurait porté endormi sur une île déserte effroyable et qui se réveillerait sans connaître où il est, sans moyen d'en sortir..." » (VS, 258). Si la référence est explicite, l'œuvre de Pascal, contrairement aux romans de Balzac, est physiquement absente du récit et la référence surgit de la mémoire de Rémi, comme s'il s'agissait d'une vérité qu'il aurait retenue de la lecture, à ce moment même où il ressent la solitude comme une blessure profonde et n'espère presque plus le retour de Mamie. L'apostrophe à Pascal à ce moment précis du récit ne semble donc pas fortuite : la présence de l'auteur d'une apologie du christianisme, mais surtout d'une des plus grandes œuvres de tous les temps tisse, avec Balzac, une toile de fond qui assure une certaine cohérence au roman dont nous tentons de faire ressortir la présence du sacré.

Dans l'univers en ruine de *Va savoir*, irrigué de toutes parts par la perte qui ne cesse de creuser un abîme toujours plus profond, la croyance s'impose autrement que dans les romans précédents. Ici, l'apostrophe à Pascal incarnerait peut-être une envie, voire une nécessité de croire en quelque chose d'incertain, mais d'absolu, ne serait-ce que pour donner un sens à la souffrance et à la vie, comme si seul le désespoir ne pouvait mener vers une telle croyance; comme si, tel que l'écrivait Simone Weil « la grâce ne [pouvait] entrer que là où il y a un vide pour la

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 109.

* Rémi reformule ainsi : « Il paraît que tout notre malheur vient de ce qu'on ne peut rester tout seul dans une chambre. » (VS, 258).

recevoir⁴² ». Et lorsqu'on a tout perdu et que tout s'écroule, la maison de Rémi comme l'espoir de voir revenir celle qui lui a fait retaper cette vieille bicoque, il faut, comme le suggère Pascal, faire le pari de croire. N'est-ce pas exactement cette pensée de Pascal que paraphrase Mamie dans une lettre envoyée à Rémi : « J'aime mieux croire encore et me tromper, qu'avoir toujours raison et ne croire en rien » (VS, 145)⁴³? Plusieurs indices discrètement dissimulés dans le texte nous permettent donc de croire que la référence aux *Pensées* de Pascal aurait une portée beaucoup plus large qu'un simple nom propre saupoudré au hasard dans ce jeu de références et de renvois auquel s'est souvent adonné Ducharme. L'allusion à ce grand penseur classique sert la cohérence du texte et en oriente la lecture dans la mesure où on élargit la référence intertextuelle pour la faire dialoguer avec les autres références, avec Balzac par exemple, pour nourrir obliquement une réflexion sur le sacré. Il s'agit donc « d'observer comment les emprunts à d'autres textes prennent sens en créant des lieux de tension à l'intérieur du texte par la réinscription et le réemploi de divers discours sociaux⁴⁴ ». Alors que dans *Va savoir* la destruction fait place à la construction, la présence d'une littérature aussi instituée que celle de Balzac ou de Pascal concourt à assurer la refondation, à offrir un point d'ancrage et une possibilité de s'élever et à donner une valeur à la vie. La présence dans le récit et dans l'intertexte de ces auteurs d'une *grande* littérature, celle-là même que Ducharme mine dans la parodie et l'ironie depuis ses premiers romans, révèle aussi, non sans ambiguïté, une forte adhésion, voire une intimité, et réaffirme le désir profond d'un absolu littéraire. En fin de compte, la mise en relation des différents intertextes présents dans *Va savoir* se charge d'une fonction autoréflexive en ce qu'elle reflète non seulement certains aspects relevant du religieux, mais en ce qu'elle est également investie d'une réflexion plus profonde sur le travail d'écriture et de lecture et sur le rapport de l'auteur au genre romanesque.

⁴² Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1948, p. 12.

⁴³ Cette phrase de Mamie s'apparente étrangement à celle de Pascal : « J'aurais bien plus de peur de me tromper, et de trouver que la religion chrétienne soit vraie, que non pas de me tromper en la croyant vraie », dans Blaise Pascal, *Pensées*, *op. cit.*, p. 139.

⁴⁴ József Kwaterko, « L'intertexte et le discours essayistique chez Réjean Ducharme », dans *Le roman québécois et ses (inter)discours : analyses sociocritiques*, Québec, Éditions Nota Bene (Coll. Littérature(s)), 1998, p. 65.

Écriture(s)

Chez Ducharme, la thématization de la langue se joue à la fois dans le motif de la lecture – nous avons noté la présence de nombreux livres en passant de *La Flore Laurentienne* aux romans de Balzac – et dans la mise en scène de l'écriture, tel que le suggère la présence de nombreux narrateurs-écrivains de Ducharme dont font partie Mille Milles et Vincent Férié, mais aussi, d'une certaine manière, Rémi, qui ne peut s'adresser à sa bienaimée que par l'écriture, ce qui n'est pas sans rappeler l'entrée en matière du narrateur du *Nez qui voque* qui nous dira : « J'écris cette chronique pour les hommes comme ils écrivent des lettres à leur fiancée. Je leur écris parce que je ne peux pas leur parler » (NV, 12). Encore une fois, la question de la contestation langagière se pose différemment dans ce roman où il n'est plus question d'écrire mal comme Mille Milles qui nous disait également : « J'écris mal et je suis assez vulgaire. Je m'en réjouis » (NV, 12). Rémi, lui, voudrait avoir des mots aussi beaux que ceux de Balzac pour décrire l'amour et le désir qui lui paraissent innommables et intraduisibles : « Je l'ai vu cet après-midi quand Fanie m'a redemandé pourquoi tu es partie. Je ne trouvais pas les mots. Les plus petits sonnaient faux. Et je n'en ai pas de meilleurs pour mon propre usage. » (VS, 28). Malgré cet impossible dans la langue, le narrateur continue d'écrire ses lettres et de se battre avec l'exigence d'écrire pour libérer sa douleur. De son côté, Mamie poursuit également l'entreprise de correspondance, en dépit du danger que « les mots tout faits [...] piègent [...] les nouveaux sens » (VS, 43) qu'elle tente de leur donner. Ainsi, malgré le risque de « rester embourbé dans [les] glaisières profondes, dans [les] abîmes marécageux » (NV, 9) du langage, Rémi, comme Mille Milles, se plie à une injonction d'écrire, comme s'il y avait une tâche purificatrice à travers cette écriture expiatoire : « En ce moment j'écris. Mais si je n'écrivais pas, je ne ferais rien. [...] Écrire est la seule chose que je puisse faire pour distraire mon mal et je n'aime pas écrire. Mon état est difficile à décrire. Tout en moi est vide, effondré. Ma maison du rêve, vide, s'est effondrée. » (NV, 71). En dépit des discours de convenances et des « mots tout faits » qui envahissent la langue, le seul salut à espérer viendrait de l'écriture, aussi difficile soit-elle.

Dans cette tentative désespérée de s'adresser à l'autre, le langage, malgré une certaine retenue qu'Élisabeth Haghebaert remarque dans les trois plus récents romans de Ducharme⁴⁵, demeure reconnaissable et remplit finalement la même fonction que dans les précédents romans, dans lesquels Bernard Dupriez remarquait que « [s]ubstitutions, inversions, hyperboles, apologues, calembours, boutades, bavardage, réflexions et coq-à-l'âne, tout cela est en réalité un effort de dialogue, un message intime, hésitant ou pathétique.⁴⁶ » Mais la correspondance, plutôt que de ranimer les souvenirs et d'entretenir une présence malgré la distance, incarne l'absence et la difficulté de dire, de communiquer et de se comprendre. Les échanges se font de plus en plus hésitants et la difficulté de s'adresser à l'autre se fait ressentir par une hésitation, par des ratures et des biffures qui rendent les lettres illisibles. Les propos de Vincent Kaufmann apparaissent, dans ce contexte, fort révélateurs de la distance qui se construit entre Mamie et Rémi :

Il y a en effet dans le geste épistolaire une fondamentale *équivoque*, dont l'exploitation conduit aux frontières de l'écriture poétique. La lettre semble favoriser la communication et la proximité ; en fait, elle disqualifie toute forme de partage et produit une distance grâce à laquelle le texte littéraire peut advenir. Si l'écrivain voulait communiquer, il n'écrirait pas, et cette possibilité idéale de ne pas communiquer est sans doute la raison pour laquelle il entretient souvent des correspondances volumineuses, acharnées, s'efforçant inlassablement de convoquer autrui pour mieux le révoquer.⁴⁷

Alors que Mamie semble fuir par l'écriture, se faisant de plus en plus absente de ses lettres qui ne lui ressemblent pas, « apparaissant de temps en temps [mais de plus en plus rarement], comme une lumière en faux contact qu'un choc allume et qui se réteint » (VS, 234), la présence physique de Raïa, quant à elle, se fait davantage sentir à travers ses mots :

Son écriture est comme elle. Délicate, en même temps que frémissante, impétueuse. Pour la première fois depuis notre rupture, elle s'est rapprochée assez pour me toucher, et ce contact a *ressuscité* tout ce qui pourrissait. Raïa a tout mis dans le *chapelet* de ses mots, même l'odeur de sa peau, même la sensibilité du bout de ses doigts rongés, irrité par le frottement sur le papier. Elle dégage un parfum, quand elle est émue ou excitée, d'animal qui s'est roulé dans la rosée et qui a broyé l'herbe. Et c'est autour dans cette respiration qu'elle se reproduit sous mes yeux qui la relisent.

⁴⁵ Élisabeth Haghebaert, *Une marginalité paradoxale*, op. cit., p. 144.

⁴⁶ Bernard Dupriez, « Ducharme et des ficelles », dans *Voix et images du pays*, vol. 5, n° 1 (1972), p. 184.

⁴⁷ Vincent Kaufmann, *L'équivoque épistolaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 8.

[...] Je n'entends que ça. Je me repais, à mon plus traître, en refaisant notre lit dans ces mots qui prient en parlant de toi. Oui, et je n'en pâtis, je ne m'en repens que pour exaspérer, encore aggraver ma joie de la posséder à travers toi, malgré toi. (VS, 209, nous soulignons)

Tout se passe comme si seuls les mots de Raïa, élevés à un niveau sacré, pouvaient avoir une portée dans la réalité et toucher Rémi puisqu'ils incarnent un langage véritable, dans la contradiction et le paradoxe, un sens toujours à refaire, alors que ceux qui restent à Mamie ont de moins en moins de résonance dans le réel puisqu'ils ne savent plus relier le corporel et le spirituel et se creusent alors de vide. Elle-même reconnaît avoir « encore une voix, mais plus de parole » (VS, 232).

L'écriture épistolaire, comme l'a bien montré Vincent Kaufmann, met en évidence la distance et la fragilité des liens. C'est d'abord physiquement que Mamie fuit et, peu à peu, la fuite se réalise à travers l'écriture jusqu'à devenir le lieu ultime d'une disparition maintenant totale dans une dernière lettre où biffer les mots ne suffit plus : c'est elle-même qu'elle raye complètement. Rémi ressent l'absence de Mamie, non seulement dans son quotidien, mais dans les lettres qui lui parviennent de moins en moins souvent, comme l'échec d'une communion. Et progressivement, il projetera cet impératif d'écrire vers la petite Fanie. En effet, constatant que Mamie s'en va à reculons dans ses lettres et que ses mots ont de moins en moins de portée, Rémi se servira des missives pour « enseigner les cursives » (VS, 237) à son élève Fanie, ce qui ramène la joie et la poésie dans sa vie. Les mots de Mamie se vident donc de leur sens pour devenir image, dessin, outil à l'enseignement de l'écriture. Toujours selon Kaufmann, « il y aurait ainsi dans la passion épistolaire un désir secret d'effacer la lettre, d'investir un espace où plus aucune lettre ne serait nécessaire, où pensées et images se transmettraient comme par enchantement, silencieusement et immédiatement...⁴⁸ ». Et c'est auprès de l'enfant que Rémi satisfait ce désir de communion, désir d'investir une langue créatrice et réparatrice et d'éprouver, avec Fanie, les sensations heureuses que procure la découverte de la nature et du monde.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 121.

Ainsi, le langage se réalise et prend sens lorsqu'il y a invention, mais surtout communion. Tout se passe comme si le seul salut possible résidait dans la langue : dire, lire, écrire pour la délier, pour exposer ses possibilités infinies et son pouvoir d'échapper à la fatalité et à la réalité, pour offrir matière à d'autres commencements, pour résister au désastre. Dans *Va savoir*, la langue devient un lieu de connivence. Mille Milles écrivait aux hommes puisqu'il ne pouvait supporter leur présence physique qui lui donnait le « vertige du gouffre » (NV, 12). Or, *Va savoir*, peut-être encore plus que les autres romans de Ducharme, incarne un désir d'aller vers l'autre, d'établir des ponts de communication, en passant inévitablement par le langage, pour enfin vivre en communauté. Notre interprétation irait donc dans le sens de celle que tire Élisabeth Haghebaert en conclusion de son étude *Une marginalité paradoxale*, qui voudrait que le langage ducharmien soit la manifestation la plus évidente d'une recherche de tendresse. Et cette recherche de tendresse et d'affection passe, avant tout, par la langue. Une langue qu'on découvre et qui permet de faire renaître les choses, comme en témoigne l'apprentissage de Fanie, une langue qu'on souhaite transmettre pour assurer un avenir, avenir incertain mais tout de même, une langue mythique qui transcenderait la langue d'usage pour dire l'innommable comme le langage des fleurs véhiculé par *La Flore laurentienne* ou la langue de l'amour transmise par les romans de Balzac, une langue qui permettrait de croire, pour un instant, en quelque chose de plus grand que soi. Cette communion par la langue, Rémi ne la ressent plus par les lettres qui l'unissent de moins en moins à sa Mamie, mais au sein de son entourage, dans le même gouffre que ses « compagnons de misère⁴⁹ ». Cette recherche de tendresse qui ne cesse de passer par la langue nous amène donc à relire l'œuvre de Ducharme selon une nouvelle perspective : celle, nostalgique, d'une forme d'espérance de vie en communauté où tous partageraient la foi en une langue délivrée de toutes contraintes, espérance qui rejoint certains fondements religieux qu'on a peut-être, au Québec, balayés en même temps que la religion. Rappelons que l'étymologie du mot « religion » renvoie à « ce qui relie » et qui unit, dérivé du mot latin *religare*. Mais le mot « religion » se double d'une seconde étymologie, qui donne lieu à une interprétation différente mais fort

⁴⁹ Élisabeth Haghebaert, *Une marginalité paradoxale*, op. cit., p. 262.

