

Le personnage Réjean-Ducharme dans trois romans contemporains

The Character Réjean-Ducharme in Three Contemporary Novels

Élisabeth Nardout-Lafarge

Volume 30, Number 2 (89), Winter 2005

Les avatars du biographique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/011243ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/011243ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Nardout-Lafarge, É. (2005). Le personnage Réjean-Ducharme dans trois romans contemporains. *Voix et Images*, 30(2), 51–66. <https://doi.org/10.7202/011243ar>

Article abstract

Three novels published since 2000—*L'envie* by Hugo Roy, *Le cœur est un muscle involontaire* by Monique Proulx and *Ça va aller* by Catherine Mavrikakis—present Réjean Ducharme as a main character, exploiting his legend as an invisible writer. These appropriations, which in each case are offered as allegories of a literary relationship with the work, are less concerned with inventing a biography for Ducharme than with imagining his meeting with a male or female narrator who remains at the centre of the narrative.

LE PERSONNAGE RÉJEAN-DUCHARME DANS TROIS ROMANS CONTEMPORAINS ¹

+ + +

ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE

Université de Montréal

RÉSUMÉ

Réjean Ducharme est le personnage principal de trois romans des années 2000 (*L'envie* de Hugo Roy, *Le cœur est un muscle involontaire* de Monique Proulx et *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis) qui exploitent sa légende d'écrivain invisible. L'enjeu de ces appropriations, qui se donnent à lire chaque fois comme l'allégorie d'une relation littéraire avec l'œuvre, est moins d'inventer une biographie à Ducharme que d'imaginer sa rencontre par un narrateur ou une narratrice qui reste au centre de son récit.

+ + +

1 Une première version de ce travail a été présentée, sous forme d'une conférence, au séminaire de Florence de Challonges (Université de Lille III), le 24 mars 2004.

À quelques notables exceptions, la biographie d'écrivain reste un genre encore peu pratiqué au Québec. Le biographique n'en affleure pas moins dans les histoires littéraires, laissant dans le discours sur la littérature la trace de quelques vies d'écrivains. Parmi les figures de la littérature contemporaine, s'impose celle de Réjean Ducharme. Y a-t-il, pour autant, un mythe Ducharme comme on le dit pour Nelligan, Saint-Denys Garneau ou Aquin? Non, sans doute. Le mythe exige plus que l'invisibilité, il veut la mort et ses images, la cellule à Saint-Jean-de-Dieu, le canot sur la berge de la rivière Jacques-Cartier, le coup de feu dans les jardins de Villa-Maria. Au mythe, il faut aussi des voix pour fixer le récit, il faut Louis Dantin témoignant, après qu'il l'eût déclaré mort au seuil de sa célèbre préface, qu'il «a vu un soir Nelligan en pleine gloire²», la «colère» de Jean Le Moyne et la question que lui retourne Yvon Rivard: «Qui a tué Saint-Denys Garneau³?», l'infini registre des derniers jours d'Aquin que tiennent Andrée Yanacopoulo et Gordon Sheppard⁴. On imagine mal le «Régent du charme», que son absence n'empêche nullement de maîtriser le jeu littéraire dont il est l'objet⁵, laisser ainsi le dernier mot à d'autres. À défaut de mythe ou d'une biographie, ce sont des romans qu'inspire sa figure évanescence, régulièrement réactivée dans la critique et dans la rumeur médiatique⁶. De modèle littéraire qu'il est plus ou moins explicitement chez des romanciers comme Louis Hamelin et Gaétan Soucy⁷, Ducharme devient en quelque sorte un modèle au sens pictural dans *L'envie* d'Hugo Roy paru en 2000⁸, *Le cœur est un muscle involontaire* de Monique Proulx⁹ et *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis¹⁰, publiés l'un et l'autre en 2002. La référence à Ducharme est apparue comme un trait générationnel, presque un passage obligé de l'entrée en littérature chez les écrivains des années quatre-vingt-dix, pour qui l'œuvre, emblématisée par *L'avalée des avalés*, appartient aux classiques de la littérature québécoise moderne, à ce qui doit avoir été lu. Quant à la saisie romanesque du personnage Réjean-Ducharme, elle est

+ + +

2 Louis Dantin, «Émile Nelligan et son œuvre, préface à l'édition princeps préparée par lui», Émile Nelligan, *Poésies complètes*, édition préparée par Réjean Beaudoin, Montréal, Boréal compact, 1997, p. 48. 3 Yvon Rivard, *Le bout cassé de tous les chemins*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1993, p. 99-111; Rivard répond au texte de Jean Le Moyne, «Saint-Denys Garneau, témoin de son temps», *Convergences*, Montréal, HMH, coll. «Constantes», 1961, p. 219. 4 Andrée Yanacopoulo et Gordon Sheppard, *Signé Hubert Aquin. Enquête sur le suicide d'un écrivain*, Montréal, Boréal, 1985; Gordon Sheppard, *Ha. A Self-murder Mystery Presented and Directed by Gordon Sheppard*, Montréal/Kingston, McGill/Queen's University Press, 2003. 5 Comme l'a bien montré Anne Éline Cliche dans *Le désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et littérature», 1992. 6 Véronique Faucher, «Le mythe de Réjean Ducharme dans le discours journalistique et romanesque de 1990 à aujourd'hui», mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2004. 7 Michel Biron, «L'écrivain liminaire», Jean-Pierre Bertrand et Lise Gauvin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure, Québec/Wallonie/Bruxelles*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2003, p. 57-67. 8 Hugo Roy, *L'envie*, Montréal, Boréal, 2000. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *E*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. 9 Monique Proulx, *Le cœur est un muscle involontaire*, Montréal, Boréal, 2002. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CMI*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. 10 Catherine Mavrikakis, *Ça va aller*, Montréal, Leméac, 2002. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CVA*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

le fait d'écrivains dont l'âge varie et qui en sont à des stades très différents de leur carrière¹¹.

Ce qui réunit leurs projets tient davantage à une conjoncture littéraire, qui n'est pas spécifique au Québec, doublement caractérisée par une nouvelle légitimité de l'expérience, du vécu¹², et par un ébranlement des catégories de la réalité et de la fiction, où selon la formule d'Alain Buisine «le biographique n'est plus l'autre de la fiction¹³». Mais, pour autant que la discussion générique ait ici quelque intérêt, ces textes ne correspondent pas exactement à ce que Buisine se propose d'appeler des «biofictions»; ils empruntent aussi aux stratégies du roman à clés qu'ils détournent par la transparence de la transposition, de même qu'aux «biographies fictives» au sens où l'entendent Robert Dion¹⁴ et Frances Fortier, sans toutefois leur reprendre la séquence des vies d'écrivains. Il s'agit d'ailleurs moins d'inventer une vie fictive à un écrivain qui existe réellement que de mettre en scène les allégories d'une relation littéraire avec l'œuvre. En ce sens, la focalisation ne porte pas principalement sur le personnage de l'écrivain, mais sur sa rencontre par un narrateur ou une narratrice qui reste au centre de son récit.

