

THE FUNCTION OF IRONY IN THE NOVELS OF RÉJEAN DUCHARME

Ioana Grecu Alexandrov

Assist., Prof., PhD, "Grigore T. Popa" University of Medicine and Pharmacy Iași

Abstract: If we analyze the problem of the concrete role of the hyperbole at the level of Ducharme's language, we notice that it operates at a description level as well as at the humorous and ironical one. When he plays with the language, Ducharme does not want to achieve purely aesthetic effects; for him, language is a tool destined to reinforce the message, the main idea of the text. Black humour and irony redirect all the values, new and old in the same stylistic area. The only elements that remain not affected or transformed by the evolution of the narrative events are the desire to protect childhood from the passing time and a certain state of mind, pure, passionately attached to early life.

Keywords : irony, humour, value, language, structure

Etymologiquement, l'ironie désigne le fait d'interroger en feignant l'ignorance. Ironiser, c'est donc, à l'origine, poser une question faussement naïve. A partir de ce sens initial (que l'on trouve dans l'ironie de type socratique), le terme en vient à désigner une figure de rhétorique – « dire le contraire de ce que l'on veut dire ». Envisagée au niveau de l'énonciation en tant que phénomène polyphonique, l'ironie a été appréhendée à travers la question des voix narratives ; dans ce sens, O. Ducrot la considère comme en étant une sorte de citation implicite, consistant pour l'énonciateur à faire entendre dans son propos une voix qui n'est pas la sienne et dont, par une série d'indices, il montre qu'il se distancie : « Parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde », dit-il.

Chez Ducharme, l'ironie apparaît bien comme une combinaison de voix qui, bien que confondues dans un même énoncé, renvoient à des locuteurs différents : l'un prenant en charge le contenu explicite, l'autre le refusant, ce dialogue « énonciatif » prenant une telle ampleur qu'elle ne se présente plus comme un phénomène localisé, mais s'étend à l'ensemble de l'énonciation. Au plan stylistique, le véhicule qui, traversant son énonciation, transporte le contenu ironique des propos des personnages ducharmiens, serait l'hyperbole qui inscrit le récit dans un registre fortement allusif. Même si certains finissent par en avoir trop de ces romans où les personnages tantôt philosophent en divaguant, tantôt divaguent philosophiquement, en se moquant de tous et de tout, ceux qui se retrouvent dans la dérive émotionnelle de Bérénice ou de Mille Mille sont tout à fait disponibles pour aller jusqu'au bout des tribulations excessives des personnages ducharmiens. Suivre Ducharme, cela implique le faire jusqu'à la fin de l'Aventure, pour pouvoir retrouver le message intact, originaire de son œuvre singulière. Son aventure, c'est le combat contre « le royaume du mal » des adultes, sclérosés dans leurs conformismes et leurs vérités exclusives qui s'ingénient à détruire l'enfance par des interventions malfaisantes. Avec la force du désespoir, Bérénice Einberg casse tout dans son chemin et, refusant tout commerce avec « le monde immonde » qu'on lui a imposé, se construit un domaine avec les mots, ses seules armes pour changer le monde.

C'est le langage qui lui permet d'échapper à son tourment, de s'évader quelque part en-dehors du soi-même et du monde extérieur, à mi-chemin entre le moi et l'autre ; suspendue comme entre ciel et terre, elle se protège en créant 'le béréncien', le langage unique parlé par tous les héros ducharmiens : « Je hais tellement l'adulte, le renie avec tant de colère, que j'ai dû jeter les fondements d'une nouvelle langue [...]. Une nouvelle langue était née : le béréncien » - *Avalée des avalés* (A : 337). C'est une langue qui utilise « des emprunts aux

langues toutes faites, de rares » (A : 337) et dont les caractéristiques donnent l'impression d'une absurdité ludique attendrissante ainsi que d'une force créatrice qui étonne par le désir de possession : « Le béréncien compte plusieurs synonymes. » (A : 18) ; « En béréncien, le verbe être ne se conjugue pas sans le verbe avoir. » (A : 337). On songe à la Zazie de Queneau, mais une Zazie plus méchante, déjà grandie, déterminée à cracher sa logorrhée à la face du quotidien. La narratrice dépossédée dès sa première phrase par son propre discours (« Tout m'avale », (A : 9)), élève ses contradictions au rang d'un mode d'être par le biais de ce langage centré sur la vengeance et le cynisme. La réalité s'efface, laissant libre cours aux associations – de mots, d'idées ou de rêves – à travers lesquelles le domaine de l'enfance s'efforce de reprendre ses droits : la Mère devient Chat Mort, le frère Christian est recréé à l'image du « pays appelé Christian » (A : 45), la meilleure amie Constance Chlore triomphe de la mort, plus présente et plus vive sous sa forme fantasmée (Constance Kloür, Constance Exsangue).