éclairante, qui évoquerait le fait de « relire », l'idée d'une relecture, dérivé du latin *religere*. Cette deuxième origine nous amène donc à considérer l'importance du motif de la récupération qui passe par le recyclage d'objets auxquels Rémi et Fanie donnent une seconde vie, mais également par la relecture de schèmes religieux, omniprésents dans *Va savoir*, qui sont réinterprétés à travers une « poétique du débris » et un parti pris évident pour la pauvreté.

CHAPITRE III

Schémes, structure et parcours du religieux

Elle dort en effet, tout à fait,
complètement délivrée. Elle n'a laissé ici
qu'une mue, un reflet, mêlé aux reflets
des flammes. Il n'y a rien de plus beau, de
plus près du ciel, qui ait le sommeil aussi
profond que lui et qui rêve aux mêmes
étoiles. (VS, 134)

Préambule

Les éléments que nous avons évoqués dans le chapitre précédent permettent de déceler la prégnance d'un registre religieux qui s'impose à des personnages qui ont fait l'expérience douloureuse du monde, personnages pour qui le mal semble demeurer sans issue. Souvent, le registre religieux trouve, comme dans *Va savoir*, un écho chez ceux qui ont mal, ceux qui cherchent quelque chose à quoi se raccrocher quand tout s'effrite, quand tout est en ruine ou en perdition comme la maison-âme de Rémi. Les religions ne prétendent-elles pas servir à donner un sens à la vie et la mort? Dans ce roman, nous l'avons vu, où la mort rôde, le discours religieux offre un langage et des images pour relire le monde. Si Ducharme n'a jamais été associé au catholicisme comme a pu l'être avant lui Saint-Denys Garneau, ce huitième roman est cependant imprégné du début à la fin par toute une imagerie issue de la tradition chrétienne et par ses schèmes religieux. Pour un auteur comme Ducharme, né en 1941 et ayant reçu comme la grande majorité des Canadiens français une éducation religieuse, la Bible, de même que le manuel d'histoire sainte présent dans le récit et probablement aussi celui dans lequel le jeune Réjean Ducharme avait étudié, constitue inévitablement une référence culturelle, mais surtout, pour ceux qui aiment les histoires autant que Ducharme, une référence littéraire. Les reprises de certains motifs religieux ou sacrés, qui s'expriment et se comprennent dans des termes

chrétiens, sont de diverses natures, comme nous le verrons, mais elles se soumettent toujours au style ducharmien et à sa « poétique générale du collage, du recyclage, du vestige, voire du déchet et du débris¹ ». En effet, le religieux est soumis au même traitement que les objets trouvés ici et là et auxquels Rémi et Fanie donnent une autre vie, et il s'en dégage une foi qui semble avoir été jetée et trouvée par terre parmi les déchets, une croyance qui se bricole et se récupère. À la question « Mais qu'est-ce que Dieu peut encore signifier au temps de Réjean Ducharme?² », Gilles Marcotte répondait qu'Il « faisait partie de ces grandes formes vides, de ces grands récits usagés qui se réemploient dans l'œuvre de Ducharme³ ». Effectivement, on pourrait dire que le discours religieux comme « grande forme vide » à investir trouve sa place et sa portée dans *Va savoir*, roman dans lequel tout vacille et tout appelle à être récupéré ou sauvé : les objets, les valeurs, l'espérance, la foi.

Va savoir est sans doute le roman le plus réaliste et concret des romans de Ducharme, mais c'est aussi le premier à être aussi profondément ancré dans l'humain et à aborder sa réalité, son monde, ses histoires et ses souffrances avec une pareille sensibilité. Et d'une certaine manière, la religion est également ce qui aspire à répondre aux besoins humains les plus fondamentaux, surtout lorsqu'il s'agit de donner un sens à la souffrance. Tout se passe comme si l'écriture quittait les territoires imaginaires (les îles immatérielles) pour s'ancrer dans la vie réelle et dans un monde matériel fortement suggéré par l'emploi de termes techniques relevant des domaines de la rénovation et de la construction. Le récit s'emploie à montrer la réalité du quotidien des résidents de la Petite Pologne. Le glissement des références intertextuelles que nous avons noté au chapitre précédent va également dans ce sens : les références poétiques cèdent presque toute la place aux références romanesques et, plus particulièrement, à Balzac. En effet, les nombreuses adresses à celui que l'histoire littéraire considère comme le premier romancier moderne appuient une volonté de se positionner au niveau de l'humain, au risque de s'enfoncer dans les

¹ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides (Coll. Nouvelles études québécoises), 2001, p. 91.

² Gilles Marcotte, « Ducharme, lecteur de Lautréamont », dans *Études françaises*, vol. 26, n° 1 (1990), p. 100.

³ *Idem*.

niveaux les plus bas des réalités laides, vulgaires ou tout simplement ordinaires pour décrire le réel dans sa totalité. Élisabeth Haghebaert note également ce parti-pris affiché pour la banalité du quotidien : « faute d'évènements notables, l'accent est mis sur l'accumulation de petits faits triviaux sans importance montés en épingle par le brio du langage, ce qui illustre le fait que la narration est bien un genre discursif utilisé pour mettre en scène les banalités de la vie quotidienne.⁴ » Quand la poésie s'élève au-dessus de l'homme – comme en témoigne l'image de Nelligan positionnée bien en hauteur dans la chambre de Mille Milles et à laquelle les héros du *Nez qui voque* vouent un véritable culte – le genre romanesque de même que les récits religieux sont, eux, peut-être plus susceptibles d'éclairer ce qui se trouve à la hauteur des hommes pour révéler ce qu'il peut y avoir de lumineux et de beau dans une réalité plus prosaïque et modeste.

Nous chercherons donc à montrer les relations qu'entretient le roman de Ducharme avec l'héritage religieux du Québec. Qu'il s'agisse de citations provenant des Écritures saintes, déformées ou non par le travail intertextuel, de références, d'images et de schèmes chrétiens, le discours religieux est réinvesti par l'écriture ducharmienne et soumis au style singulier de l'auteur qui, à travers les débris, parsème ses pages de termes empruntés à l'univers chrétien : vie, mort, pureté, résurrection, rédemption, prière, etc. En dégageant complètement la religion de ses institutions, Ducharme se garde de prendre position par rapport à la pratique religieuse ou à la croyance en général. En d'autres mots, jamais l'auteur n'aborde directement la religion. Fasciné par les mots, il se réapproprie plutôt les images, les termes et la poésie qui s'en dégagent. Nous nous interrogerons donc sur la place, étonnante au premier abord, de ce discours religieux qui irrigue *Va savoir* et sur sa fonction dans l'économie du roman.

⁴ Élisabeth Haghebaert, *Une marginalité paradoxale*, Québec, Nota Bene (Coll. Littérature(s)), 2009, p. 206.

Le discours de la faute

Un imaginaire de la faute traverse le roman de part en part – nous avons montré, dans un premier chapitre, comment la faute s’incarne dans le protagoniste de Rémi Vavasseur, et dans un second chapitre, comment elle se donne à lire dans la langue et par les différents discours mis en scène – et le travaille en créant une tension dans la tonalité, qui, en oscillant constamment entre profanation et élan sacré, rappelle celle de la prière. Alors que le dénuement et la solitude invitent à la prière jusqu’à en constituer les raisons premières les plus fondamentales de sa pratique, le héros de *Va savoir* tourne tout son récit vers Mamie, ou plus largement vers un Autre ou une absence. Cette adresse à Mamie ouvre et clôt le roman dans deux énoncés qui se répètent et se répondent tout en insistant sur ce « tu » à qui chaque mot est destiné : « Tu l’as dit Mamie, la vie il n’y a pas d’avenir là-dedans » (VS, 9) et finalement « tu l’as dit, ça n’a pas d’avenir » (VS, 300). Malgré le besoin d’éloignement qui fait promettre au couple de s’écrire le moins possible et qui fait dire à Rémi : « Oui, je m’ennuie, déjà, mais c’est entendu, tu ne m’écris qu’en cas de besoin ou de malheur, ce que je ne te souhaite pas. Alors sois tranquille, absente-toi bien, ne te crée surtout pas d’obligations qui te replongeraient dans la mélasse où tu t’es engluée en pataugeant après moi... Non, je ne parlerai plus comme ça, c’est la dernière fois » (VS, 12). Pourtant, Rémi ne cesse de diriger son discours, ses pensées et ses réflexions les plus intimes, vers l’absente comme pour implorer un pardon ou demander une aide, comme si l’aveu de la faute devenait la seule manière de se dire. La posture de pénitent qu’adopte Rémi, nous l’avons déjà dit, redouble l’imaginaire de la faute et impose inévitablement l’acte de prière comme discours. Mais cette adresse à l’autre se fait toujours hésitante et la parole (ou la pensée) se bute souvent aux difficultés de la langue à dire cette profondeur. Cette hésitation, qui fait parfois perdre à Rémi le fil du discours (VS, 27), pourrait s’expliquer par le défi que pose la prière à la langue, que relève Frédérique Bernier :

En ce qu’il expose tout à la fois la dignité du verbe (du Christ-Logos) et l’insuffisance du langage, l’exercice de la prière met d’emblée le langage à l’épreuve parce qu’il le mesure à l’ineffable et qu’il constitue une lutte incessante, un « combat intérieur »

avec les « distractions de l'imagination, les représentations de l'esprit et les préoccupations de l'amour-propre⁵ ». Rejeton imparfait du verbe divin qui l'inspire, la prière illustre à la fois l'impuissance et la toute-puissance de la voix humaine. Elle est par excellence le langage de l'entre-deux, occupant l'espace intermédiaire entre le mondain et le divin, aspirant à se faire entendre de Dieu tout en portant, à même sa matérialité, l'empreinte de la condition humaine.⁶

Ne s'adressant non pas à Dieu, mais à Mamie qui, elle, aspire à une certaine forme de sainteté, les paroles et réflexions de Rémi sont toutes marquées par cette même lutte qui oppose dans le langage le discours vulgaire de Rémi, vulgaire en ce qu'il est marqué par le quotidien, le travail acharné de ses mains, un banal parfois grossier, et le discours métaphysique de Mamie qui tend à s'élever vers l'immatérialité. L'opposition entre Mamie, « si scrupuleuse » (VS, 12) et Rémi, qui se caractérise lui-même comme un homme issu du règne animal, se creuse au fil du roman, alors que lui s'enracine toujours plus profondément dans la Petite Pologne et qu'elle élève son âme au sommet du mont Carmel, auprès de religieuses espagnoles venant en aide aux orphelins, bref, « dans tous les coins où le malheur l'attirait, toutes les églises et lieux saints » (VS, 273). Cette distance oppose diamétralement les amants, physiquement comme mentalement, tout en nourrissant un sentiment de piété, ce qui rejoint par ailleurs les buts et les fondements de la prière :

La prière met donc en relation deux partenaires inégaux par nature, surtout lorsque la transcendance divine est affirmée comme absolue. Les hommes sont des créatures, les obligés de la divinité. L'union totale au divin paraît ainsi toujours impossible, même dans les états de grâce les plus élevés. Il n'y a jamais fusion et disparition de l'homme dans l'altérité absolue à laquelle il fait face. Toute prière implique au contraire la dépendance de l'homme vis-à-vis de la puissance du Dieu auquel il se soumet.⁷

L'appel à l'autre, sous forme de prière, tend donc à faire de Mamie un être supérieur et à instaurer entre les deux une relation qui ne peut qu'être tendue. La prière résonne dans ce discours qui cherche son contact avec l'autre et dans lequel la parole est hantée par la question de la croyance et de la foi transposée à leur amour, et qui donne plus de poids à ces mots de Rémi : « tu as perdu la foi, la vraie, la nôtre » (VS,

⁵ Chantal Quillet, « La prière chrétienne, de la Réforme au XX^e siècle. Présentation », dans Michel Meslin [dir.], *Quand les hommes parlent aux dieux. Histoire de la prière dans les civilisations*, Paris, Bayard, 2003, p. 489. [Cité dans Frédérique Bernier, *La voix et l'os. Imaginaire de l'ascèse chez Saint-Denys Garneau et Samuel Beckett*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Coll. Espaces littéraires), 2010, p. 171.]

⁶ Frédérique Bernier, *La voix et l'os*, op. cit., p. 171.

⁷ Michel Meslin [dir.], *Quand les hommes parlent aux dieux*, op. cit., p. 4.

143). Dans *Va savoir*, la prière devient donc le discours par lequel se dit la faute, l'espoir de rédemption et d'expiation, le besoin d'espérance et de transcendance pour survivre dans un univers hostile. Mais les différentes tonalités par lesquelles se réalise l'adresse à l'autre donnent lieu à une sorte de prière ambiguë dont l'invocation se déporte tout aussi bien du côté de la négativité. Or, dans *Va savoir*, le religieux s'exprime par divers discours et la faute se dit à la fois dans des termes chrétiens, par un cadre narratif qui rappelle la prière, et dans un vocabulaire économique qui porte avec lui « un poids existentiel⁸ » et qui inscrit les sentiments sous la dynamique du don et de la dette. Les nombreuses allusions au discours économique (don, dette, redevance, héritage) se doublent d'une réflexion plus profonde sur la valeur de la vie et de l'amour et le prix qu'il coûte d'y croire, ce que Martine-Emmanuelle Lapointe montre judicieusement dans son article sur les économies de l'héritage dans *Va savoir*.

Le discours économique

Ducharme investit un langage économique pour montrer notamment que les relations qu'entretient Rémi avec son entourage s'articulent toutes autour d'une « dialectique du don et de la dette⁹ », et, comme le souligne Martine-Emmanuelle Lapointe :

Il récupère des expressions de la langue courante qui procèdent déjà d'un tel déplacement sémantique, et les multiplie au fil de son roman. Les personnages se « ruin[ent] pour ceux qu'ils aim[ent] » (*VS*, 73), « paye[nt] de [leur] personne » (*VS*, 77) ou « pour se faire pardonner » (*VS*, 86), « sont appréciés [...] à ce qu'[ils] coûtent » (*VS*, 89), « [ont] les moyens » ou pas (*VS*, 96) et « fini[ssent] par [être touchés] où ça compte » (*VS*, 113). À plusieurs reprises, Rémi fait référence à son compteur (*VS*, 113, 176, 186, 218, 225), tête, cerveau, mais surtout siège de la raison.¹⁰

⁸ Martine-Emmanuelle Lapointe, « Hériter du bordel dans toute sa splendeur : économies de l'héritage dans *Va savoir* de Réjean Ducharme », dans *Études françaises*, vol. 45, n° 3 (2009), p. 80.