Le cas Ducharme pose à ce type d'entreprise des défis particuliers: son invisibilité le réduit à son nom et à son image, à cette «représentation de l'écrivain» que José-Luis Diaz définit comme «une illusion, un profil: un objet virtuel, mais étonnamment actif, une figure improbable, mais combien présente, dont l'ombre s'allonge sur l'œuvre, avec toute la prestance d'un maître absent et toute l'ambiguïté d'un mirage¹⁵». La présence paradoxale de Ducharme dans l'espace public où il s'inscrit par son absence en choisissant de n'y être que par son œuvre, tend vers l'idéal blanchotien de l'œuvre comme absence, comme anonymat de l'écrivain. Cette absence excite pourtant, et peut-être d'autant plus, «pour l'être de chair (et non de papier) qui écrit [...] une curiosité fétichiste qui touche au plus secret de la littérature et de l'écriture», selon les mots de Jean-Claude Bonnet qui, s'inspirant du *Roland Barthes par Roland Barthes*, parle à ce propos du «fantasme de l'écrivain¹⁶». C'est que l'effacement n'est jamais absolu — d'aucuns en concluront comme David Homel, lassé de la «ducharmomanie¹⁷», qu'il est feint. La page Ducharme ne s'offre pas totalement blanche à l'écriture qui s'y risque et les romanciers ont dû composer avec les éléments lacunaires mais tenaces qui forment la légende: une œuvre dont l'ombre s'allonge aussi sur son auteur, et des bribes d'une vie colportées par la rumeur fervente, idéalisées par le mystère.

+ + +

11 Monique Proulx, née en 1952, publie depuis une vingtaine d'années, *Ça va aller* est le deuxième roman de Catherine Mavrikakis, née en 1961, et *L'envie* le premier roman d'Hugo Roy, né en 1970. **12** Voir à ce sujet Dominique Viart, «Dis-moi qui te hante: paradoxes du biographique», *Revue des sciences humaines*, n° 263, 2001, p. 7-33. **13** Alain Buisine, «Biofictions», *Revue des sciences humaines*, n° 224, 1998, p. 10. **14** Voir notamment Robert Dion, «Une année amoureuse de Virginia Woolf ou la fiction biographique multipliée», *Littérature*, n° 128, 2002, p. 26-45. **15** José-Luis Diaz, «Pour une histoire des représentations de l'écrivain», *Textuel*, n° 22, 1989, p. 8. **16** Jean-Claude Bonnet, «Le fantasme de l'écrivain», *Poétique*, n° 63, 1985, p. 260. **17** David Homel, «David Homel sur Réjean Ducharme. L'homme qui ne voulait pas grandir», *Voir*, vol. 13, n° 45, 11 novembre 1999, p. 65, cité par Véronique Faucher, *op. cit.*, f. 84.

PARATEXTES

Pour chacun des romans, le paratexte tant auctorial qu'éditorial signale au lecteur en quoi il s'agit d'un livre sur Ducharme et quelles sont les règles de ce jeu avec la réalité. Les deux ouvrages parus aux éditions du Boréal, ceux d'Hugo Roy et de Monique Proulx, se placent résolument sous le signe de la fiction en inscrivant le sous-titre « roman » dès la couverture, tandis qu'il n'apparaît qu'en page de garde dans celui de Catherine Mavrikakis, paru chez Leméac. À la faveur du très succinct résumé de l'histoire, le texte de la quatrième de couverture des romans de Roy et de Proulx présente le personnage de l'écrivain par son nom fictif, mettant ainsi à distance le modèle réel tout en assurant son identification par le même infaillible indice, l'absence sur la scène publique : « Louis Dugal était un écrivain qui a profondément marqué la littérature. Célèbre et célébré, il ne se montrait pourtant jamais en public », lit-on au dos de *L'envie* tandis qu'est évoqué, pour présenter *Le cœur est un muscle involontaire*, « Pierre Laliberté, le romancier mythique dont personne n'a jamais aperçu le visage, qui vit comme un reclus, alors que les honneurs se ternissent et s'érodent à l'attendre ». Dans les deux cas, le texte se conclut par l'appréciation de l'éditeur qui commente, par la même formule — « hommage à la littérature et à ceux qui la font » —, la mise en fiction de Ducharme.

La quatrième de couverture de *Ça va aller* choisit une autre stratégie en distinguant, par la typographie, le discours littéraire où un extrait du roman (CVA, 88) est souligné par l'italique, et le discours éditorial qui présente l'auteur et le livre. L'échantillon d'écriture illustre le propos de l'éditeur qui parle de « percutant roman-pamphlet [...], texte iconoclaste et politiquement incorrect, porté par l'amour et la rage » et annonce l'exploration « sur tous les registres de la question de la différence ». Malgré une théâtralisation ironique et une intertextualité appuyée — « L'avenir du Québec sera turbulent ou ne sera pas » et l'insistant « bande de caves¹⁸ » qui renvoie justement aux années turbulentes —, la littérature et l'écrivain dont Ducharme est le modèle ne sont ici que prétextes et instruments pour secouer « l'establishment pourri du bon goût ». L'artiste dont il est question, celui de qui la narratrice attend des « manifestes pétaradants, des livres bombes », l'« artificier », le « faiseur de terreur », celui qui sera « peut-être un Laflamme, un Laflamme-comme-on-ne-le-reconnaît-pas, un Laflamme-pas-encore-défiguré-par-la-grande-littérature-québécoise-exportable-à-travers-le-monde, un Laflamme-avant-que-vous-l'ayez-neutralisé », n'est pas immédiatement assimilable à Ducharme. L'indéfini autorise la pluralité et peut désigner l'un ou l'autre des « avatars de Réjean Ducharme » selon la formule employée dans le roman (CVA, 16) ; de plus, le sème de l'incendie voisinant avec le livre bombe pointe davantage vers Aquin, et l'appareil promotionnel de la littérature québécoise n'en est pas à une défiguration près. En revanche, la voix que le pastiche donne à entendre est bien celle de « la grande Bérénice, la vainqueuse, la

+ + +

18 Claude Péloquin est l'auteur de cette célèbre phrase intégrée à une murale de Jordi Bonet au Grand Théâtre de Québec : « Vous êtes pas écoeurés de mourir bande de caves. C'est assez! »

témérêtre¹⁹», dont la narratrice de *Ça va aller* reprend ostensiblement à son compte la posture agressive.