Le monologue béréncien, fou, grave, fascinant, agaçant, se défend contre l'ordre (adulte) des choses en attaquant le langage commun qui ne suffit pas à rendre compte de l'extraordinaire intensité tant verbale qu'affective qui anime le discours du personnage. Ce personnage pervers prend le lecteur au piège par ce flux interminable où la parole se fait identiquement confession, réquisitoire, genèse et anathème. Sous la forme d'un monologue intérieur, libre, les romans de Ducharme prennent une identité révoltée, développée dans des tableaux-chapitres entrecoupés de réflexions morales, voire des calembours : entre deux révoltes religieuses, Bérénice prend une pause pour constater qu'elle est devenue « une servitatrice bien obéissante du titan » (A : 344) et lasse de toute réflexion sur la sexualité, elle avoue que « Les préoccupations des êtres humains sont sexuelles. Seules mes préoccupations sont afro-morales. Sexuel est français. Afro-moral est béréncien et d'une signification qui est et qui demeurera obscure ». (A : 362). Ce monologue béréncien finit par devenir une véritable arme que l'héroïne utilise sous la forme d'un ultime cri de désespoir. Il offre une possibilité de retour aux origines, aux moments où la communication était réduite au balbutiement enfantin, qui, combiné avec des bribes de mots savants ironiquement tronqués, donne l'image impressionnante de l'absurdité de la vie : « Je parle à tue tête en béréncien. Tout ce que j'ai dit jusqu'ici est demeuré infécond. Je ne fais, en criant ainsi ma haine, que ce que fait une plante en poussant. –Istascourm emmativieren menumor soh, atrophoques émoustafaires! Uh! Uh! Démammifères! barogènes! Mu! Mu! Mu! Quo la terre templera no ma fara trembler! Ma fara danser!" (A : 375-376).

Mystérieuse, baroque et étrange, gothique et humoristique à la fois, l'écriture ducharmienne flotte au hasard, comme un bateau sur L'Océantume. Romans-poèmes, parodies, hymnes à la révolte générale, cantiques à la haine et à l'amour, le langage « ducharmien-béréncien » évente et sème partout ses secrets ; il éventre tous les genres et toutes les manières et n'est jamais là où on le cherche : « Quelle sorte de littérature fais-je, Elphège ? Est-ce de la littérature surréaliste, surrectionnelle ou surréale ?... (A : »6)

Si l'on se penche vers le problème du fonctionnement concret de l'hyperbole au niveau du langage ducharmien, on constate que ce fonctionnement opère au niveau descriptif, mais aussi humoristique et ironique.

La scène où Bérénice tue le chat favori de sa mère est un exemple typique d'exagération caricaturale humoristique, parmi beaucoup d'autres dans L'Avalée 116 Marcel Chouinard, « Réjean Ducharme- un langage violenté » in *Liberté*, 12 no.1 (janvier -février 1970, p. 116) et illustre parfaitement le fonctionnement de l'hyperbole au niveau de la parodie : « J'ai vidé le contenu d'une fiole de teinture d'iode dans la sébile de Mauriac, le chat que Chamomor adore, et je l'ai étendue de lait.[...] Il nourrit certains soupçons à mon égard. Mais il est gourmand comme un ogre et il a reniflé le nectar. Il miaule, en inclinant la tête. Est-ce que je lui promets de ne pas lui faire de mal ? Il s'approche en hésitant. Il sort la langue, rentre la langue, sort la langue, rentre la langue. Il a tout léché. Il s'éloigne en louvoyant. Il donne de la bande comme