⁹ *Idem*.

¹⁰ *Idem*. Les citations tirées de cet article proviennent d'une autre édition de *Va savoir* que la nôtre : Réjean Ducharme, *Va savoir*, Paris, Gallimard, 1994, 266 p.

L'amour (ou ce qu'il en reste) entre Mamie et Rémi renvoie quant à lui à un imaginaire de la faute et de la dette qui impose à Rémi de payer, « corps et maux [...] selon une comptabilité des compensations » (VS, 72) et qui réduit Mamie à implorer de la rendre quitte : « rends-moi quitte, aie cette bonté, cette charité, tu es si riche et je suis si endettée » (VS, 144). Leur correspondance se place presque tout entière sous le signe de la redevance, rappelant constamment les dettes qu'ils ont contractées l'un envers l'autre ou la somme qu'il leur manque pour se rembourser, tout en donnant une valeur profondément sentimentale à l'argent et au vocabulaire économique qui en découle. Qu'ils soient écrits par Mamie ou par sa compagne Raïa, les télégrammes font le récit des malheurs des voyageuses souvent reliés à des problèmes financiers. De la première lettre, dont le désespoir mène les mots à l'essentiel : « Argent chèques de voyage extorqués en auto-stop stop. Virement urgent American Express Marseille stop. » (VS, 67), jusqu'à la dernière, où « sur le rabat de l'enveloppe [Mamie réclame] encore un peu d'argent via le Secrétariat de l'Ambassade » (VS, 234), si ce n'est pas l'une qui ne fait que « bassiner, en deux alinéas, avec [la] maison » (VS, 43) de Rémi et toutes les dettes qui en relèvent, alors c'est l'autre qui insiste pour lui redonner « sa maudite argent » (VS, 106) et enfin pouvoir, « dans un ou deux mois » (VS, 126), s'acquitter de son dû. Les schèmes chrétiens de sacrifice et de rachat sont donc redoublés d'une connotation économique qui fait dialoguer le discours religieux et le discours économique jusqu'à les confondre presque complètement l'un et l'autre dans le discours de Rémi qui « [s]e ruine et [s]e crève à assainir cette soue qu'ils ont laissée pourrir » (VS, 95) et dans celui de Mamie qui est partie « demander la charité aux pèlerins » (VS, 233), comme si l'un ne pouvait fonctionner sans l'autre.

À l'opposé de la relation d'asservissement économique qui unit les deux amants, Rémi entretient avec son nouvel entourage des relations qui se définissent en dehors de toutes attaches financières et qui se fondent d'abord et avant tout sur des principes de partage et de communion qui ne requièrent aucun investissement. Au sein de la Petite Pologne, Rémi apprend peu à peu à remplacer les apories reliées au fait d'hériter ou de devoir régler ses dettes au prix de nombreux sacrifices par des valeurs de partage, de communion, de don qui font place à des moments de pur

bonheur. En effet, le vocabulaire économique tend à se dissiper lorsque le récit nous transporte dans l'univers de la Petite Pologne où ses habitants, pourtant, ne cessent de donner ce peu qui est « tout ce bon » (VS, 296) qu'ils ont, sans jamais compter, ni rien attendre en retour.

Comme le remarque Élisabeth Nardout-Lafarge, qui jette un regard neuf et intéressant sur la place de la nourriture dans *Va savoir*, « ce sont les repas partagés qui tissent les liens¹¹ » entre les personnages. Selon elle, malgré que la nourriture soit « marquée par la précarité, la débrouillardise, l'accommodement avec des moyens de fortune [...], le repas commun, quelle que soit sa qualité, constitue toujours, à degrés divers, un moment de fête, la dissipation momentanée de la mélancolie du narrateur dans la rencontre avec les autres.¹² » En effet, le repas partagé entre voisins relève davantage d'une économie du communautaire où le partage de nourriture permet de créer des liens de solidarité, mais surtout d'amitié et de connivence, une sorte de parenté parmi des exclus dont la cellule familiale, si elle n'est pas inexistante, est ébranlée ou éclatée. Les membres de la petite communauté s'adonnent à de nombreux pique-niques, rendus possibles par la clémence de la saison estivale, qui rappellent les agapes fraternelles que partageaient les premiers chrétiens¹³. Toujours selon Nardout-Lafarge, « ce repas pris à l'extérieur, prétexte à promenade, déplacé hors de toute propriété, abolissant les rôles de l'hôte et des invités, est évidemment celui qui convient le mieux¹⁴ » aux rapports de convivialité et d'égalité qui s'instaurent entre les habitants du lotissement. L'un de ces pique-niques, celui que partageront Rémi, Fanie et Mary lors de leur excursion en canot jusqu'« au rocher du p'tit chum » (VS, 222), marque en effet un des moments les plus heureux du récit. Cette aventure, en

¹¹ Élisabeth Nardout-Lafarge, « Scènes de repas dans *Va savoir* de Réjean Ducharme », dans Jean-Christophe Delmeule [dir.], *Saveurs-savoirs*, Lille, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulles-Lille 3, coll. « UL3 Travaux et recherches », 2010, p. 252.

¹² *Idem*.

¹³ Le terme « agape », approprié pour définir un repas fraternel consommé entre chrétiens, est aussi intéressant dans son autre acception, car il désigne également différentes formes d'amour, allant de l'amour le plus charnel et passionné à l'amour le plus froid et désintéressé. Or, sa définition complexe pourrait justement s'avérer fort éclairante pour désigner les liens d'amour, de tendresse, d'affection, d'amitié qui unissent les personnages de *Va savoir*, plus particulièrement Rémi et Mamie. À ce sujet, voir : « Agapè », dans Encyclopédie de l'Agora, *Encyclopédie de l'Agora, pour un monde durable* [en ligne]. <http://agora.qc.ca/dossiers/Agape> [page consultée le 2 août 2015].

¹⁴ Élisabeth Nardout-Lafarge, « Scènes de repas », dans *Saveurs-savoirs*, *op. cit.*, p. 254.

plus de procurer un « bonheur total » (VS, 222) à Mary qui revoit, gravé dans la pierre, le souvenir de son premier baiser, fait place à un repas champêtre qui est marqué par un luxe et une abondance complètement nouveaux dans l'univers de *Va savoir* :

On s'assoit sur la nappe à colibris, flambant neuve, et que ça ruintera, tant mieux. On a faim, et la cantine ouverte est bourrée de délices enveloppés pour faire encore mieux saliver. Plongée dans son gobelet de lait, Fanie émerge avec une moustache, armée pour s'empiffrer de fruits et de gâteaux. On rompt du pain croûté en bouchées, qu'on farcit au fromage, au foie gras, au salami. On les croque avec une olive, un doigt de céleri, on y met la vie du vin, un rosé d'Anjou, bien froid. On se met à goûter l'amour qui est donné avec la vraie nourriture, on est gâtés, gras dur. (VS, 224-225)

Les aliments qui composent ce somptueux festin se distinguent de ceux dont les personnages ont l'habitude de manger, qu'il s'agisse des « petits hamburgers-steaks aux rondelles d'oignons carbonisées » (VS, 108) de Jina, des pizzas et hot-dogs qu'ils engloutissent souvent sur le pouce, ou des « pommes de terre et [...] fèves au lard en conserve » (VS, 183) qui constituent les principaux repas de Rémi, faute d'argent et faute de mieux. La présence du pain et du vin, cette « vraie nourriture » qui donne à goûter l'amour, en ce dimanche après-midi, confère également au pique-nique un caractère sacré et toutes les allures de la célébration du repas eucharistique. Et la nappe qui en sera ruinée confirme la trace de ce bonheur fugace tout en venant réaffirmer qu'il s'agit d'un moment précieux qu'on souhaite immortaliser comme un moment à part des autres. Mais, comme le rappelle Élisabeth Nardout-Lafarge, « [d]ans *Va savoir*, les repas valent moins, la plupart du temps, par l'expérience de la nourriture et de ses saveurs, que par la familiarité qu'instaure leur partage, par l'intimité qu'ils autorisent entre les êtres dont aucun système social – classe ou famille – n'encadre les rapports.¹⁵ » Seulement, ce repas fait place à une tendresse qui, pour la première et la dernière fois dans le roman, s'exprime également par la richesse des saveurs, permettant un luxe et une affection que les personnages ne s'autorisent autrement pas.

Sinon, c'est avec sa jeune voisine que Rémi peut échapper momentanément à la réalité économique et s'abandonner à un monde d'oisiveté, de jeu, de bonheurs

¹⁵ *Ibid.*, p. 253.

aussi évanescents qu'innocents. Car Fanie ne connaît point la valeur de l'argent, pas plus qu'elle « ne se laisse ni exclure ni posséder¹⁶ ». Rémi trouve donc la paix et le repos à jouer avec Fanie, à « tout laisser tomber et niaiser avec » celle qui, comme tous les enfants, ne possède qu'une beauté qui se suffit à elle-même. Contrairement aux adultes qui ont « des mangeoires, des lavoirs, des histoires, un tiroir où les ranger, des maîtres équipés pour [les] y tenir et mieux [les] rançonner » (VS, 33), Fanie « n'a rien, elle est tout ce qu'elle a » (VS, 33). Son bonheur dépend donc de peu de choses : « [d]e lait, [d]e pain, [de] marmelade à l'orange » (VS, 237) ou alors du parfum d'une Aster Nouvelle-Angleterre. Et lorsque ces choses toutes simples sont réunies, « pas besoin d'argent pour faire [son] bonheur, il [est déjà] fait. » (VS, 239). Peu à peu, en récoltant les bouteilles vides qui traînent sur le bord des chemins qu'elle arpente avec Rémi, Fanie prend goût à accumuler les pièces de cinq sous, moins pour leur réelle valeur que pour le jeu, si bien qu'un billet de vingt dollars « ne lui disait rien [...] elle n'en avait rien à mâcher » (VS, 172). Mais Rémi, conscient de la corrompre, fera naître chez elle le goût de l'argent, en lui montrant notamment combien de castors équivalent à ce billet de vingt dollars :

Huit rouleaux de cinquante petits castors. Elle a eu peur, on s'est sauvés comme des voleurs. On s'est assis sur le bord du fossé, où je lui ai rompu les cylindres et elle, encore bouleversée, les a vidés à doubles jets dans sa sacoche. Ça nous a retardés d'une grosse heure, mais ça valait la peine encourue de se faire engueuler. Tout le long du retour, elle a caqueté, chanté, dansé à cloche-pied. Elle était riche et heureuse : un sourire à fleur de peau éclatait, fendu jusqu'aux oreilles, aussitôt qu'on la regardait pour se contaminer. (VS, 172)

En bon professeur, Rémi lui rappelle toutefois que « le coffre-fort ne suit pas le corbillard » (VS, 172). Rémi peut se reposer auprès de l'enfant, pour qui les questions d'héritage et de transmission ne se posent pas aussi difficilement que chez les adultes et s'apparentent plutôt à la pratique du braconnage, comme le suggère Lapointe, « qui consiste essentiellement à prendre – comme l'enfant – sans s'inquiéter des lois¹⁷ », comme si rien ni personne d'autre n'existait. Mais le désir de possession de Fanie qui, lorsqu'elle découvre le canot échappé, s'écrie : « Je l'ai trouvé, il est à moi !... » (VS, 77), se heurte bien assez vite au monde adulte qui impose trop de règles à son jeu et

¹⁶ Martine-Emmanuelle Lapointe, « Hériter du bordel dans toute sa splendeur », *art. cit.*, p. 81.

¹⁷ *Ibid.*, p. 82.

la laisse « insultée, complètement dégoûtée par un prêchi-prêcha qui la spoliait, et qui socialisait une amitié dont le jeu est d'être seuls au monde. » (VS, 77). D'ailleurs, la relation d'amitié qu'elle entretient avec Rémi se voit perturbée, à la fin du roman, par la nécessité de travailler, désorganisant ainsi leurs loisirs. Bien décidé à mettre une croix sur Fanie, Rémi ne pense qu'« à travailler pour payer l'hypothèque et c'est tout. L'hiver s'en vient et [il n'a] vraiment pas envie de coucher dehors » (VS, 264). Rémi s'abandonne donc à une vie normale et se soumet aux lois économiques qui l'obligent à travailler, ces mêmes règles qu'il tentait d'apprendre à Fanie : « Tu travailleras. Tu les gagneras [tes sous]. Comme les autres. Tu verras, c'est dégradant mais c'est exaltant » (VS, 130). Alors que les malheurs s'accumulent, qu'il est rattrapé par la dureté de la vie et abandonné par la grâce qui l'a fait flotter l'instant d'un été, Rémi n'a d'autres choix que de se laisser aller à cette vie normale et sans avenir. Qu'importe alors qu'il soit sauvé ou non, cette vie « est dégeulasse » (VS, 300) dira-t-il, empruntant l'expression à Fanie.

Bien que Rémi semble trouver, au prix de son amitié avec Fanie, une manière de se racheter et d'effacer lentement sa faute par le travail, l'idée de rachat se pose de manière beaucoup plus problématique chez Mamie pour qui les dettes et les redevances sont plus profondes et plus douloureuses à supporter. Leurs compteurs, « trop enflé[s] » (VS, 9), trop rouillés, ne se trouvent pas à la même place, n'ont pas la même valeur ; le prix à payer pour se racheter est donc différent.