Les romans affichent aussi des pratiques très différentes de la dédicace et de l'exergue : comme dans *Le nez qui voque*²⁰ et *Les enfantômes*²¹, la dédicace laconique de *Ça va aller*, « Aux parturientes », met en question la clôture du texte en ce que l'énoncé qui renvoie à la dernière partie du roman peut tout aussi bien être, au seuil du texte, celui de l'auteure, Catherine Mavrikakis, que, déjà dans le texte, celui de la narratrice, Sappho-Didon Apostasias. Plus conventionnellement, des dédicaces privées clairement attribuables aux auteurs ouvrent *L'envie* et *Le cœur est un muscle involontaire*, où des épigraphes viennent relayer la quatrième de couverture pour préciser encore quel rapport le texte qu'on va lire entretient avec Ducharme. Hugo Roy cite une phrase de *Va savoir* sur l'envie qui donne au titre son estampille ducharmienne, et une autre de Philip Roth, « J'écoute, je suis un écouteur — un audiophile. Je suis un fétichiste du verbe », par laquelle se trouve éclairée et interprétée, en termes littéraires, la « pathologie » dont souffre le narrateur de sa propre fiction. Monique Proulx ouvre son roman par trois citations de Ducharme, dont la dernière, tirée des *Enfantômes*, porte sur la question du père, omniprésente dans *Le cœur est un muscle involontaire* : « Pas de père. On ne savait pas ce que c'était. Quand on l'a su on a pas très bien compris à quoi ça aurait pu servir ». Ainsi, selon la modalité de l'hommage annoncée en quatrième de couverture, les romans de Roy et Proulx se placent explicitement sous l'égide de l'œuvre de Ducharme, tandis que celui de Mavrikakis applique à Ducharme ses propres méthodes d'appropriation — « Quand j'ai besoin de quelque chose, je prends, comme un escogriffe. Je ne demande jamais²² », disait Bérénice —, de même que sa manière très ambiguë de mêler l'hommage au reniement, selon l'apostasie qui constitue le programme, très ducharmien, du nom de la narratrice :

Tes mots, Laflamme, je les emprunte, je te les répète sans cesse au creux de l'oreille, et j'espère que tu sais que c'est ainsi que je te rends hommage, que c'est aujourd'hui ma seule façon de te rendre hommage, mais je les détourne aussi et très souvent je leur fais faire de folles cabrioles. Je dois détourner tes histoires. Je dois tout m'approprier. Tu ne te reconnaîtras plus (CVA, 111).

TITRES ET NOMS

À Ducharme, *Ça va aller* reprend aussi son système de nomination et Sappho-Didon Apostasias a, elle aussi, « couru après toutes les Sappho et les Didon de l'histoire et de la littérature²³ ». De nouveau, Catherine Mavrikakis, comme Ducharme avec Lautréamont, pastiche le geste même du pasticheur ; sans pour autant effacer leur

+ + +

19 Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1966, p. 182. **20** *Id.*, *Le nez qui voque*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1967. **21** *Id.*, *Les enfantômes*, Paris, Éditions Gallimard, 1974. **22** *Id.*, *L'avalée des avalés*, op. cit., p. 23. **23** *Ibid.*, p. 216-217.

origine, elle imprime sa propre marque aux emprunts, telle ici l'hellénité parodique du nom fictif qui renvoie au sien. Les trois romans jouent du nom à la manière de Ducharme, la femme de l'écrivain s'appelle Catastrophe dans *L'envie* où elle dispose aussi d'une identité plus réaliste, Martine Leconte. Dans *Le cœur est un muscle involontaire*, Zéno Mahone, de mère mohawk et de père italien, ex-amant et partenaire de Florence dans leur entreprise de construction de sites Web, commente l'origine littéraire de son nom emprunté à un roman d'Italo Svevo.

La difficulté est plus grande avec le nom d'auteur: Hugo Roy joue sur l'assonance du *u* et du *a* — Dugal/Ducharme —, ainsi que sur la parenté des noms de l'écrivain et du narrateur — Dugal égale Dufort. Le prénom Louis — le régent promu roi? — n'est pas une référence directe à l'univers ducharmien, contrairement à l'apparition fugitive, et totalement marginale par rapport à la diégèse, de la jeune serveuse du *Porté disparu*, une certaine Bérénice qui a tous les traits de l'héroïne de *L'avalée des avalés* (E, 17-18). Monique Proulx et Catherine Mavrikakis ont plutôt choisi des noms qui ont en commun avec «Ducharme» une relative banalité, «cloné[s] sur trois colonnes dans l'annuaire du téléphone», dit la narratrice du roman de Proulx (CMI, 27), et la possibilité d'une remotivation: Robert Laflamme dans *Ça va aller* et Pierre Laliberté dans *Le cœur est un muscle involontaire*. Mais devenus fictifs, ces noms courants dans la réalité pèchent en quelque sorte par excès de motivation: la sursémantisation qui caractérise aussi bien «la flamme» que «la liberté» ne produit pas les mêmes effets que l'ambiguïté et la polysémie du «charme», d'ailleurs réinscrit presque clandestinement dans *Ça va aller*: «Je ne meurs pas tout de suite, Laflamme, et surtout pas de tes charmes» (CVA, 111). Les chances de la langue ne sont pas égales et le nom réel de *Carpinus*, l'arbre transformé en auteur latin, au maléfice qui enfantôme, dépasse les noms fictifs. «C'est un beau nom qu'il a celui-là. Un nom séducteur, un nom incroyablement évocateur, parce que justement au ras des pâquerettes. Un nom de dictionnaire», remarque la narratrice de *Ça va aller* (CVA, 140) qui évoque aussi Laflamme en l'appelant «le grand-Robert». Par ailleurs, aucun des faux noms de ces romans ne retrouve la connotation discrètement surréaliste du «vrai pseudonyme» de Ducharme, Roch Plante.