un possédé. Vlan! Il est tombé. Il se raidit, palpète, vomit, dresse les pattes, expire. Victoire facile ! Vacherie de vacherie ! (A : 84-85). Cette scène de mort (ironiquement morbide, sinon humoristique) s'inspire de la gestualité exagérée de la bande dessinée ; ce qui frappe, c'est surtout le rapprochement entre la mère de Bérénice, Chat Mort, et le vrai chat empoisonné par la jeune fille. La nature vindicative de cet empoisonnement (qui dans le cas d'un autre chat de la mère sera remplacé par un moyen encore plus violent de donner la mort) a des racines profondes dans l'inconscient de l'enfant, qui veut se venger du fait qu'elle est mal-aimée. Par ailleurs, il faut aussi noter que l'épigraphe de *L'Hiver de force*, le quatrième roman de Ducharme, se dévoile ironiquement à la lumière de la mort du chat : « L'homme est le meilleur ami du chat, c'est pourquoi il faut y penser deux fois avant de faire des affaires pour le faire disparaître. » (A : 11). Malgré le désespoir généralisé de tous les romans ducharmiens, les personnages réussissent à dépasser des situations qui sont loin d'être idéales grâce à un discours qui emploie l'hyperbole à des fins ironiques et humoristiques. L'exemple typique est toujours celui de Bérénice, qui dit au sujet de son père : « Quand Einberg m'emmène à la synagogue, il me tient par la main avec une grande tendresse. Sa main est si dure qu'on dirait qu'il a envie de m'arracher le bras. » (A : 14). Le rabbi Schneider est lui aussi un sujet d'ironie et de raillerie : « ...il est comme beau. Je suis portée à le regarder. Ses grands yeux de vache sont du noir lumineux, vivant [...]. Ce n'est (...) qu'un géant inconfortable qui profite lâchement de la supériorité de ses forces.[...] Je suis presque sûre qu'il ne croit pas à ce qu'il dit quand il prêche. Il n'a pas l'air de ce qu'il dit quand il prêche. Ce doit être son gros livre rouge à tranche dorée qui l'excite. » (A : 16-18) L'intention humoristique qui s'établit à travers l'usage de l'hyperbole se situe également dans la création des personnages, et plus précisément dans les jeux onomastiques présents dans tout texte fictionnel de Ducharme. Le nom des personnages a, pour l'auteur, une grande importance, car le nom ne sert pas seulement à désigner, mais à décrire.

Enfin, le chat Mauriac, envers lequel Bérénice nourrit une aversion meurtrière, reçoit un nom livresque qui constitue un véhicule de l'auto-ironie ducharmienne, une sorte d'alter-ego qui hyperbolise ainsi en parodiant le rôle de l'auteur en ce qui concerne le processus de la création littéraire, toujours autosuffisante, hermétique et idéalement détachée du contexte. Quand il joue ainsi avec le langage, Ducharme ne veut pas obtenir des effets purement esthétiques. Pour lui, le langage est un outil destiné à renforcer le message, l'Idée du texte. Lorsqu'il écrit : « le mon dentier » ou « disse d'un cou...j'ai la boce de la chace », (D : 78), les changements orthographiques donnent aux mots une apparence nouvelle qui leur fait perdre leur sens « d'avant ». Ducharme n'a pas besoin des mots des autres, il se crée ses propres mots et ceux « d'avant » (avant le Babel ducharmien) n'ont pas la force de transmettre son message à lui, unique comme celui de chaque écrivain pris à part. Pour qu'ils retrouvent leur signification, les mots de Ducharme doivent être prononcés ; ainsi, l'absurdité des mots reflète l'absurdité de l'existence, dont l'auteur fait le thème central de ses romans ; ses pièces de théâtre fonctionnent également avec une belle violence sur ces distorsions langagières ; il suffit de lire leurs titres pour s'en apercevoir : *Le marquis qui perdit* (1970), *Inès Pérée* (1976), *Inat Tendu* (1976).