Payer de sa personne

Bien que son passé et celui de Mamie reposent sur les mêmes conditions misérables, Rémi constate lui-même que leur rachat se paye à des prix fort différents : « On a le cœur attaqué, le ventre attaqué. On a le mal à neutraliser. Moi avec un marteau, une scie, une pelle, en tapant, mordant, défonçant. Toi avec ta tête, et tes pieds, en te détachant, en avançant jusqu'à ce que tu l'aies distancé. » (VS, 54). Au cœur de son désespoir, dans son désir de sainteté et par le pèlerinage qu'elle mènera

enfin, le parcours tout entier de Mamie s'approprie et rejoue les motifs chrétiens de dépouillement et d'ascèse. Son malheur comme son bonheur est pris en charge par un vocabulaire aux accents religieux. D'un dépouillement qui se dit d'abord par un vocabulaire économique, on assiste à un dépouillement et une dislocation du corps qui ne sait comment s'exprimer sinon par un langage religieux et à l'aide de schèmes chrétiens, ce qui se rapproche peut-être le plus de la transcendance, de la pureté, du salut.

Après sa fausse couche, Mamie se débarrasse d'abord de tout ce qui lui était financièrement symbolique pour finalement jeter absolument tout ce à quoi elle tenait, dans l'idée de se débarrasser d'un poids à trainer, pour n'avoir rien qui compte et qui puisse faire mal, rien qui ne puisse encore lui être arraché :

Tu t'y es mise en sortant de l'hôpital, en éliminant peu à peu tout ce qui pouvait encore t'être arraché. Tu as jeté ta robe habillée et ton manteau préféré dans l'incinérateur, donné tes petits bijoux et bibelots à tes sœurs, détruit les photos, les souvenirs, brûlé ton journal intime, envoyé les meubles à l'Armée du Salut, y compris le lit ; on a couché sur le matelas, dos à dos... Tu as commencé par la chaîne stéréo, le premier bien que tu t'étais payé avec ta paye, ton trophée d'indépendance économique. Levée au milieu d'une autre nuit d'insomnie, tu l'as ramassée en une brassée, portée sur le balcon, jetée par-dessus bord et regardée se fracasser sur le trottoir. C'était fini, foutu, ça ne te faisait plus mal. (VS, 54)

L'entreprise de dépossession de Mamie s'apparente à bien des égards à celle des narrateurs de *L'hiver de force*, qui revendiquent d'entrée de jeu leur programme : « Faisons qu'y ait plus rien ; quand y aura plus rien on pourra plus dire du mal de rien » (HF, 17). Nicole et André Ferron souhaitent, comme Mamie, se défaire de leurs biens matériels « dans l'espoir d'arriver un jour à ne plus rien ressentir que le vide¹⁸ ». Bien que la tonalité soit totalement différente, plus tragique que critique, la ressemblance entre ces deux entreprises permet également de jeter un regard sur la société dans laquelle vivent les personnages de *Va savoir*, qui est aussi la même que celle représentée dans *L'hiver de force*¹⁹, et, à la lumière de ce roman, donner un sens

¹⁸ Michel Biron, *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Coll. Socius), 2000, p. 262.

¹⁹ Une allusion à une grève de mineurs qui occupe les membres de la famille de Mamie et à un macaron « 5 fibres par CC » (VS, 113) permet de situer l'action du roman à l'été 1975 alors que sévit à Thetford Mines une grève de mineurs qui touche 3500 travailleurs du domaine de l'amiante et qui durera sept mois et demi, de mars à octobre 1975. Voir, à ce sujet, Mélanie Ouellette, « La grève de

au geste d'effacement de Mamie. Le sacrifice matériel ne suffisant plus à taire ce qui ronge sa « petite voix cassée de confessionnal » (VS, 177), elle doit partir « déployer [s]es ailes de martyre » et entreprendre un pèlerinage qui la coupera du monde et qu'elle espère salutaire. Au contraire des Ferron qui ont du mal à résister à la force d'attraction de leur milieu, Mamie ressent cet appel à partir et à se retirer du monde comme un appel de l'au-delà, pour le dire en termes religieux. Après avoir tout balancé aux ordures, c'est elle-même qu'elle aurait souhaité jeter. Toutefois, même le pèlerinage s'avère problématique pour quiconque part se refaire ou tente d'aller chercher quelque chose en soi, lorsque c'est justement de soi-même qu'on tente de se débarrasser, lorsque c'est sa propre présence qu'on ne peut plus supporter. Ainsi, le pèlerinage de Mamie devient l'occasion d'une refondation absolue qui devra d'abord passer par la négation du corps. Mais, comme s'interroge Frédérique Bernier à propos des corps en processus de dépouillement qui jonchent les poèmes de Garneau, « toutes ces incarnations défectueuses sont-elles vouées à un quelconque rachat ou témoignent-elles d'une souffrance en pure perte²⁰ »?

Tout au long du roman, le corps de Mamie se pose comme le lieu même de la faute, n'ayant pu protéger la vie des deux petites jumelles. Dans son cas, se laver de ses fautes s'exprimerait donc par le besoin de se laver d'un corps impur et impropre à la vie. Rémi se souvient de ses premières tentatives pour se distancier d'un corps sali : « Tu es partie prendre ton bain, le dernier des trois que tu t'infligeais tous les jours, pour pouvoir te sentir, ou plutôt sentir le rince-bouche et l'huile de bain, pas la Ginette Thérien, comme tu disais si bien » (VS, 138-139). Et la faute se fait de plus en plus difficile à porter par « sa sexualité mutilée » (VS, 55), par son « ventre, à la fois vierge et ravagé » (VS, 62), par cette enveloppe « charcutée, ligaturée » (VS, 39), bref, par ce corps disloqué et défait qui porte en creux les marques d'un passé qu'on peut difficilement effacer. Il devient effectivement plus difficile, voire carrément impossible, pour Mamie de se laver de cette « salissure [puisqu'elle] n'est plus

l'amiante de 1975 », dans le *Bulletin du RCHTQ* (Bulletin du Regroupement des chercheurs et chercheuses en histoire des travailleurs et travailleuses du Québec, n° 68 (automne 1998), vol. 24, n° 2, p. 21-30.

²⁰ Frédérique Bernier, *La voix et l'os*, op. cit., p. 46.

seulement extérieure, elle est intérieure²¹ » et la contamine jusqu'au plus profond de son âme. Lors de son pèlerinage, elle tentera donc de s'arracher à ce corps-tombeau, ce corps-plaie qui est le sien : « Je voudrais partir comme si je n'allais plus revenir. Que ce ne soit pas *moi* qui revienne... » (VS, 54). C'est en parcourant plusieurs lieux saints qu'elle trouvera le moyen de se donner toute entière, de « [s]e désempir de [s]a personne » (VS, 82). D'ailleurs, les lettres qui parviennent à Rémi font souvent mention de son corps défectueux, malade, qui semble en être réduit à quelques membres : ses seins, son ventre, son sexe ; ceux qui, en somme, portent les marques de la féminité, et donc aussi de la maternité. Si « obsédée par [s]a féminité menacée, [elle] crain[t] une nouvelle opération, au point qu'[elle a] refusé de passer l'examen qui risquait bien plus de [la] rassurer complètement... » (VS, 83). Dans un état d'euphorie, elle fait même accroire à la perfide Raïa, qui s'en réjouit déjà, que les médecins la condamnent à la mastectomie. Elle voue un culte, en quelque sorte, à sainte Lucie de Syracuse en trainant dans son passeport « un affreux chromo où Lucie de Syracuse, ayant eu les seins tranchés pour avoir défié Dioclétien, les offre à son Rédempteur sur un plateau, comme une espèce de déjeuner. » (VS, 105). Cet extrait donne également accès à un souvenir fugace qui nous apprend que la mère de Mamie « avait plus ou moins subi le même sort » (VS, 105) que cette martyre. Plus tard, Raïa, inquiète de son amie qui épuise sa santé auprès d'une religieuse espagnole, écrira à Rémi :

Elle est sortie de la douche : un vrai spectre ! Elle avait trouvé. Elle avait le doigt dessus. Sous le sein. Elle m'a fait toucher, il n'y avait rien, s'il y avait de quoi ce n'était pas plus gros qu'un petit pois, une enflure à force de tâter. Je me suis trouvé l'équivalent pour la rassurer, elle a hurlé, elle s'est déchaînée, elle voulait me tuer. Je me disais que c'était l'alcool mais elle a pleuré toute la nuit, elle ne voulait pas mourir. [...] J'étais sans moyens, pauvre trésor, pour l'empêcher de se torturer, et j'ai vu, je n'en avais pas idée, combien elle souffre. » (VS, 205-206)

Plus elle s'approche de la sainteté en parcourant des lieux saints, en offrant tout ce qu'elle a, même ce qu'elle n'a pas, plus son corps se détraque et se détache d'elle. L'ablation de ses seins, qui l'aurait coupée de sa féminité, aurait en quelque sorte délivré Mamie, non seulement de sa capacité à devenir mère, mais aussi de celle d'être désirée en tant que femme, en tant que femme de Rémi ; comme si, ne pouvant être

²¹ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Une poétique du débris*, op. cit., p. 199.

ni mère ni femme, elle deviendrait assez inutile pour pouvoir disparaître enfin. Dans une dernière lettre en provenance de Jérusalem, lieu de la crucifixion et de la résurrection du Christ, Mamie tente de faire le point sur le rapport ambigu qu'elle entretient à son corps, mais les mots sont raturés, surchargés, illisibles. Elle lui parle de son « ancien corps » (VS, 233), de celui qu'elle avait quand elle en avait encore un. Son écriture témoigne d'un processus de purification du corps, de dépouillement et de renoncement à soi-même que l'on peut associer à une certaine tradition chrétienne, comme le montre très bien Frédérique Bernier, qui observe ces imaginaires chez Garneau et Beckett. Or, Mamie semble implorer Rémi de mettre une croix sur elle pour mieux achever sa purification et pouvoir « continuer [s]on chemin toute seule, entrer dans l'état où les corps se dissolvent avec leurs plaies et leurs bosses, aborder les hauteurs où les humeurs s'évaporent, les larmes et autres sécrétions qui ne prouvent rien de toute façon, surtout pas l'amour » (VS, 236). Enfin, Rémi reçoit par la poste le signe ultime d'une disparition maintenant complète : son passeport où elle a gratté son visage et où « il n'en reste plus rien, même pas le trait de [s]on menton. [Elle a] tout détruit. Patiemment. Jusqu'au blanc. » (VS, 298).

Le renoncement, d'abord matériel et ensuite physique, que s'impose Mamie la fait tendre vers un au-delà qui reflète bel et bien l'esprit de pauvreté et d'ascèse présent dans l'imaginaire chrétien. Cet esprit de pauvreté s'impose d'emblée comme un héritage pour un auteur comme Ducharme, qui a reçu une éducation religieuse et qui a aussi, fort probablement, lu *L'imitation de Jésus-Christ*, ouvrage dans lequel sont présentés et valorisés les schèmes chrétiens de renoncement, d'ascèse et d'abnégation. Ainsi, le parcours de Mamie semble être régi par la logique de l'ascèse et le topos de l'accès à l'au-delà par le détachement à soi-même, tel que prôné dans l'œuvre de Thomas a Kempis : « Car Dieu répand sa bénédiction où il trouve des vases vides ; et plus un homme renonce parfaitement aux choses d'ici-bas, plus il se méprise et meurt à lui-même, plus la grâce vient à lui promptement, plus elle remplit son cœur, et l'affranchit et l'élève.²² »

²² Thomas a Kempis, *L'imitation de Jésus Christ* [traduction de Lamennais], Paris, Seuil (Coll. Livres de vie), 1961, p. 242.

La prise de distance que s'impose Mamie par rapport au monde est vécue dans et par le corps, un corps dont on devra inévitablement s'affranchir pour enfin trouver un espace au-delà des souffrances, donc au-delà du corps. Tout se passe comme si, de la négation de son corps sali, ligaturé, malade, pouvait advenir le rachat et le salut. Mais l'ascèse entretient un rapport complexe avec la mort puisqu'elle « se comprend face à la mort, à partir de la mort [et qu'elle] incorpor[e] [...] la mort au sein de la vie même »²³. Ainsi, la voie ascétique telle qu'elle se présente à travers le parcours de Mamie montre bien les ambivalences, le balancement vertigineux entre la vie et la mort, « entre salut et perdition²⁴ » qui hante ce roman, si bien qu'on se retrouve toujours au cœur de « cette ambivalence fondamentale entre ce qui sauve et ce qui perd, entre ce qui permet de vivre et ce qui fait mourir.²⁵ » Chez Réjean Ducharme, il est effectivement toujours très difficile de départager la part d'ombre et de lumière que projette l'œuvre, mais nous pensons, avec Frédérique Bernier, que chez Ducharme comme chez Garneau ou Beckett, les lumières, bien que lointaines, ne proviennent pas nécessairement du ciel et qu'elles « surgissent aussi inopinément de la boue et du vide.²⁶ »

La couleur blanche, dont il est souvent question dans l'œuvre de Ducharme, porte en elle toutes ces contradictions et ces ambivalences. À la fois « couleur de la pureté, de la chasteté, de la virginité, de l'innocence²⁷ », le blanc signale aussi « l'absence de couleur, [...] la mort, la peur, l'inquiétude²⁸ ». Conjuguant à la fois la vie et la mort, la pureté de la jeunesse et la sagesse de la vieillesse, le blanc semble se poser comme la couleur du cycle de la vie en portant avec lui les symboles les plus essentiels et les plus fondamentaux. Le blanc est aussi la couleur de l'origine du monde, de la lumière, de la Création. Mais la blancheur ne peut contenir à la fois la vie et la pureté de la couleur sans que l'une ne corrompe l'autre. C'est exactement ce

²³ Hans-Christoph Askani, « Que fait l'ascèse avec le corps? », dans Pierre Gisel [dir.], *Le corps, lieu de ce qui nous arrive. Approches anthropologiques, philosophiques, théologiques*, Genève, Édition Labor et Fides, 2008, p. 237.

²⁴ Frédérique Bernier, *La voix et l'os*, op. cit., p. 41.

²⁵ *Ibid.*, p. 43.

²⁶ *Ibid.*, p. 41.

²⁷ Michel Pastoureau, « Blanc », dans *Dictionnaire des couleurs de notre temps, symbolique et société*, Paris, Édition Christine Bonneton, 2004, p. 23.