La fabrique de faux titres fait apparaître le même écart. La charge parodique est trop forte chez Monique Proulx: «*Tu t'aimes. Marthe morte. Va cours vole. Les Récréatures. T'emportant. Framboises. Et La périlclitouze*» (CMI, 180) caricaturent plus qu'ils n'imitent. Même soulignement dans *Allez, va, alléluia*, que le nom de son héroïne, Antigone Totenwald (CMI, 26), désigne comme le pastiche de *L'avalée des avalés* et de Bérénice Einberg. Mais là encore, il s'agit de creuser l'écart entre d'imparfaites et voyantes imitations que les livres exhibent et les signes d'une connivence plus discrète de la part des auteurs: tandis que «*Le cœur est un muscle involontaire*» peut se lire comme une sorte d'interprétation, de commentaire des positions de Bérénice dans *L'avalée des avalés*, «*Ça va aller*» répond de la manière la plus étroitement idiomatique à *Va savoir*²⁴; les deux syntagmes fonctionnant l'un et

+ + +

24 *Id.*, *Va savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1994.

l'autre par antiphrase — « va savoir » se dit lorsqu'il est difficile ou impossible de savoir, et « ça va aller » lorsque ça ne va pas, comme l'illustre aux dernières lignes du roman le suicide raté de la narratrice : « Vous l'avez échappé belle, madame. On vous a vue partir dans le fleuve... Ça va, madame, ça va ? — Ça va aller. » (CVA, 156)

LES TIERS

La présence de truchements, d'intermédiaires, par lesquels le narrateur et les narratrices doivent, ou croient devoir, passer pour accéder au Grand-Homme, est un motif commun aux trois romans qui l'exploitent cependant très différemment. Dans *L'envie*, outre l'échange de quelques lettres, la communication entre le narrateur Claude Dufort et « l'écrivain mythique » Louis Dugal ne se fera qu'à travers des tiers ; d'autres personnages, le frère de l'écrivain, l'ami commun, l'entomologiste Maxime, assurent un lien entre Dufort et Dugal. Le truchement devient aussi prétexte à la structure diégétique en chiasme de l'intrigue policière et permet l'entrée en scène de deux détectives, le Fureteur et Paul Mercier, le premier embauché par le narrateur pour suivre l'écrivain dont il veut tout savoir et le second engagé par l'écrivain pour filer le narrateur dont la vie mafieuse l'intéresse à son tour. Le principal intermédiaire est bien sûr incarné par Catastrophe, dont la mère, comme celle de Bérénice, « était polonaise » (E, 150) ; elle est la femme de l'écrivain et le grand amour platonique du narrateur selon un schéma qui rappelle la relation entre Johnny, La Petite Tare et Julien dans *Gros mots*²⁵.

Le cœur est un muscle involontaire met en scène des truchements inutiles puisque c'est par hasard, d'abord à l'hôpital lors de la mort de son père, puis au restaurant grec où elle a l'habitude d'aller, que la narratrice Florence voit puis reconnaît Pierre Laliberté ; ainsi la rencontre authentique a lieu à l'écart et, jusqu'au dénouement malheureux, à l'abri des complexes stratagèmes de recherche imaginés pour le découvrir par Zéno Mahone. Une part importante du récit s'attache cependant à ces intermédiaires qui ne sont pas par hasard deux femmes, deux sœurs aux rôles inversement symétriques, la bonne fée et la mauvaise. La moins importante est la seconde, la romancière Gina da Sylva dont l'entreprise Mahone Inc. construit le site promotionnel, caricature de l'écrivain narcissique, jouant sans cesse son propre rôle, et qui s'avère être la belle-sœur de Pierre Laliberté ; elle met Florence et Zéno sur la piste de sa sœur, Mélodie, la femme du héros, aussi blonde et bonne que Gina est brune et perfide. Mélodie, proche par plusieurs traits du personnage de Mary dans le roman *Va savoir*, est définie, de manière assez stéréotypée, par sa chaleur maternelle ; toujours curieuse des autres et généreuse, elle est prête à tous les sacrifices pour protéger Pierre Laliberté.

Dans *Ça va aller*, la rencontre est directe sinon brutale, et le tiers survient après qu'elle a eu lieu, à travers le personnage d'un spécialiste de Laflamme, un

+ + +

25 *Id.*, *Gros mots*, Paris, Éditions Gallimard, 1999.

«laflammien pur et dur», l'Américain Harold C. McQueen, professeur à l'Université du Québec à Montréal, que Sappho-Didon Apostasias soupçonne aussitôt d'être «un imbécile» car «consacrer sa vie à Laflamme et à ce livre répugnant, cela demande une certaine dose de connerie» (CVA, 26). Émue cependant par «son air superbement idiot» (CVA, 35), la narratrice, reçue «dans ce bureau typiquement professeur d'université américain où la seule petite coquetterie, à première vue, est une petite photo de Laflamme, une des rares images du maître» (CVA, 56), couche immédiatement avec lui, non sans avoir une pensée pour «mademoiselle de Vinteuil crachant sur le portrait de son père avant de faire l'amour avec son amie» (CVA, 43). En brocardant ainsi la critique universitaire, *Ça va aller* fait intervenir un nouvel élément de la légende, la cohorte des thuriféraires, le chœur qui chante la louange du grand écrivain. On compte encore au nombre des tiers les amis de Sappho-Didon, ceux (tel Umberto, le «Rital» qu'elle incite au suicide) qui la poussent vers Laflamme en l'identifiant sans cesse à son héroïne — «Je suis Antigone pour tous ces ignares-là, je devrais peut-être poursuivre Laflamme pour atteinte à ma vie privée» (CVA, 15); à l'opposé, Lazarre, sorte de pythie agonisante qui «porte malheur» (CVA, 20), lui annonce comme un cataclysme: «T'aimes pas Laflamme. Ben, va falloir que tu révises tes positions» (CVA, 23).

BLASEY BLASEY CONTRE LE BON SAMARITAIN

La scène attendue de la rencontre avec l'écrivain fictif est jouée elle aussi selon des registres très contrastés. Elle survient dès les premières pages de *Ça va aller*, sans préambule ni stratagème particulier. La narratrice, qui veut que Laflamme signe une lettre reconnaissant qu'elle n'a rien à voir avec son personnage d'Antigone Totenwald, trouve son adresse et se rend chez l'écrivain. L'épisode donne lieu à une réinterprétation parodique de deux motifs obligés des récits de la rencontre avec l'écrivain célèbre, celui du contraste entre «l'écrivain mythique» et «l'homme ordinaire» et celui de l'immédiate familiarité qui fait reconnaître l'inconnu:

J'arrive devant chez lui et je le reconnais immédiatement. Voici Robert-Laflamme-tel-qu'on-se-l' imagine. Le grand, grand écrivain québécois. Il est en train de pelleter son entrée de garage. J'ai déjà vu une vague photo de lui et il a passablement vieilli, mais je n'en ai que faire des méfaits de l'âge sur le génie. Je sors de ma voiture et je vais lui sonner les cloches, moi, au plus grand écrivain québécois. (CVA, 17)

Bien sûr, la violence de l'attaque de Sappho-Didon Apostasias séduit Robert Laflamme qui retrouve en elle son personnage tandis qu'elle-même succombe à l'envoûtement — au charme? — et s'évanouit:

Quand je reprends mes esprits, Laflamme-tel-que-nous-l'avons-crée-collectivement est tout près de moi, bras grands ouverts, riant à gorge déployée. Il a l'air soulé. Il pue l'alcool. Il me dit:

— [...] Je suis l’auteur et vous êtes Antigone, vous êtes donc ma fille et cela a quelque chose de très excitant. J’ai envie de vous prendre ici dans la neige. Dites simplement, mon Antigone: «Chienne de vie», comme le dit mon personnage, cela va me faire bander...