²⁸ *Idem.*

à quoi pense Rémi lorsqu'il choisit de peindre en blanc les murs d'une maison qu'il s'évertue à rendre habitable et propre à accueillir la vie, même si elle porte tous les signes de la mort et de la ruine :

Que c'est beau du blanc quand ça frémit encore humide. Ça ne nous ressemble en rien, ça nous nie. Le moindre signe de vie, notre ombre même, fait tache sur lui. À la plus pure lumière, il jaunit, infecté. Il ne pourrait supporter sans s'altérer qu'une nuit sans souffle et sans fin. Nos dents sont blanches quand elles n'ont pas servi et nos os blancs quand on est assez morts. Notre semence est blanche, notre lait aussi, mais ils se décomposent et convertissent en nous pénétrant pour mieux nous reproduire et nous nourrir. Ils s'aigrissent et brunissent, rosissent en chair, rougissent en sang. On n'a du bleu que dans les yeux, et du vert, qui est la façon du bleu de jaunir, du néant de se corrompre et prendre vie, prendre feu en herbes et en fleurs, qui seraient blanches en entier si le soleil ne les brûlait pas. (VS, 174)

Le blanc, dans sa pureté absolue, fascine et détruit tout à la fois, de même que le désir de purification de Mamie. Couleur originelle, elle offre une sorte de rédemption en effaçant les traces douloureuses du passé et en permettant une renaissance qui devra inévitablement passer par la mort et le deuil. Ce blanc qui remplace le visage de Mamie vient confirmer, une fois de plus, que « tous les personnages purs, Constance Chlore, Gloria, Chateaugué, Fériée, Mamie, liste que vient couronner le personnage de Mimi dans *Ha ha !*, au demeurant tous féminins, sont sacrifiés²⁹ ». Pour Rémi, le blanc s'exprime par la neige qui tombe et qui efface un été de pur bonheur avec Fanie, faisant disparaître son mariage avec Mamie³⁰, mais qui transfigure le paysage et la vie comme « un train-train qui prend ce matin, avec tout ce neuf, tout ce frais » (VS, 299). Enfin, cette couleur blanche qui incarne tous les extrêmes et toutes les oppositions reflète précisément l'ambiguïté qui règne dans ce roman et jusqu'à sa toute fin, à ne savoir jamais très bien lequel de Rémi ou de Mamie trouve le salut ou s'abîme, lequel est sauvé, lequel est perdu, si ce n'est les deux à la fois.

²⁹ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Une poétique du débris*, op. cit., p. 207.

³⁰ Il est intéressant de noter qu'à la fin du roman, les prédictions de Mme Trudeau se réalisent et la première neige tombe à la Toussaint, fête catholique qui honore tous les saints et officie les morts, mais qui représente également la date où Rémi et Mamie se marièrent autrefois. Ainsi pouvons-nous penser que cette neige suggère l'effacement de leur mariage.

La sainteté au féminin

Bien que les plus récents romans de Ducharme soient tous narrés par des protagonistes « d'une masculinité souffrante³¹ » qui nous donnent libre accès à leurs pensées et à leurs pulsions les plus masculines, dans *Va savoir*, la complexité féminine demeure au premier plan et ce sont, encore une fois, les personnages féminins qui occupent les plus beaux rôles. Or, la représentation des figures féminines est fort révélatrice de l'empreinte de certains symboles bibliques et mythiques associés à la femme. Mère, voisine, amante, amie, amoureuse, sorcière, tous les rôles féminins – à l'exception de Fanie qui fait classe à part, nous y reviendrons – s'articulent autour d'une trinité féminine qui comprend la séductrice, la vierge et la mère.

C'est à Raïa que Rémi confie le défi de laver le désir de sainteté et d'ascèse de Mamie, elle qui, par « sa perversité [et] son enthousiasme iconoclaste » (VS, 43) pourra l'entraîner dans un vide qui pourrait la soigner. Figure paradoxale, Raïa fascine tout autant qu'elle dégoûte. Sa sexualité assumée et son idéal d'égalité des sexes font d'elle la personnification de la Lilith, association qu'atteste le dictionnaire des symboles offert à Rémi par son voisin Hubert. Figure importante de la tradition juive et issue des récits de la Genèse, Lilith incarne la première femme d'Adam, donc l'ennemie d'Ève, elle représente « les haines antifamiliales, la haine des couples et des enfants³² » et elle se trouve « tourmentée par une perversion du désir, qui l'éloigne de la participation aux normes³³ ». Comme Lilith, Raïa est aussi celle qui corrompt le lit conjugal en s'y installant et en prenant la place de l'épouse dans l'esprit de Rémi qui regrette qu'« on ne [puisse] pas avoir trahi sans garder dans son cœur le démon de la trahison, et rêver avec lui. » (VS, 62). À l'image de Lilith qui revendique son égalité à l'homme puisqu'elle vient « non pas d'une côte de l'homme

³¹ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Une poétique du débris*, op. cit., p. 233.

³² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant [dir.], « Lilith » dans *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. [Édition revue et augmentée], Paris, Édition Robert Laffont, 1982, p. 573.

³³ *Idem*.

[comme Ève], mais elle aussi directement de la terre³⁴ », Raïa se réclame de la devise « Power and control » (VS, 83) et assume sa féminité notamment à travers sa thèse de doctorat sur les filles de trottoir. Rien ne la répugnait plus que voir Mamie se dégrader à faire la cuisine à Rémi : « Combien de fois je l'ai vue frémir de pitié pendant que tu nous servais à souper. Elle était si outrée que tu me fasses de si beaux yeux qu'elle te les aurait arrachés pour te les ouvrir. » (VS, 61). Mais cette soif d'absolu et cette sexualité stérile font de Raïa une figure féminine hautement paradoxale, à la fois femme fatale qui cherche l'affection comme un enfant qui ne sait comment s'y prendre. Cette description en montre bien l'ambiguïté :

Je l'ai prise pour une apparition. Elle est un de ces monstres qui ont gardé toutes les grâces de l'enfance, y compris les dents de lait et la soie sur les bras. C'est fou, j'ai été frappé par la géométrie de ses genoux, ajustés sans un pli dans le fil droit de ses os, de façon à tenir sans saillir, forcer sans se nouer, perfection fragile en dissonance avec sa sexualité prédatrice et la vulgarité de son abord, en talons trop hauts, assortis à la minijupe en cuir noir. (VS, 86)

Parmi les prostituées avec qui elle avait l'habitude de racoler, Raïa se matérialise malgré tout, aux yeux de Rémi, sous la forme d'une « apparition », « terme religieux que le roman réserve généralement à la petite Fanie³⁵ » et qui produit un contraste étonnant avec l'image de démons qui lui est plus souvent associée. Raïa, en incarnant à la fois la grâce et la violence, s'apparente ainsi à l'enfant ducharmien qui fait plier quiconque à ses plus grandes volontés dans un désir de toute-puissance absolu. La liberté totale qu'elle s'arroge, de même que sa violente négation à s'asservir aux lois morales et communautaires, font d'elle une incarnation typiquement ducharmienne de l'enfance. C'est exactement ainsi que la décrit Mamie lorsqu'elle dit : « Elle n'a pas assez de patronner, il faudrait aussi la materner » (VS, 170) ou bien Rémi, à qui vient cette pensée : « Parle-moi de Raïa, notre Raïa, oui, car elle sera nôtre ou ne sera pas, elle sera l'enfant que tu as aimée (comme j'ai aimé le démon qu'elle est devenue) » (VS, 27). Sans âge, entre l'enfant et l'adulte, Raïa incarne les opposés, les extrêmes, et comme Lilith, elle « s'offrira comme symbole de la société moderne elle-même, société en précaire équilibre entre la chair et l'esprit, entre la régression toujours

³⁴ *Idem.*

³⁵ Elisabeth Nardout-Lafarge, *Une poétique du débris*, op. cit., p. 269.

menaçante et l'exaltation parfois perverse de la raison.³⁶ » La figure de Raïa, représentée comme une séductrice et une profanatrice et dont la dureté porte encore toutes les traces de l'enfance s'oppose d'emblée aux figures sacralisées de Mamie et Mary qui seront, elles, associées à la maternité. Les personnages ducharmiens fonctionnent généralement par paires ou doublets, unis soit par la ressemblance ou par l'opposition. Enfant malgré la vulgarité de sa trempe, Raïa joue l'antithèse des figures féminines marquées par la maternité que représentent Mamie et Mary. Or, même ces deux figures s'opposent en ce que l'une personnifie l'impossibilité de devenir mère alors que de l'autre émerge l'image apaisante de la bonne mère. Ensemble, elles pourraient incarner les deux grandes femmes et figures maternelles de la religion catholique que sont Ève et Marie, à travers lesquelles se dessine le clivage entre le charnel et le spirituel.

Mamie représente le symbole ambigu de la mère et de la vierge dans un corps qui a autrefois porté le miracle et qui aura été dès lors fragmenté par le vide et la stérilité. « Auréolée de l'intérieur » (VS, 40) comme le dira si bien Rémi, elle avait choisi de nommer ses jumelles Talitha et Tabitha, signifiant respectivement « petite fille » et « gazelle » dans un récit de la Bible, où elles sont miraculées et sauvées de la mort par le Christ. Après la perte de ses jumelles, Mamie tentera de se poser en martyre pour aspirer à la sainteté et cherchera à se soustraire à sa sexualité, telle une sainte que Rémi ne pourra désormais plus toucher sans que cela ne tourne mal, « comme le viol raté d'une vierge. » (VS, 139). En s'affranchissant d'un corps qui porte en creux les traces de la mort, Mamie se jette et se vide presque totalement jusqu'à l'immatérialité. Ce corps bientôt trop absent et immatériel se laisse mal aimer, comme le remarque Rémi : « Sais-tu que [...] ta probité, la fameuse propreté de ton cœur et de tes sens, ça se laisse mal caresser, [...] que l'amour entre par les plaies et [...] que ce qui est sain est plein, que ça se suffit » (VS, 136). Une telle dépossession rend cette dernière inapte à la vie et réduit son corps à n'être toujours que le « cercueil de [s]es enfants » (VS, 272). Sa quête de pureté, trop absolue, ne pourra se résoudre qu'à travers l'anéantissement.

³⁶ Jacques Bril, *Lilith, ou, La mère obscure*, Paris, Payot, 1981, p. 178.

Pour pallier cette absence, Rémi fréquente aussi dans son quotidien sa voisine Mary, qui comme nous le dit Biron, paraît être la seule à avoir une réalité physique. En effet, dès les premières pages du roman, Mary, qui porte aussi significativement le surnom d’Abeille, s’impose comme la figure maternelle exemplaire, non seulement en étant la mère de la petite Fanie, mais aussi plus largement celle de son mari Hubert, de son frère Vonvon et, à l’occasion, celle de Rémi. En nourrissant à plusieurs reprises les habitants de la Petite Pologne et en la faisant verdoyer de toutes les espèces qu’elle cultive, Mary se fait mère nourricière et « donneuse de vie³⁷ » et éclaire de toute part le milieu hostile dans lequel les habitants se retrouvent. Horticultrice de métier, Mary s’évertue à « repoter [l]es zinnias, bégonias, pétunias » (VS, 21), à réparer les pots cassés, à assurer l’avenir du lotissement en y plantant des hautes épinettes pour en faire un espace habitable. La « paysagiste spécialisée en rocailles » (VS, 14) est douée pour redonner une beauté et une utilité aux rochers, les libérer de leur poids d’enclume. Mary échappe également à la sexualité, si redoutable chez Ducharme, par fidélité à son mari malade et invalide. « C’est une parfaite » (VS, 109), du moins c’est ce que pense Rémi suite à l’aveu de Mary extorqué par « la vodka qui lui a fait lâcher qu’elle n’avait pas fait l’amour depuis trois ans » (VS, 109). Mary est donc l’incarnation d’une figure maternelle rassurante et apaisante, « mère sans être ni vierge ni putain, [elle] donne une âme à la Petite Pologne.³⁸ » Toujours selon Nardout-Lafarge, « mieux que Mamie, qui a voulu disparaître en dérobant même son visage, Mary représente la Femme unique que Rémi avoue chercher dans toutes celles qu’il rencontre³⁹ ». La figure lumineuse et apaisante de Mary est décrite à travers les chansons qu’elle fredonne tout au long du récit, qui « tiennent lieu de portrait de la jeune femme⁴⁰ » en lui donnant l’air de butiner en chantant, telle l’abeille dont on lui a accolé le surnom. Ce sobriquet d’Abeille, de surcroît, fait d’elle un être sacré, une déesse mère. Dans la tradition chrétienne, l’abeille représente un fort symbole d’unité et personnifie à la fois le

³⁷ Elisabeth Nardout-Lafarge, *Une poétique du débris*, op. cit., p. 273.

³⁸ *Ibid.*, p. 275.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 166.

Christ et la Vierge Marie. L'insecte se place également du côté de la vie et de la lumière et « devient symbole de résurrection⁴¹ » si l'on pense que lors de « la saison d'hiver – trois mois – durant laquelle elle semble disparaître, car elle ne sort pas de sa ruche, est rapprochée du temps – trois jours – durant lequel le corps du Christ est invisible, après sa mort, avant d'apparaître de nouveau ressuscité.⁴² » Mary incarne donc la vie : vie qu'elle a donnée à sa petite, vie qu'elle tente de faire perdurer auprès de son mari mourant et, de par sa grande bonté, elle laisse croire que Rémi pourra peut-être, auprès d'elle, ressusciter ou, pour filer la métaphore végétale, se ressouder.

Cette figure de mère souveraine et rédemptrice, comme on en rencontre peu chez Ducharme, rappelle à Rémi sa propre mère, dont le doux portrait qu'il en dresse atténue la sombre représentation de sa cellule familiale et qui rétablit l'image maternelle au sein de ces univers troubles. Au comble du malheur, alors que le drame de Rémi se noue lorsqu'il apprend d'une lettre signée par Raïa que Mamie est disparue, évaporée quelque part à Jérusalem, ses pensées noires se dissipent dans la nuit et c'est plutôt un souvenir heureux de sa mère qui lui vient à l'esprit :

Il y en a encore, mais j'en ai assez. Les yeux me ferment et, je ne sais par quel joint, je me prends à rêver à ma mère, au temps où j'étais son « mousse » et que le soir avant de monter me coucher elle me jouait de l'accordéon. Des valse. *Heure exquisite qui nous grise...* Ça me berce encore. Ça me donnait tellement de paix que ça me la donne encore, ici, au fond de ces horreurs où j'ai été jeté par erreur. Car il y a erreur. [...] Je ne suis pas ça. Ça n'a aucun rapport avec l'état de ressemblance où je me trouve, où je me reconnais avec une si exacte adhésion, quand ça me revient, que j'entends la voix qui fredonnait, qui m'a fait, qui m'a nommé... (VS, 273)

Cette représentation de la bonne mère apaise et confère un peu de légèreté aux êtres et aux choses qui ont tendance, comme Rémi, à s'abîmer. La seule présence maternelle, celle avoisinante de Mary et celle plus fugace de sa propre mère, parvient à redonner la vie, à faire renaître, et comme nous le dit Martine-Emmanuelle Lapointe, « redonne au narrateur une origine, un ancrage, un lieu où il lui est enfin possible de se reconnaître⁴³ ». Ces figures maternelles apaisantes offrent donc, même si elle n'est

⁴¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant [dir.], « Abeille » dans *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 2.

⁴² *Idem*.

⁴³ Martine-Emmanuelle Lapointe, « Hériter du bordel dans toute sa splendeur », art. cit., p. 85.

que momentanée, une sorte de rédemption qui permettra au sujet de se libérer du poids de ses malheurs pour recommencer et refonder ses origines.

Enfin, nous l'aurons compris, chez Ducharme, l'amour demeure aussi essentiel que problématique, de *L'avalée des avalés* à *Gros mots* en passant par *Va savoir*. Abandonné à son sort, Rémi recherche sa Mamie dans toutes les femmes qu'il côtoie : « Oui je l'aime beaucoup, ma Mary, [...] ma Jina aussi [...]. Je n'ai pas de mérite, ça me vient tout seul. Ça me prend. Et ça ne prend presque rien pour que ça me prenne. Une ressemblance, une façon de sourire ou de se défendre, est investie, au moindre courant de réciprocité, de la charge émotive accumulée par tout ce qu'elles me rappellent et qui n'a pas produit ce qu'il promettait. [...] J'étais intéressé à d'autres commencements. » (VS, 88-89). En rêvant ainsi à « d'autres commencements », Rémi trahira son amour en le recherchant à travers toutes les femmes, comme prisonnier d'un cercle vicieux où il s'est fait prendre en trompant Mamie avec Raïa : « Je t'ai trop trahie, j'ai pris le pli, je me suis condamné à recommencer, à t'aimer deux fois : de tout l'amour que j'ai pour l'autre et de tout l'amour que j'ai pour toi, à tourner dans le cercle vicieux où j'ai trouvé mon unité en vous réunissant » (VS, 111). Dans l'impossibilité de posséder complètement l'une ou l'autre, Rémi les réunit dans un périple où elles se lient jusqu'à se ressembler. Le personnage si lumineux de Mary – à la fois mère, amie et, à l'occasion, séductrice avec une distance qui écarte la sexualité, forte et douce – semble toutefois réunir tous les idéaux de Rémi. Nous nous permettons de penser qu'à travers ce personnage, « dans cette confusion de l'amitié avec l'amour, où la sexualité affleure, sublimée dans la distance, se trouve peut-être assez bien condensé l'idéal amoureux ducharmien⁴⁴ » et celui du héros de *Va savoir*.

⁴⁴ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Une poétique du débris*, op. cit., p. 221.

Un dernier sacre de l'enfance

Plus que Mary, la jeune Fanie rassemble encore mieux tous les idéaux du Vavasseur, puisque leur relation existe en dehors de toute contrainte et n'impose pas de choisir entre l'amitié et l'amour : elle se développe en dehors de la réalité des adultes, dans des mondes « clos » et évanescents qui font place à des moments de pure communion. En effet, Fanie porte en elle un peu de chaque femme dont Rémi s'éprend : elle est l'enfant désirée de Mamie, celle toujours présente en Raïa, la descendance de Mary, la parfaite mère. C'est d'ailleurs à elle que reviennent presque toutes les associations religieuses. Effectivement, le registre religieux dont ce travail cherche à montrer l'importance accompagnera souvent les passages où la petite Fanie viendra « répandre son gazouillis », faisant ainsi place à de purs moments d'émerveillement et d'évanescence. En plus de marquer le véritable retour de l'enfant qui se trouvait absent des romans de Ducharme parus depuis *L'hiver de force*, il pose *Va savoir* comme un roman à part des autres, dû au renversement qui fait passer le « point de vue de l'enfant, volontaire, polémique, agressif, qui raye tout ce qui n'est pas lui-même, à un point de vue de l'adulte sur l'enfant, marqué par la conciliation, la résignation et la nostalgie.⁴⁵ ». Plus jeune que les autres enfants ducharmiens, Fanie paraît plus douce et plus pure puisque, n'ayant pas un accès direct à sa pensée (et à une vision violente du monde qu'elle pourrait tenir de Bérénice ou d'Iode), le lecteur ne peut la voir qu'à travers les yeux du narrateur adulte, Rémi. Pour la première fois, la présence de l'enfant ne s'oppose plus à celle de l'adulte, mais elle lui procure un bien-être, « une élévation, une immatérialité » (VS, 116) qui s'épanchent fréquemment à travers des élans mystiques qui viennent confirmer la place prépondérante qu'occupe le sacré au sein de ce huitième roman.

Si *Va savoir* apparaît comme le plus lumineux des romans de Ducharme, comme une accalmie entre les hivers ravageurs de *Dévadé* et de *Gros mots*, c'est d'abord parce que la présence de la fillette blonde de cinq ans éclaire un peu plus loin

⁴⁵ Brigitte Seyfrid-Bommertz, *La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Québec, Presses de l'Université Laval (Coll. Vie des lettres québécoises), 2000, p. 44.

le noir chemin de « l'adulterie » et permet à Rémi de transcender sa misérable condition, puis momentanément, de s'envoler lui aussi – comme François d'Assise dont nous avons évoqué la présence au premier chapitre – avec « les petits oiseaux » malgré un pesant d'enclume qui le tire pour mieux le tenir dans l'abîme. Dès le tout début du récit, Fanie, dans une brève éclaircie, fait son apparition à travers un incipit marqué par l'imaginaire de l'enlèvement que déjà, elle « s'est renvolée dans le beau clair de tête où elle a répandu son gazouillis » (VS, 9). Ressemblant plutôt à Constance Chlore ou à Asie Azothé qu'aux héroïnes de *L'avalée des avalés* et *L'océantume*, Fanie incarne davantage la grâce d'un monde enfantin marqué par l'émerveillement et le rêve que le monde violent et dur dont les enfants ducharmiens font trop souvent l'expérience. Les métaphores guerrières auxquelles s'adonne Bérénice Einberg font place, dans *Va savoir*, à un champ lexical qui associe Fanie à une grâce qui apaise l'œuvre. Celle qu'on surnomme « ma pie, mon perroquet » (VS, 17), celle qui enveloppe Rémi « dans ses ailes [en lui] donnant des coups de bec » (VS, 202) sera souvent, de fait, comparée à un oiseau qui cache sous ses plumes ce que l'enfance a de plus soyeux et délicat à offrir. Non seulement ses ailes d'oiseau donnent l'élan nécessaire à Rémi pour s'élever, cette grâce propre à l'enfance se transforme en un pouvoir de salut et de rédemption, en une aide surnaturelle qui s'offre à Rémi pour lui permettre d'obtenir le salut qu'il espère. En véritable ange-gardien, « un vrai de vrai, en robe blanche et en personne » (VS, 181), elle rassure et retient Rémi, constamment tenté de se laisser tomber trop bas. Un registre religieux se développe autour de la jeune enfant qui, comme un miracle, n'a pas de poids, « comme s'il n'y avait rien sous les plumes. Rien qu'une joie. Fragile » (VS, 17) et qui soulage également Rémi de son poids, le libérant du lourd fardeau de « ces saletés de fond de nuit » (VS, 155) qu'il traîne avec lui. Fanie est dotée d'une clairvoyance propre aux saints, ce qui lui permet de voir l'âme à travers ce *rada* écorché par la vie, qui exprimera ceci à son égard : « Mais j'ai Fanie. Et elle m'aime comme je suis, comme je me détruis. Elle ne me voit pas. Elle a, comme ses dents de lait, ses yeux d'éternité qui voient à travers vous et vous trouvent, en quelque état que vous soyez, toujours identique à vous » (VS, 199). Dans sa pureté d'ange, Fanie a le don de rédemption et sa seule présence semble permettre le rachat de Rémi. Dès qu'elle

surgit, le soleil se lève et la vie se remet en route. Rémi « renai[t] chaque fois qu'elle [l]e touche » (VS, 202) et pour filer la métaphore religieuse, il comparera Fanie au Sauveur : « Elle entre, elle me touche, et l'aveugle voit, et le paralytique est guéri » (VS, 237). L'aura de la jeune enfant nourrit l'espoir d'un possible avancement, voire même d'un recommencement, tout en assurant l'équilibre parfois si précaire de Rémi, l'empêchant de s'enliser comme une ancre « au bout d'un fil coupé » (VS, 299). Ainsi, *Va savoir* éclaire l'œuvre de Ducharme par cette douce présence de l'enfance, marquée comme nous l'avons vu par une certaine réconciliation. L'omniprésence d'un registre religieux et sacré qui est presque toujours mobilisé pour décrire la petite Fanie s'impose comme le langage le plus apte à porter le sentiment de bien-être associé à une amitié aussi pure.

Mais même cet ange si pur ne saura résister au passage du temps et Fanie, comme tous les autres enfants l'ayant précédée, sera appelée à grandir et à perdre cette pureté qui réside dans son charme et sa grâce qui sont malheureusement, eux aussi, éphémères. Tous les enfants, même les plus purs, seront tôt ou tard appelés à vieillir et à quitter l'univers de l'enfance. Lorsqu'on lui demande comment réagirait-il s'il avait à, hypothétiquement, prendre Fanie sous sa garde, Rémi répond : « Je ne m'en mêlerais pas, je la laisserais se défaire, par ses propres moyens... Je ne précipiterais rien, quoi » (VS, 134). À force de lire Ducharme, on aura appris que les moyens développés par les enfants pour survivre tout en se défaisant sont extrêmement forts et puissants, et Fanie n'y échappera pas. Elle laisse déjà pressentir une dureté et une cruauté qui font d'elle la fille de Raïa, ce que remarque Rémi dans ce passage : « Cette tyrannie détournée ne me déplait pas, qui en fait de plus en plus la fille de Raïa, qui ne voudra rien savoir ni rien devoir, fonçant à travers les barrières de tout le monde et ne laissant transgresser la sienne par personne, allant jusqu'à réprimer son plaisir pour qu'il n'y en ait pas un qui aille s'imaginer qu'il l'a dominée. Elle sera riche, elle sera armée, elle jouera de ses quatre volontés » (VS, 193). Même si elle porte les mêmes attributs que Mamie, qui font d'elles des anges gardiens, et malgré son entêtement à préserver sa grâce et « à ne pas se laisser marcher sur les pieds, ne rien laisser abîmer, égratigné, de ce que Fiamfiam Boumboum lui a donné »

(VS, 268), Fanie se réveillera un jour dans la peau d'une Raïa et « la soie de ses cheveux et l'émail de ses yeux n'auront rien gardé » (VS, 92) des grâces de l'enfance. Ainsi, cette pureté, que Fanie tient autant de Mamie que de Raïa, sera appelée à disparaître, car nul n'y échappe : elle est trop éphémère, trop fragile, trop insaisissable.

Rémi ne lutte pas contre les deuils à venir ou contre la « perte » de Fanie, ni contre la disparition de Mamie, moins par détachement qu'avec une sérénité et une paix de l'âme nouvelles et fort étonnantes. Les signifiants religieux et les traditions chrétiennes qui sont mobilisés dans ce roman, nous l'avons vu, servent aussi bien à décrire les personnages qu'à saisir le type de relation qui les unit. Et si les discours religieux occupent une place à part, c'est que *Va savoir* est peut-être le roman qui affirme le plus clairement que le recommencement si recherché par les personnages, exprimé par des schèmes de transcendance et de transfiguration, se trouve dans la vie, quelque part à travers les malheurs et les débris, et que « la propreté, pourtant si violemment désirée, voisine souvent avec le vide et la mort.⁴⁶ » Devrait-on alors conclure ce chapitre en affirmant que malgré la mort omniprésente, *Va savoir* célèbre la vie, « une vie normale, soumise, mais enfin lisible et prévisible car vidée de son potentiel tragique⁴⁷ », ou qu'il s'en contente? Rien n'est moins sûr. Que la bicoque s'enlise dans la boue – cette maison que Rémi tentait d'assainir dans un grand ménage par le vide pour accueillir celle que le désir de pureté a consumée – que Fanie soit appelée à perdre peu à peu de sa pureté d'enfant, elle qui n'était « pure qu'en ce qu'elle échapp[ait] à la vie⁴⁸ », font partie d'une finale qui laisse entrevoir une lumière fragile et laisse croire à la création d'un monde nouveau où Fiamfiam Boumboum ferait des *radas*, des réprouvés, « [ses] élus, [s]es héritiers désignés » (GM, 314). Une vie dans laquelle le héros trouverait une nouvelle forme d'espérance qui lui permettrait de croire qu'après la nuit vient le jour, comme les saisons se

⁴⁶ Elisabeth Nardout-Lafarge, *Une poétique du débris*, op. cit., p. 206.

⁴⁷ Vincent Gélinas-Lemaire, « *Va savoir* de Réjean Ducharme : une poétique de l'espace », dans *Interférences littéraires / Littéraire interférenties*, n° 13 (juin 2014), p. 49.

⁴⁸ Elisabeth Nardout-Lafarge, *Une poétique du débris*, op. cit., p. 207.

succèdent dans « un train-train qui prend ce matin, avec tout ce neuf, tout ce frais, un sens à trembler. » (VS, 299).

CONCLUSION

D'autres commencements

Tout est bien qui ne finit pas, va. (DV, 279)

Il s'est d'abord agi d'une intuition, de quelques mots imprégnés d'une symbolique forte, lancés, comme au hasard, au détour d'une phrase ou d'un paragraphe ; une intuition qui, en fin de compte, a révélé une véritable unité de sens, une cohésion, une construction dans le discours qui, tout naturellement, a su dévoiler beaucoup d'emprunts au religieux. Nous avons alors tenté de mettre en lumière les éléments d'où se dégage un rapport au religieux qui insiste sur les questions fondamentales de croyance, de transcendance, d'espérance, de création. Même en dehors de ses institutions, voire en dehors de ses références convenues, le discours religieux trouve, dans *Va savoir*, une manière de se dire et de se vivre, de mettre des mots et des images sur la beauté comme sur le désastre, sur ce qui est sacré et ce qui est vulgaire, permettant ainsi de relire le monde dans lequel on vit.