Je lui fous un coup de pelle à mon Laflamme-vieille-chimère-québécoise, à ce sale dégoûtant, ce chien d’écrivain, informe et sans complexe, qui connaît les pages de ses livres par cœur (CVA, 19).

Parvenue à s’échapper, la narratrice commente: «le Laflamme-de-nos-rêves a essayé de me violer... [...] Elle est belle la littérature québécoise! Elle est bien représentée! Notre Laflamme est un vieux lubrique qui déneige son entrée de garage» (CVA, 19-21). Cette scène rappelle en la caricaturant la visite de Bérénice Einberg à l’écrivain pornographe Blasey Blasey (chez qui la lubricité n’était que sous-entendue), ou encore les mésaventures de Colombe Colomb. Elle est suivie de celle où Sappho-Didon Apostasias, venue voir son amie Éva la psychanalyste, tombe nez à nez avec Laflamme sortant de sa séance. Cette fois l’écrivain fuit sous la pluie d’insultes qu’elle lui adresse.

Ces confrontations violentes et cocasses s’opposent radicalement aux mises en scène que l’on trouve dans les romans d’Hugo Roy et de Monique Proulx où la rencontre avec l’écrivain est d’abord différée. Le narrateur de *L’envie*, marchand de tableaux volés, transformé par la magie du livre en aspirant Eckermann, parvient à s’introduire auprès de son Goethe en se cachant dans un meuble qu’on doit lui livrer. L’homme qu’il découvre en sortant du buffet, bien qu’assez conforme à l’image de l’écrivain au travail, «la clope entre les dents, les lunettes à la main, les cheveux en voyage de foin» (E, 68), n’est pas Louis Dugal mais son frère. Plus tard, Dufort, entré par effraction, peut observer chez lui le vrai Dugal. Mais en rapportant l’incident longtemps après, à partir des notes prises à l’époque, il prend soin de distancer ce qu’il appelle un «passage à l’acte» par le recours à la troisième personne: «L’homme qui décida de s’introduire chez Dugal et Catastrophe, par une lucarne située du côté nord, me semblait étranger, mû par une arrogance qui me donnait la nausée» (E, 93). Tout se passe comme si forcer l’écrivain à la rencontre ou le surprendre était bien ce passage à l’acte, cette profanation dont le roman, en l’imaginant, à la fois en exorcise le désir et en réaffirme le tabou. Avoir vu Dugal, «debout près d’une table encombrée de feuilles, de livres et de disques [...], son visage cireux, ses yeux perdus, ses mains crispées» (E, 96), donne à Dufort «l’impression d’assister à une cérémonie secrète à laquelle seuls les initiés avaient généralement accès»; il est «terrorisé autant que honteux d’avoir participé à un rituel interdit» (E, 97). Ce portrait de l’artiste en créateur tourmenté, proche du cliché romantique, est la seule description de l’écrivain présentée dans *L’envie* où, en conformité avec la figure du vrai Ducharme, le narrateur note que «jamais l’image floue de Dugal ne correspondit à un visage» (E, 43). La rencontre n’aura d’ailleurs jamais lieu. À la fin du roman, elle est à nouveau compromise lorsque, contre toute attente, l’écrivain vient au devant du narrateur dans une scène très cinématographique, où, ironiquement, un fardier privé de freins manque de tuer Dufort et les sépare définitivement (E, 133-134). Ainsi, Dufort et Dugal ne s’approcheront-ils

qu'à travers une femme, quelques lettres et les livres que, par toutes sortes de manœuvres, le mafieux s'efforce d'inspirer à l'écrivain.

Dans *Le cœur est un muscle involontaire*, la rencontre initiale a lieu sans que la narratrice ne s'en rende compte. Un bénévole de l'hôpital lui remet, comme un objet personnel, les dernières paroles de son père qui vient de mourir :

J'entends à distance la voix de l'homme, tremblante d'égards, je vois ces yeux liquides miroiter au-dessus des miens comme des planètes amicales : « Votre père, dit-il. Votre père a parlé au début de la nuit. Le cœur est un muscle involontaire. C'est ce qu'il a dit, très distinctement » (CMI, 13).

C'est en retrouvant cette phrase à l'excipit du dernier livre de Pierre Laliberté que Zéno vient de lui offrir que Florence identifie l'écrivain. Tout à l'opposé du personnage de *Ça va aller*, le Ducharme fictif du roman de Monique Proulx accompagne les mourants : « Pierre Laliberté fait son boulot de façon admirable, et [...] tous les écrivains qui prétendent traiter de l'âme humaine devraient suivre des stages intensifs d'infirmier, d'éboueur ou d'embaumeur avant d'être autorisés à écrire une ligne » (CMI, 67), commente la narratrice ; mais l'infirmier « dopé jusqu'à la moelle » (CMI, 67) que Florence prend d'abord pour Laliberté relativise la générosité du geste : « Ils pensent que ça va être grandissant, que ça va les transformer en saints » (CMI, 75). Assez curieusement, cette lucidité cruelle, proche de l'univers de *Dévadé*²⁶ par exemple, convainc la narratrice que l'écrivain ne peut pas être cet infirmier, à qui il manque « le velours, dans la voix et dans les yeux. Il manque le respect » (CMI, 74). Une seconde erreur sur la personne survient à New York, lorsque Florence, qui espionne Mélodie, la voit se jeter dans les bras d'un homme qui n'est pas non plus Pierre Laliberté.

Incapable de le retrouver tant qu'elle le cherche, elle finit par le reconnaître par hasard à la fête qu'organise le propriétaire du restaurant grec, en présence du si curieux Zéno pourtant prêt à tout pour apercevoir son écrivain fétiche, qui ne se doute de rien :

[I]l y a même un homme qui me dévisage, moi, et ce n'est pas pour me vanter [...]. Mince, châtain, excepté aux tempes où il grisonne, encotonné dans un chandail vert forêt, les yeux bruns arrêtés sur moi à la manière d'un chevreuil plutôt que d'un prédateur, des yeux liquides et doux prêts à me relâcher au premier signal de contrariété.

Je m'avance vers lui. À ce moment, je ne me dis pas : *C'est lui, mon Dieu, comment est-ce possible, quel hasard stupéfiant*, non, aucun mot ne se fraie un chemin en moi, aucune pensée ne s'agrippe. [...] Je connais cet homme. Je sais qu'on peut faire confiance à cet homme (CMI, 149).

+ + +

26 *Id.*, *Dévadé*, Paris, Éditions Gallimard, 1990.