À l'époque où paraît *Va savoir*, dans les années quatre-vingt-dix, on ne peut plus parler de Dieu, ni de religion, dans les mêmes termes que dans les années soixante, lorsque paraissent les premiers romans de Ducharme : ces termes sont trop investis d'un sens déjà cristallisé, trop marqués par une rupture radicale qui leur a fait perdre toute liberté de pouvoir signifier autre chose. Et ce sont exactement ces mots à investir qui intéressent un auteur comme Réjean Ducharme, ces mots que Rémi et Fanie trouvent par terre, parmi les débris et les fleurs, ceux auxquels ils offrent une autre vie par un travail de création et de récupération qui passe inévitablement par la langue. Nous avons alors voulu montrer la tension, toujours présente chez Ducharme, entre création et destruction, dans une œuvre où les déchets signalent autant la déchéance des personnages et de la nature qu'ils permettent de nouveaux départs et rendent possible une résurrection. Ainsi, à l'image des tableaux de Roch Plante, « se

dessinent, à travers l'entassement de rebuts, un bouleversant éloge de la mixité et l'image d'un possible recommencement.¹ »

La référence au sacré et au religieux s'est d'abord affirmée, dans un premier chapitre, par la voix narrative de Rémi Vavasseur qui, dans sa construction et son énonciation, épouse un discours de la faute dans lequel nous avons vu se dessiner une dimension religieuse. En s'adressant du début à la fin à une destinataire, sa Mamie, la voix narrative se donne à entendre sous le mode de la confession et, dans l'intimité, elle semble parfois rejoindre la forme de la prière. Oscillant constamment entre l'aveu des fautes et la recherche de salut, Rémi adoptera une posture de pénitent qui nous a permis de l'associer à saint François d'Assise et de révéler la matière et le signifiant contenus dans un nom aussi surprenant que Vavasseur. Dans un deuxième chapitre, cette référence s'est ensuite trouvée questionnée et thématifiée à travers le langage qui, par sa beauté, offre un salut aux personnages de *Va savoir*. Grâce à la présence de l'enfant dans le récit, le langage retrouve ses possibilités infinies et son pouvoir créateur. L'histoire religieuse que transmet Rémi à son élève par le biais du récit de la Création lui fournit alors une imagerie et une poésie pour refonder le monde par la langue, trouver un langage absolu (ou absolument impur) où s'exprimerait aussi bien le sacré que le vulgaire. La présence d'auteurs institués tels que Balzac et Pascal et de grands romans de la littérature révèlent également un langage qui incarne les valeurs de dépassement, de grandeur et d'espérance et qui, en s'établissant dans la durée, permettent de prendre la mesure de ce qui demeure ou devient sacré. En mettant en scène la langue par le geste d'écriture auquel s'adonnent les deux amants, Ducharme semble dire que le langage se réalise lorsqu'il y a communion et prend son sens dans un lieu de connivence où il peut enfin être compris. Enfin, un troisième chapitre traitant des schèmes chrétiens qui parcourent et structurent le roman nous a montré qu'on n'évacue pas si facilement le sacré lorsqu'on doit, comme les personnages de *Va savoir*, faire face à la souffrance et à la mort. Alors que la prière devient le discours par lequel se disent la faute et l'espoir d'un pardon, révélant ainsi la relation qui unit Rémi à Mamie, un discours économique révèle également plusieurs aspects

¹ Lise Gauvin, « Il faut voir les choses comme elles sont. Ou un monde sous bénéfice d'inventaire », dans Roch Plante, *Trophoux*, Outremont, Lanctôt éditeur, 2004, p. 20.

du sacré en reformulant les questions de rachat, de dette, de don, d'indulgence. Le parcours de Mamie reflète quant à lui un esprit de pauvreté et de négation qui se comprend à travers l'imaginaire chrétien de l'ascèse. Les symboles bibliques et mythiques associés à la femme permettent de saisir les personnages féminins, si présents dans le roman, à travers l'articulation d'une trinité qui comprend la séductrice, la mère et la vierge, sans oublier l'enfant qui est, plus que tout autre, élevée au plus haut niveau de sacré.

Dans cette perspective, la dimension religieuse présente dans ce roman a su révéler un héritage dont on aurait conservé (ou récupéré) que ce qui est beau et inspire encore. Elle a également pu rappeler que les discours hérités du religieux révèlent quelque chose de fondateur et de créateur dont l'empreinte profonde se fait encore ressentir. Dans un monde désenchanté, au cœur d'un désastre épouvantable, Ducharme réinvestit un langage fortement imprégné des discours sacré et religieux pour ramener un peu de poésie, d'espoir et de douceur dans la vie. Si finement dissimulé dans l'intertexte de ce roman, le discours religieux ne risque alors pas de subir un traitement excessif ou d'être soumis à un renversement parodique ; ici on cherche plutôt à faire la lumière sur son humanité, sa grandeur et sa valeur de transcendance. Sans toutefois chercher à faire porter au texte de Ducharme un message ou un discours critique par rapport au religieux, nous aurons plutôt tenté, par cette approche, de faire dialoguer les différents discours qui sont donnés à lire pour voir de quelle manière, dans ce foisonnement de références, celles héritées du religieux font apparaître un sens et une cohérence à partir d'où il devient possible de saisir un roman à la fois si lumineux, si léger, et si tragique.

En portant une attention particulière aux emprunts au discours religieux, à ses images, ses schèmes et ses enseignements dans *Va savoir*, nous aurons vu s'inscrire en filigrane une profonde réflexion sur les fondations – celles qui servent à faire tenir une maison comme celles qui permettent de fonder et de créer quelque chose de neuf, qui s'érigent à partir de rien et qui jettent les fondements d'une croyance renouvelée, recyclée, retrouvée à même les débris. Cet avant-dernier roman semble également

devenir l'occasion pour l'auteur de prendre du recul, un temps d'arrêt et de réflexion pour questionner les bases et les assises de son propre travail d'écriture, pour se pencher sur les fondations d'une œuvre qui se construit peu à peu depuis la parution de son premier roman, en 1966. Le travail de construction que s'impose Rémi serait à l'image des thèmes qui évoluent et varient d'un roman à l'autre dans une œuvre où rien n'est vraiment achevé. Tout détruire, tels les jeunes personnages intransigeants des romans d'enfance de Ducharme, tout réduire à néant pour s'installer à même ce vide et y trouver, comme les héros de *L'hiver de force*, un rien qui serait habitable, y descendre à toute allure pour aller toucher le fond, comme Bottom de *Dévadé*, pour finalement trouver, dans l'abîme, un point d'ancrage à partir d'où, peut-être, espérer assoir les fondations et refaire, comme Rémi Vavasseur, les assises de sa propre vie. Mais le travail, de même que la littérature, n'est jamais complètement achevé et en se réfléchissant à mesure, en refusant de toute part d'être assimilée ou soumise à une interprétation trop figée ou univoque, l'œuvre est alors confrontée aux mêmes questionnements qu'elle engendre. Ainsi, le récit de *Va savoir* et ses intertextes font place à une réflexion plus large sur l'œuvre de Ducharme elle-même, réflexion qui trouvera son essor dans le prochain roman, *Gros mots*, où l'auteur réfléchit à la question de l'écriture et commente son propre travail d'écrivain, non sans ironie. Ce roman, dernier paru à ce jour, questionne les rôles de l'écriture, de la lecture et de la critique littéraire de manière beaucoup plus évidente qu'avant. Ainsi que le remarque Biron, par « la propension de Ducharme à s'autoplager² », à s'autoreprésenter et à semer de si nombreuses références à ses précédents romans, il nous laisse croire qu'il dresse son dernier roman, « sous forme de bilan³ », comme s'il faisait, à l'image de Johnny, un dernier tour d'île, concluant son œuvre en la jetant, à la fois pour l'achever et pour la recommencer sous la forme d'un nouveau débris/trésor. Comment mieux conclure, autrement que par cette ambiguïté, une œuvre littéraire qui, depuis ses tout débuts, n'a pas cessé de revendiquer que l'écriture n'est jamais

² Michel Biron, « La grammaire amoureuse de Ducharme », dans *Voix et Images*, vol. 25, n° 2 [74] (2000), p. 382.

³ Stéphane Inkel, « L'arpenteur et la voix. Politique de la dette dans *Dévadé* et *Gros mots* », dans *Présences de Ducharme*, Québec, Nota Bene (Coll. Convergences), 2009, p. 176.

finie, pas plus qu'elle n'a de bordures à partir d'où la saisir complètement, comme le laisse entendre ce poème tiré du cahier de Walter :

*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, 241)*

Ainsi, par ses nombreuses adresses au lecteur, réel ou fictif, *Gros mots* semble être le roman où Ducharme dit adieu à la littérature et aux lecteurs qui ont accepté jusqu'au bout de jouer à son jeu et « de se laisser déstabiliser⁴ ». Nous nous permettons de penser que ce dernier roman, s'il en est, constitue à la fois un adieu et un (tendre) hommage à la littérature et c'est de cela que les mots sont gros. Et comme le dit la Petite Tare: « Ce n'est jamais fini, jamais réussi, mais c'est de toute beauté cet enterrement continu, à perte de vue, des ratés par les ratés, pendant que le flambeau se passe, avec la plume et le bout de papier, pour une petite équation encore, un petit poème aussi, parce que l'amour non plus personne ne l'a encore compris, on se demande encore comment c'est fait, comment ça se fait... » (GM, 291).

Or, *Va savoir* ne cesse de parler d'amour, de le questionner, de le soumettre à de nombreuses contorsions pour, en vain, tenter de le comprendre. Qu'il se présente sous différentes formes : amour chaste ou sensuel, impossible, vicieux, maternel ou paternel, fraternel, sous la forme de la tendresse ou de l'amitié la plus pure, *Va savoir* est à n'en pas douter une grande histoire d'amour. Le récit, dans les mots d'un homme en peine d'amour, fait sentir le poids de ce qui est perdu, cherché, trouvé ou pas, et l'évocation de la maladie et de la mort fait sentir le poids de ce qui est nécessaire pour vivre. Mais par dessus tout, il s'agit d'un amour qui ne sait comment s'exprimer, ou qui le fait maladroitement, qui cherche un langage pour se décrire et se vivre mais qui refuse les modes d'expression convenus et les bons sentiments. Il demeure toutefois profondément ambigu de faire de ce roman, où les couples se

⁴ Élisabeth Haghebaert, *Une marginalité paradoxale*, Québec, Nota Bene (Coll. Littérature(s)), 2009, p. 256.

fragmentent, les familles éclatent, la trahison conjugale se fait sentir amèrement, un roman d'amour. Pourtant, dans *Va savoir*, on n'en sort jamais, l'amour est partout... autrement dit, il est ailleurs. Comme nous le dit Johnny, le narrateur de *Gros mots*, « on se trompe toujours en trouvant l'amour parce que c'est fait pour être cherché, pour tourner autour, en orbite... » (GM, 135). Dans un monde où les mots doivent se coller à des définitions précises ou sont contraints d'appartenir à des catégories tranchées qui départissent bien les différents sentiments, l'amour, le vrai, est ambigu et exigeant, mais total et absolu. Nous ne pouvons qu'être en accord avec Élisabeth Nardout-Lafarge lorsqu'elle écrit que « Ducharme, comme tous les écrivains authentiques, invente des catégories sentimentales et redessine la carte du Tendre selon ses propres obsessions.⁵ » Ducharme semble proposer d'aimer autrement, d'aimer de toutes les manières possibles, d'en imaginer d'autres s'il en faut, toujours dans l'exercice de la liberté la plus absolue. Tout se passe comme s'il nous demandait de vivre l'amour comme un rapport sensible au monde constamment renouvelé par ce qui y vit.

Au terme de ce mémoire, il demeure difficile de conclure un travail sur un roman qui, lui-même, refuse les conclusions. Les dernières pages de *Va savoir* ne permettent pas de boucler la boucle, ne répondent pas à nos questions, pas plus qu'elles nous permettent de fermer le livre avec l'impression de l'avoir compris. Les fondations que nous aurons pu construire tremblent à nouveau : on ne sait plus si les personnages se refondent ou s'abiment, si l'amour qui les fait se consumer les enfonce ou les élève. Encore une fois, le roman se solde par une finale tragique qui vient réaffirmer l'échec des aspirations et des désirs *trop* beaux, *trop* absolus des protagonistes. Mais ces histoires, aussi désespérées soient-elles, se disent à la fois avec une lucidité terrifiante et dans une langue qui fait apparaître les mots sous leur plus beau jour parce que l'auteur les porte en plus haute estime, parce qu'il les aime d'amour, parce qu'ils sont sacrés.

⁵ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides (Coll. Nouvelles études québécoises), 2001, p. 221.

L'amour, semble nous dire Ducharme à travers la voix de Johnny, pas plus que la littérature, c'est fait pour être « cherché » et non « trouvé » ; au mieux on peut tenter de le comprendre, tant bien que mal, mais toujours en acceptant qu'il nous glisse entre les doigts et qu'il soit impossible à maîtriser. C'est là un réel défi posé par l'auteur, qui demande respectueusement aux lecteurs de le lire en acceptant que les conclusions tirées puissent être aussitôt défaites ; d'accepter que l'amour, comme la lecture, ne se laisse réduire aussi simplement. Autrement dit, Ducharme accorde à ses lecteurs une liberté dont ils n'ont pas l'habitude, il leur permet justement d'exister en tant que lecteurs, d'aller savoir plutôt que de savoir, et comme à Fanie, il nous donne plutôt comme devoir de rêver au monde que cela crée, de lire et d'aimer.

Rapport-Gratuit.com

Bibliographie

A) CORPUS

1. Œuvre à l'étude (corpus primaire)

DUCHARME, Réjean, *Va savoir*, Paris, Gallimard (Coll. Folio), 1994 [1996], 300 p.

2. Œuvres de Réjean Ducharme

Romans (corpus secondaire)

L'avalée des avalés, Paris, Gallimard, 1966, 282 p.

Le nez qui voque, Paris, Gallimard, 1967, 275 p.

L'océantume, Paris, Gallimard, 1968, 190 p.

La fille de Christophe Colomb, Paris, Gallimard, 1969, 233 p.

L'hiver de force, Paris, Gallimard, 1973, 283 p.

Les enfantômes, Paris, Gallimard, 1976, 282 p.

Dévadé, Paris, Gallimard, 1990, 257 p.

Gros mots, Paris, Gallimard, 1999, 311 p.

Rapport-gratuit.com 
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Textes de théâtre (corpus secondaire)

Le Cid maghané [créé en 1968], texte non publié.

Le marquis qui perdit [créé en 1970], texte non publié.

Inès Pérée et Inat Tendu, Montréal, Éditions Leméac/Parti pris, 1976 [créé en 1968],
(préface d'Alain Pontaut), 127 p.

Ha ha !..., Montréal, Éditions Lacombe, 1982 [créé en 1978], (préface de Jean-Pierre
Ronfard), 108 p.

Scénarios de film (corpus secondaire)

Les bons débarras, 1980 [écrit en 1977, tourné en 1979], réalisation de Francis
Mankiewicz, Productions Prisma inc., 113 min.

Les beaux souvenirs, 1981 [tourné en 1980], réalisation de Francis Mankiewicz,
Office nationale du film du Canada (ONF), 112 min.

Autres documents (corpus secondaire)

DUCHARME, Réjean, « Témoignages d'écrivain », dans *Études françaises*, vol. 3,
n° 3 [Numéro spécial sur Nelligan] (août 1967), p. 306-307.

GODIN, Gérald, « Gallimard publie un Québécois de 24 ans. Inconnu », *Le
Magazine Maclean*, vol. 6, n° 9 (septembre 1966), p. 57.

« Mot de remerciements », à l'occasion de la réception du prix Gilles-Corbeil, dans
Le Nouvelliste, mercredi le 28 novembre 1990, p. 14.

B) TEXTES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE RÉJEAN DUCHARME

Livres

- BEAUDET, Marie-Andrée, Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE [dir.], *Présences de Ducharme*, Québec, Nota Bene (Coll. Convergences), 2009, 350 p.
- BIRON, Michel, *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Coll. Socius), 2000, 320 p.
- HAGHEBAERT, Élisabeth, *Réjean Ducharme. Une marginalité paradoxale*, Québec, Nota Bene (Coll. Littérature(s)), 2009, 337 p.
- HAGHEBAERT, Élisabeth et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE [dir.], *Réjean Ducharme en revue*, Montréal, Presses de l'Université du Québec et Voix et Images (Coll. De vives voix), 2006, 206 p.
- LEDUC-PARK, Renée, *Ducharme, Nietzsche et Dionysos*, Québec, Presses de l'Université Laval (Coll. Vie des lettres québécoises), 1982, 306 p.
- MCMILLAN, Gilles, *L'ode et le désode. Essai sociocritique sur Les enfantômes de Réjean Ducharme*, Montréal, l'Hexagone (Coll. Essais littéraires), 1995, 194 p.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides (Coll. Nouvelles études québécoises), 2001, 308 p.
- SEYFRID-BOMMERTZ, Brigitte, *La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Québec, Presses de l'Université Laval (Coll. Vie des lettres québécoises), 2000, 265 p.
- VAILLANCOURT, Pierre-Louis [dir.], *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, 319 p.
- VAILLANCOURT, Pierre-Louis, *Réjean Ducharme. De la pie-grèche à l'oiseau-moqueur*, Paris, L'Harmattan (Coll. Critiques littéraires), 2000, 252 p.
- VAN SCHENDEL, *Ducharme l'inquiétant*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Conférences J-A. de Sève », 1967, 24 p.

Parties et chapitres de livres

- CAMBRON, Micheline, « Un roman montréalais à la Ducharme », dans *Une société, un récit : discours culturel au Québec. 1967-1976*, Montréal, l'Hexagone (Coll. Essais littéraires), 1989, p. 161-171.
- CHASSAY, Jean-François, « S'enfuir ou s'enfouir : espaces ducharmiens », dans Benoît MELANÇON et Pierre POPOVIC [dir.], *Miscellanées en l'honneur de Gilles Marcotte*, Montréal, Fides, 1995, p. 251-266.
- FRATTA, Carla, « L'altérité juive dans quatre romans québécois », dans Franca MERCATO-FALZONI [dir.], *L'altérité dans la littérature québécoise*, Bologne, Cooperativa Libreria Universitaria Bologna, 1987, p. 153-172.
- GAUVIN, Lise, « Il faut voir les choses comme elles sont. Ou un monde sous bénéfice d'inventaire », dans Roch PLANTE, *Trophoux*, Outremont, Lanctôt éditeur, 2004, p. 15-20.
- GAUVIN, Lise, « La place du marché romanesque : le ducharmien », dans *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 167-180.

- KWATERKO, Józef, « L'intertexte et le discours essayistique chez Réjean Ducharme », dans *Le roman québécois et ses (inter)discours : analyses sociocritiques*, Québec, Éditions Nota Bene (Coll. Littérature(s)), 1998, p. 65-96.
- MARCOTTE, Gilles, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », dans *Le roman à l'imparfait : Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, Éditions La Presse (Coll. Échanges), 1976, p. 57-92.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « Scènes de repas dans *Va savoir* de Réjean Ducharme », dans Jean-Christophe DELMEULE [dir.], *Saveurs-savoirs*, Lille, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulles-Lille 3, coll. « UL3 Travaux et recherches », 2010, p. 251-259.

Articles de revues

- BARBERIS, Robert, « Réjean Ducharme, l'avalé de Dieu », dans *Maintenant*, n° 75 (15 mars-15 avril 1968), p. 80-83.
- BEAUDET, Marie-Andrée, « *Va savoir* : danser sur le fil des mots entre enfer et paradis », dans *Québec français*, n° 163 (2001), p. 25-27.
- BEAUDOIN, Réjean, « Venez y voir », dans *Liberté*, vol. 37, n° 219 (juin 1995), p. 134-142.
- CHASSAY, Jean-François, « Amours contrariées », dans *Voix et Images*, vol. 20, n° 2 (1995), p. 466-470.
- CHASSAY, Jean-François, « La tension vers l'absolu total », dans *Voix et Images*, vol. 21, n° 3 (1996), p. 478-489.
- CHOUINARD, Marcel, « Réjean Ducharme : un langage violenté », dans *Liberté*, vol. 12, n° 1 (1970), p. 109-130.
- DUPRIEZ, Bernard, « Ducharme et des ficelles », dans *Voix et images du pays*, vol. 5, n° 1 (1972), p. 165-185.
- GAUVIN, Lise, « La place du marché romanesque : le ducharmien », dans *Études françaises* (Dossier l'Amérique entre les langues), vol. 28, n° 2/3 (automne 1992/hiver 1993), p. 105-120.
- GÉLINAS-LEMAIRE, Vincent, « *Va savoir* de Réjean Ducharme : une poétique de l'espace », dans *Interférences littéraires / Littéraire interférenties*, n° 13 (juin 2014), p. 39-49.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, « Hériter du bordel dans toute sa splendeur : économies de l'héritage dans *Va savoir* de Réjean Ducharme », dans *Études françaises*, vol. 45, n° 3 (2009), p. 77-93.
- MAHIOUT, Anouk, « Dire le rien : Ducharme et l'énonciation mystique », dans *Voix et Images*, vol. 29, n° 3 (2004), p. 131-146.
- MARCOTTE, Gilles, « Ducharme, lecteur de Lautréamont », dans *Études françaises*, vol. 26, n° 1 (1990), p. 87-127.
- MARCOTTE, Gilles, « Le copiste », dans *Conjonctures*, n° 31 (automne 2001), p. 87-99.
- MARCOTTE, Gilles, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », dans *Études françaises*, vol. 11, n° 3-4 (1975), p. 247-284.
- MEADWELL, Kenneth W., « Ludisme et clichés dans *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme », dans *Voix et Images*, vol. 14, n° 2 [41] (hiver 1989), p. 294-300.

- NARDOU-LAFARGE, Élisabeth, « Noms et stéréotypes juifs dans *L'Avalée des avalés* », dans *Voix et Images*, vol. 18, n° 1 (1992), p. 89-104.
- PAVLOVIC, Diane, « Ducharme et l'autre versant du réel : onomastique d'une équivoque », dans *L'Esprit créateur*, vol. 23, n° 3 (1983), p. 77-85.
- SEYFRID, Brigitte, « Rhétorique et argumentation chez Réjean Ducharme. Les polémiques béréniennes », dans *Voix et Images*, vol. 18, n° 2, [53] (hiver 1993), p. 334-350.
- VAILLANCOURT, Pierre-Louis, « L'offensive Ducharme », dans *Voix et Images*, vol. 5, n° 1 (1979), p. 177-185.

C) TEXTES CRITIQUES ET THÉORIQUES

- ANGENOT, Marc, « Intertextualité, interdiscursivité, discours social », dans *Texte*, n° 2 (1983), p. 101-112.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, 105 p.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 414 p.
- FRYE, Northrop, *Pouvoirs de l'imagination*, Montréal, Éditions HMH, 1969, 168 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 467 p.
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », dans *Poétique*, n° 27 (1976), p. 257-281.
- KAUFMANN, Vincent, *L'équivoque épistolaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, 199 p.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, 379 p.
- LAMONTAGNE, André, *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Québec, Presses de l'Université Laval (Coll. Vie des lettres québécoises), 1992, 311 p.
- MAHEU, Pierre, « Laïcité 1966 », dans *Parti pris*, vol 4, n° 1 (septembre-octobre 1966), p. 56-78.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Éditions Dunod (Coll. Lettres supérieures), 1993, 196 p.
- MEUNIER, É.-Martin et Jean-Philippe WARREN, *Sortir de la « Grande noirceur » : l'horizon « personnaliste » de la Révolution tranquille*, Québec, Les cahiers du Septentrion, 2002, 207 p.
- PERRONNE-MOISÉS, Leyla, « Balzac et les fleurs de l'écritoire », dans *Poétique*, n° 43 (sept. 1980), p. 305-323.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, 127 p.
- SCARPETTA, Guy, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985, 389 p.

D) SUR LE RELIGIEUX

- BEAUDET, Marie-Andrée, « Héritages et actualités de l'imaginaire religieux dans la littérature québécoise », dans Jean-François PLAMONDON et Anne

- VAUCHER [dir.], *Les enjeux du pluralisme. L'actualité du modèle québécois*, Bologne, Edizioni Pendragon et CISQ, 2010, p. 167-178.
- BERGERON, Marie-Andrée et Vincent LAMBERT, « La littérature québécoise et le sacré : présentation », dans *Québec français*, n° 172 (2014), p. 28-29.
- BERNIER, Frédérique, *La voix et l'os. L'imaginaire de l'ascèse chez Saint-Denys Garneau et Samuel Beckett*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Coll. Espaces littéraires), 2010, 256 p.
- BRIL, Jacques, *Lilith, ou, La mère obscure*, Paris, Payot, 1981, 217 p.
- CARDINAL, Jacques, *Le livre des fondations. Incarnation et québecquisme dans Le ciel de Québec de Jacques Ferron*, Montréal, XYZ éditeurs (Coll. Documents), 2008, 202 p.
- FACHINETTI, Vittorino, *L'Histoire du Poverello d'Assise racontée à la jeunesse*, traduit de l'italien par Ph. Mazoyer, Paris, P. Lethielleux, 1926, 146 p.
- Frères de l'Instruction chrétienne, *Histoire sainte. Ancien et Nouveau Testament. Cours complémentaire*, Laprairie [Imprimerie du Sacré-Coeur], 1933, 363 p.
- FRYE, Northrop, *Le Grand code. La Bible et la littérature* [traduction de Catherine Malamoud], Paris, Éditions du Seuil (Coll. Poétiques), 1984, 338 p.
- GAUCHET, Marcel, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985, 306 p.
- GISEL, Pierre [dir.], *Le corps, lieu de ce qui nous arrive. Approches anthropologiques, philosophiques, théologiques*, Genève, Édition Labor et Fides, 2008, 317 p.
- HERVIEU-LÉGER, Danièle, *La religion pour mémoire*, Paris, Éditions du Cerf (Coll. Sciences humaines et religions), 1993, 273 p.
- KEMPIS, Thomas a, *L'imitation de Jésus Christ* [traduction de Lamennais], Paris, Seuil (Coll. Livres de vie), 1961, 254 p.
- LAROUCHE, Jean-Marc et Guy MÉNARD [dir.], *L'étude de la religion au Québec. Bilan et prospective*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2001, 504 p.
- LESAGE, Valérie, « Acte de foi », *La Presse*, 15 décembre 2004, Cahier Arts et spectacles, p. 5.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Dieu, la mort et le temps*, Paris, Grasset, 1993, 278 p.
- MARCOTTE, Gilles, « La religion dans la littérature canadienne-française », dans Fernand DUMONT et Jean-Charles FALARDEAU [dir.], *Littérature et société canadiennes-françaises*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1964, p. 167-176.
- MESLIN, Michel [dir.], *Quand les hommes parlent aux dieux. Histoire de la prière dans les civilisations*, Paris, Bayard, 2003, 855 p.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1983, 342 p.
- TANGUAY, Daniel, « Après la mort de Dieu. Quelques réflexions sur l'inquiétude spirituelle québécoise inspirées de *La neuvaine* de Bernard Émond et de *Bureaux* d'Alexis Martin », dans *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 11, n° 1 (2008), p. 21-37.
- VANNUCCI, Simon, « Influence de l'éducation et de la spiritualité franciscaine sur l'œuvre d'un poète du Québec. Le cas Alfred DesRochers », dans *Études d'histoire religieuse*, vol. 67 (2001), p. 281-291.
- WEIL, Simone, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1948, 210 p.

E) OUVRAGES GÉNÉRAUX

- ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA [dir.], *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France (Coll. Quadrige dicos poche), 2010 [2002], 814 p.
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, 689 p.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT [dir.], *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. [Édition revue et augmentée], Paris, Édition Robert Laffont, 1982, 1060 p.
- PASTOUREAU, Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps, symbolique et société*, Paris, Édition Christine Bonneton, 2004, 187 p.
- POUPARD, Paul [dir.], *Dictionnaire des religions*, Paris, Presses universitaires de France (Coll. Quadrige dicos poche), 2007 [1984], 2218 p.
- REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, 1992, 1056 p. (tome I), 2383 p. (tome II).