Le roman de Monique Proulx est celui des trois textes analysés ici où le personnage de l'écrivain joue le rôle le plus actif, et le seul où se trouve esquissé un portrait physique du double fictif de Ducharme, portrait dont il est certes impossible d'évaluer la ressemblance avec le modèle, mais où les effets de réel s'appuient sur les très rares photos connues, dont les deux « autorisées », celle du tout jeune homme qui paraît au moment de la parution de *L'avalée des avalés* et de l'affaire Ducharme, et surtout celle, plus tardive, qui le représente en pied dans la campagne enneigée avec des chiens. À la seconde rencontre, la narratrice perçoit de nouveaux détails :

Il cligne des yeux à cause de la lumière. Qu'est-ce qu'il a de changé ? C'est la lumière. La nuit lui convenait tellement mieux. Le jour le banalise davantage, le défigure même, révèle de lui ses moindres fissures, ses plus intimes flétrissements. Qu'a-t-il donc fait ? Qu'a-t-il laissé faire ? Pourquoi a-t-il permis à sa peau de s'affaïsser ainsi, de commencer à montrer qu'elle est distincte des os, autonome dans son délabrement ? La colère m'envahit, je l'engueule intérieurement. (CMI, 192)

On reconnaît dans ce gros plan singulièrement rapproché de l'artiste en oiseau de nuit — « L'Albatros » n'est pas très loin — la reprise de l'un des poncifs de la critique ducharmienne sur le vieillissement, tour à tour proclamé et démenti, déploré ou salué, de l'œuvre et de son auteur. La jeunesse connote les évocations du personnage :

[J]e suis frappée par sa silhouette juvénile, jeans lavés sur running shoes blancs, qui se balance d'un pied sur l'autre en sifflotant. De dos, il semble avoir trente ans, ou quinze, il pourrait tromper n'importe qui. Mais s'il se retourne, m'offrant son côté recto abîmé, sauf à l'endroit des yeux où filtre un rayonnement sans âge, comme venant d'ailleurs... (CMI, 193)

Du peu de biographèmes dont on dispose — du moins au sens barthésien du terme qui implique quotidienneté et corporéité —, Monique Proulx reprend le goût pour la marche. Ce détail concordant des rares témoignages est sans doute retenu à la fois parce qu'il apparente Ducharme à des images canoniques de l'écrivain moderne, du « flâneur » de Charles Baudelaire à Arthur Rimbaud, « l'homme aux semelles de vent », selon l'expression de Paul Verlaine, et parce qu'il réalise la métaphore de sa présence invisible, passant qu'on a peut-être croisé sans le savoir. La figure de Ducharme marcheur urbain s'est doublée de celle du glaneur après la présentation de ses collages constitués de rebuts.

SCÈNE DE CHASSE, MISE AU TOMBEAU ET ATTESTATION DE PATERNITÉ

Un autre motif, omniprésent dans les descriptions physiques du roman de Monique Proulx, est l'insistante animalisation du personnage de l'écrivain, proie « plutôt que

prédateur»; les exemples abondent qui renvoient à la vie sauvage du bois, de «la forêt» inscrite dans la couleur du chandail. Florence se souvient du «visage banal de Pierre Laliberté, avec ses yeux doux de bison qui ne feraient de mal à personne» (CMI, 287), évoque ses «beaux yeux de chevreuil, la flamme néanmoins qui embrase tout à sa façon paisible» (CMI, 287) et souligne même son «regard herbivore» (CMI, 184). Pierre Laliberté, quoique «solide comme un minéral au milieu de la gadoue précosmique» (CMI, 163), introduit Florence au monde animal, il lui montre une portée de chiots (et lui en donnera un) et lui fait écouter un «concert sexuel des grenouilles» (CMI, 167). La confiance de Florence, aussi immédiate et entière que l'est le mépris indigné de Sappho-Didon, ne se dément pas lors de ses rencontres successives avec l'écrivain qui ne se sait pas percé à jour; dans une scène exactement contraire à celle de *Ça va aller*, Laliberté reconduit chez elle Florence qui a trop bu et «la déshabille en y mettant que de l'efficacité» (CMI, 284).

Mais l'admiration respectueuse et tendre de la narratrice s'inverse et bascule précisément dans la comparaison animalière qui met au jour la traque et la chasse à l'œuvre dans l'affection; effrayé par un touriste dont il croit qu'il veut le photographe, l'écrivain prend la fuite:

Pierre Laliberté se lève d'un bond. Il me fait un salut gauche [...]. Il part, il est parti. Eh bien.

En fait de gentleman, Pierre Laliberté, c'est encore zéro.

Et puis je me rappelle.

Ce n'est pas un homme qui se tenait à côté de moi. C'est un gibier sans poil, condamné à la déroute aussitôt qu'une lumière insistante s'allume sur lui. C'est un évadé en cavale, poursuivi par l'inquiétude. C'est un pauvre chevreuil, un pauvre renardeau (CMI, 218).

La remarque, où l'animalisation produit une radicale déshumanisation, comme le sait bien Bérénice qui appelle sa mère Chat mort, est autrement plus violente que toutes les diatribes de Sappho-Didon Apostasias. En ce sens, elle prépare la scène de traque qui aura lieu plus loin dans le roman, alors que la tête du romancier invisible «a été mise à prix» par «un journal new-yorkais» (CMI, 290). Florence devient l'involontaire complice de Zéno qui, sachant qu'elle se trouve avec Pierre Laliberté dans un bar de danseuses calqué sur celui de *Gros mots*, prévient les journalistes:

Une lumière violente a jailli. Tous les néons venaient d'être allumés en même temps et dans le brouhaha de chaises repoussées, des gens [...] se sont précipités sur lui en braquant des projecteurs, des caméras, même des micros [...]. Je n'ai jamais vu de bête traquée avant ce jour-là. C'est le même horrible spectacle, j'imagine, pour les chevreuils, les renardeaux, les lièvres, c'est la même souffrance et la même peur quand le piège se referme [...]. Pierre Laliberté s'est réfugié contre l'autre mur, de toutes ses forces, tentant de s'y creuser une sortie. La meute l'a suivi jusque là, l'éclaboussant de ses lumières.

Je l'ai vu se recroqueviller sur lui-même, telle une chenille à qui on aurait mis le feu. Je l'ai vu en train de se noyer dans l'air raréfié, submergé par un malaise dont

on peut certainement mourir. Je me suis levée en criant : « Laissez-le tranquille ! Laissez-le !... » [...] Puis le cercle des chasseurs est devenu mouvant et chaotique, et Pierre Laliberté en est surgi, à coups de ruées et de poings désespérés. Il s'est mis à courir, bousculant ceux qui obstruaient la sortie, enfonçant n'importe quoi pour retrouver la liberté. (CMI, 353-354)

Devant les journalistes du *New York Times*, Laliberté affirme ne rien avoir écrit des romans signés de son nom dont l'auteur véritable, sa femme Mélodie, accepte de se révéler. Seule, la narratrice sait « dans cette profondeur du ventre qui ne trompe pas, que personne d'autre que lui, l'interlocuteur des étoiles et des grenouilles, ne pouvait avoir écrit les livres que j'ai lus » (CMI, 351). Cette scène de dévoilement aux allures de viol se présente aussi comme un passage à l'acte, à tel point que le chapitre qui la contient, où Zéno tente de se suicider en se jetant du haut du dernier étage d'un immeuble, s'intitule « La chute des gratte-ciel » et se termine, « le parallèle horrible allait de soi », note la narratrice (CMI, 356), sur l'évocation du 11 septembre. Ainsi, la fiction réalise, dans les termes particulièrement violents d'une chasse, l'arraisonnement du fugitif aux pouvoirs des médias et de l'argent, symptomatiquement représentés par des Américains, et la captation de Pierre Laliberté, alias Réjean Ducharme, dans les filets de l'admiration carnassière que lui voue Zéno Mahone.

Hugo Roy fait de la mort de l'écrivain le point de départ d'un récit rétrospectif où le narrateur raconte les circonstances dans lesquelles Dugal a croisé sa vie. Le récit de cette mort n'est cependant pas pris en charge par le narrateur qui cite les émissions de radio, les manchettes des journaux (dont l'article nécrologique du *Devoir*, « Hier après-midi, Dugal s'est effondré en plein marché Jean-Talon, terrassé par une crise cardiaque. Il venait d'avoir 57 ans » [E, 138]), où se mêlent des éléments réels de la biographie de Ducharme, dont les chansons écrites pour Robert Charlebois, et des éléments fictifs, tel cet « essai, *Envers et contre toutes* (prix Médicis-Essai) » (E, 138). Par l'inscription dans la fiction de tout un discours de récupération auquel cette mort donne lieu, le roman fustige au passage la critique réelle :

Leur hypocrisie m'avait donné le goût de vomir ; je revoyais les moments où une nouvelle œuvre de Dugal paraissait et où, chaque fois, les médias lui reprochaient tantôt sa mollesse, tantôt son audace, mais toujours déploraient de ne plus reconnaître le Dugal franc et habile des années soixante. Mort, Dugal redevenait le maître, celui à qui le Québec devait sa littérature actuelle. S'il avait pu voir ça, je crois que Louis Dugal ne se serait même pas présenté à ses propres funérailles, rien que pour les envoyer tous au diable ! (E, 180)

Des funérailles nationales ont bel et bien lieu, à la Basilique Notre-Dame, en présence de tous les dignitaires habituellement requis et au cours desquelles Dufort est arrêté par la police. Plus tard, Catastrophe lui demande de venir habiter avec elle et joint à sa lettre la photo de « la pierre tombale commandée par Dugal à peine un an et demi avant sa mort » (E, 205) ; une place a été prévue pour le narrateur qui y figure par son nom et son année de naissance avec l'écrivain, sa femme et leurs enfants.

Ainsi se dénoue l'intrigue du voleur volé ou de l'espion espionné, rocambolesque et souvent décousue, de ce roman qui raconte comment un mafieux passionné de littérature épie l'écrivain qu'il admire, fabrique des faux pour lui inspirer ses prochains livres, tandis que l'écrivain, intéressé lui aussi par le délinquant, le fait suivre et rassemble tout une documentation sur ses activités criminelles : qui vole la vie de l'autre ? Dufort, qui entend manipuler Dugal, veut aussi entrer dans l'œuvre, devenir le personnage de son écrivain. La pierre tombale, sorte de livre ultime, le montre quelque peu caricaturalement. Le roman de Monique Proulx est aussi structuré sur un jeu semblable : la phrase du titre, « le cœur est un muscle involontaire », prononcée par le père mourant de Florence, a été, selon la jeune femme qui considère que ces derniers mots auraient dû s'adresser à elle, volée par l'écrivain qui l'a utilisée dans un livre. Une sorte de pacte donnant-donnant se lit ici en filigrane : l'écrivain à qui le public curieux veut voler sa vie est après tout, lui-même, un voleur de la vie des autres.

Le dispositif se retrouve dans *Ça va aller* où Sappho-Didon Apostasias, qui souhaite s'affranchir de sa ressemblance avec l'héroïne Antigone Totenwald, donc échapper à sa captation dans la fiction de Robert Laflamme, s'y retrouve doublement prise quand paraît la suite, *Ça va aller*, dans laquelle le romancier a relaté leur rencontre et imaginé leur relation. Mais telle est prise qui va prendre à son tour : Sappho-Didon accepte le rôle, devient la maîtresse de Laflamme, se trouve enceinte de lui et le quitte pour mettre au monde sa fille, leur fille : « Tu m'as volé ma vie, mon Laflamme-de-mes-amours, je te vole l'écriture, je te vole ta chair » (CVA, 112). Ainsi le trajet romanesque de *Ça va aller* évolue d'une demande rageuse d'attestation de non-paternité : « Je veux que Laflamme me signe une lettre officielle certifiant que je n'ai rien à voir de près ou de loin avec son Antigone Machin Chouette, alléluia ou pas » (CVA, 16), à une assignation à la paternité tout aussi impérieuse : « C'est bel et bien la fille de Robert-Laflamme-tel-qu'il-nous-éblouit-au-sommet-de-sa-gloire. Ma fille, c'est sa fille à lui, qu'il le veuille ou non, qu'il l'accepte ou pas » (CVA, 116). Cette enfant, « de père inconnu » sur le registre d'état civil, incarne l'avenir de la littérature : « Le plus grand auteur québécois ce sera la fille de Robert Laflamme et d'Antigone Totenwald. Parce que de cet accouplement monstrueux, incestueux, naîtra mon écrivaine de l'impossible histoire » (CVA, 117).

La perte et le défaut de père sont au cœur de ces romans structurés à partir de dispositifs œdipiens, mis à distance et joués dans une mesure et selon des modalités chaque fois différentes. La demande de père est thématisée dans *Le cœur est un muscle involontaire* à la fois lorsque le faux Ducharme est, non sans prélever au passage son propre profit d'écrivain, l'intercesseur des mots du père silencieux et fuyant de la narratrice, et parce que Florence attend de Pierre Laliberté quelque chose de ce que son propre père lui a refusée : « Je regarde Pierre Laliberté être toute caresse pour moi : être mon mentor d'un soir, mon maître de quelques lumières. Pourquoi mon père n'a-t-il jamais été mon maître ? », se demande-t-elle (CMI, 279). Mais l'écrivain résiste à sa demande car ce rôle est précisément celui qu'il ne veut pas jouer : « Je ne suis pas ce que vous pensez, un professeur ou un maître de quoi que ce soit, je suis quelqu'un de très ordinaire, je n'ai rien à vous montrer » (CMI, 192), se défend Pierre Laliberté.

Dans le roman de Monique Proulx, l'attitude de l'écrivain tient à sa peur du monde, à sa modestie. À la fin de *Ça va aller*, alors que le roman tend vers l'essai, Catherine Mavrikakis esquisse une interprétation plus vaste en comparant les deux figures tutélaires et antithétiques de la modernité littéraire québécoise, Laflamme/Ducharme, «le bon père québécois, un tantinet égoïste, absent, merveilleusement absent, mais qui réussit et qui doit s'absenter pour son travail» (CVA, 135), père qui «ne veut pas de nous comme progéniture» (CVA, 136), et Aquin, «le père avec lequel on a vraiment peu en commun» (CVA, 141):

De Laflamme, nous serons les enfants naturels. D'Aquin, nous sommes les bâtards. Laflamme, même s'il ne veut pas de nous, on lui ressemble. Il ne nous reconnaît pas nécessairement mais il peut se reconnaître en nous. [...] Il a fait des petits. Il a semé son style un peu partout. Laflamme est en nous, qu'il le veuille ou non, et on le perpétue à travers nos œuvres, nos grandeurs et nos médiocrités. [...] C'est comme s'il ne voulait jamais nous passer son nom, le vieux Laflamme. Il garde cela pour lui, rien que pour lui. Il n'a que faire de sa descendance. Il en a écrit l'histoire à l'avance. Une histoire qui tourne en rond. No future (CVA, 137).

À un tel refus, la réponse ne peut être que le vol, le pillage, le détournement. Succéder à Ducharme, c'est faire comme lui, se servir sans autorisation, surtout sans la sienne, entrer dans la spirale du plagiat du plagiaire comme Sappho-Didon finit par s'y résoudre: «C'est ta langue, Laflamme, que je triture, et même si j'aurais préféré être l'amante d'Aquin, mon destin québécois veut que nous continuons la lutte avec toi» (CVA, 111). C'est bien là le malheur qu'annonçait Lazarre.

+

Étroitement contemporains et liés par leur projet initial, ces trois romans sur Ducharme se situent néanmoins à des distances très différentes de l'œuvre qui les inspire. Le texte d'Hugo Roy en reste à l'envie du titre, celle de la littérature et du coup d'éclat par lequel on y entre, cette mise à mort du maître qui paradoxalement finit par encrypter le disciple dans son tombeau. À Ducharme, *L'envie* doit peu sur le plan de la structure, de la langue, des personnages ou des thèmes. Louis Dugal, père de famille un peu retranché mais intégré à un milieu culturel, intéressé autant par les compositeurs oubliés que par les mafieux, évoque davantage le second épigraphé de l'exergue, Philip Roth, que le premier qui n'est finalement que le prétexte d'une construction complexe fondée sur l'imposture et le chassé-croisé. *Le cœur est un muscle involontaire* s'approche davantage des abords de l'œuvre de Ducharme, présente par les nombreuses allusions, les fragments de pastiches et les personnages, à commencer par celui du faux auteur. Cependant, plus que les textes eux-mêmes, la légende de Ducharme retient la romancière qui, dans le portrait qu'elle fait de l'écrivain invisible, insiste sur l'homme traqué, toujours en fuite. L'image, fraternelle et familière, celle d'un «chevreuil aux yeux liquides» toujours aux aguets et finalement sacrifié, semble exempte de toute négativité. Catherine Mavrikakis s'applique au contraire à faire jouer les aspects plus retors de la figure, soulignant la

dérobade, la facilité, la complaisance qu'elle traite sur le mode de la caricature, afin que ce détronement de l'idole rende à l'écrivain sa vérité :

[T]out le mal que j'en dis et que je redirai sans aucun remords, c'est aussi pour que son image ne devienne pas celle d'une vieille momie québécoise, d'une vieille mamie surpuissante et gâteuse. Laflamme, vous nous le gâchez, et moi j'ai décidé de le gâcher un peu plus, mais pas comme vous, pour que vous puissiez voir ce que vous lui faites, ce que vous nous faites, ce que vous vous faites (CVA, 136).

Ça va aller est de toute évidence l'entreprise romanesque la plus radicale en ce qu'elle se situe d'emblée dans le mouvement même de l'œuvre de Ducharme, l'incorporant et s'y incorporant, et proposant, à même la fiction, une véritable lecture de l'œuvre ; plus que les autres, le roman thématise la question de l'héritage littéraire, réclamé, refusé, qu'on ne peut recevoir qu'en le trahissant.

Ces appropriations par la fiction s'attachent à l'écrivain de la maturité, au maître malgré lui dont leurs auteurs s'affirment ainsi les contemporains, avec qui ils sont en dette et en lutte, plutôt qu'au jeune prodige qui leur apparaît peut-être davantage comme la création de leurs aînés. Chacun à leur manière, ces romans somment Ducharme de comparaître. Mais il en est des sommations comme des interprétations, l'œuvre les devance, peut-être pour les prévenir et les neutraliser, et on peut considérer *Gros mots*, paru en 1999, comme la première de ces inscriptions romanesques de la figure autofictionnelle de l'écrivain²⁷ ; Sappho-Didon Apostasias le note en retournant le dernier Laflamme lancé en grande pompe à la Délégation du Québec à Paris : « Pour la première fois Robert Laflamme se met en scène et raconte sa rencontre extraordinaire avec un de ses anciens personnages » (CVA, 94). *Gros mots* se lit aussi en filigrane du roman de Monique Proulx, comme en fait foi, entre plusieurs autres exemples, le titre du dernier chapitre, « Nous sommes tous de pauvres types », qui reprend l'un des leitmotivs de *La Petite Tare*. *Gros mots* joue en effet l'autoreprésentation jusqu'à ménager avec Walter, double de Johnny qui le dit « plus ravagé que moi encore, misogyne amoureux fini, capoté dans le calembour et la contrepèterie²⁸ », une rencontre de hasard où celui que voit enfin le narrateur ressemble à s'y méprendre au profil perdu de l'écrivain invisible :

Je le vois de loin. Je le vois de dos se profiler dans le halo des phares [...]. Et il m'apparaît... Tête nue malgré le gel, il a les cheveux jetés en arrière et qui débordent autour du col fourré d'un blouson pelé, l'« aviateur » du cahier. Il est grand, droit, trop : son allure est contractée [...].

— « C'est lui !... C'était lui²⁹ !... »

+ + +

27 Cette lecture autofictionnelle de *Gros mots* est proposée par Philippe Pouliot, « Fiction de soi et autoréflexivité romanesque dans la littérature québécoise contemporaine (1995-2000) », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2002. **28** Réjean Ducharme, *Gros mots*, op. cit., p. 33. **29** *Ibid.*, p. 294.