Outre l'hétérogénéité formelle, l'ironie et l'ambiguïté mettent en jeu également le pacte autobiographique fictif initial ; le narrateur-personnage n'est pas « le » porteur du sens idéologique du texte ou du sens tout court. Dans *les Fantômes*, par exemple, les mémoires de Vincent Falardeau, conçus comme un élément majeur de la fiction, subissent en cours de rédaction une transformation, un travestissement significatif. Narrateur « fol » et « plaisantin », (Enfantômes: 45), comme il se décrit lui-même, Vincent ne respecte pas les conventions du genre. Ne coïncidant d'aucune façon avec son propre discours, il ne peut mener à terme son entreprise. Il y a incompatibilité entre le narrateur et le genre. Néanmoins, les mémoires fournissent au roman le modèle générique à l'exécution d'un pastiche satirique, à un travestissement du genre et de sa signification idéologique. *Les Fantômes*, au contraire des

mémoires, mettent en place une structure narrative fondée sur l'ironie, sur l'auto-ironie, sur l'ambivalence et sur la similitude textuelle (le texte se renvoyant à lui-même) plutôt que sur la linéarité du récit ou de sa logique syntagmatique- structure inhérente au fonctionnement habituel des mémoires ; une structure narrative fondée aussi sur la rupture syntaxique, dans l'irrespect des conventions orthographiques, sur l'ambiguïté du contrat narratif et de l'instance narrative. Aussi peut-on observer le fait que le décentrement de l'instance narrative est remarquable : la présence de Réjean Ducharme en périphérie de la narration constitue la manifestation la plus spectaculaire de ce décentrement. Réjean Ducharme se montre d'abord dans les notes de bas de page pour traduire ou interpréter les propos de Vincent, et dans la « Brève mise au point » en bout de roman, pour sanctionner l'inachèvement mémoires de Vincent Falardeau, le narrateur-scripteur. De surcroît, l'analyse des énoncés de ce dernier montre qu'il

128 La conquête du personnage dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme assume indirectement son propre discours, l'attribuant en partie à sa sœur jumelle, Fériée, à qui il voue un culte d'inspiration romantique. La multiplicité des références littéraires par divers procédés (parodie, pastiche, allusion, citation) contribue également à ce décentrement de la source énonciative. Par conséquent, le roman oscille entre l'autobiographie fictive (l'histoire de Vincent Falardeau racontant sa vie), la fiction pure (Vincent Falardeau écrivant un livre où il feint d'écrire ses mémoires) et l'autoportrait déguisé, prenant la forme de la blague et de la supercherie littéraire. On a donc affaire à un narrateur qui est en fait le masque de Réjean Ducharme, s'amusant aux dépens du lecteur modèle, en contournant sans cesse les conventions narratives du genre autobiographique et romanesque, sans jamais les occulter tout à fait.

Si d'autres écrivains dédiés à une conception utopique du monde ont voulu dissimuler cette utopie sous le masque de la fiction rigoureusement imitative du réel, Jean Vautrin a choisi de partir d'un acte de conscience pour aboutir à une réalité absolument hallucinante où seul l'humour réussit à garder quelque rapport avec les valeurs normales du psychique. Il met en scène un monde à travers tout un réseau d'éléments textuels qui aident à retrouver l'élément clé de l'organisation narrative ; il s'agit de l'obsession de l'auteur pour la récupération de l'enfance perdue, sa véritable identité, par un refus du monde concret, symbolisé par ce réseau d'éléments répétitifs traçant le contour de l'espace fictionnel, la frontière entre le réel et le virtuel.

L'ironie fonctionne ainsi comme une marque de l'inconscient et les traces qui permettent de lire cette ironie à travers le texte littéraire sont notamment la dénégation par où s'opère mieux, selon Freud, le « retour du refoulé ». Dans *Dévadé*, l'incipit annonce ce retour par une ironie assertive : « Ce n'est pas pour me vanter mais ce n'est pas une vie » (D : 11) ; plus loin : « Ce n'est pas pour me vanter mais c'est moi tout craché, exposé tout nu et tout mouillé » (D : 93) ; « Ce n'est pas pour me vanter mais je n'ai pas perdu la main » (D : 55) – autant de formules où « se fait le deuil de la vérité et non pas la victoire de l'affirmation sous la négation »⁹¹. En fait, on se demande si ironiser, n'est-ce pas faire appel aux ressources inconscientes de l'humour de l'autre ? – ce qui confirme l'idée qu'en introduisant le double sens dans son discours, le locuteur ironique se donne un instrument privilégié pour pénétrer dans l'inconscient de l'autre.

BIBLIOGRAPHY:

1. Ducharme, Réjean, (1998) : *L'Avalée des avalés*, coll.« Folio », Gallimard, Paris
2. Ducharme, Réjean, (1999) : *Dévadé*, coll.« Folio », Gallimard, Paris
3. Ducharme, Réjean, (1976) : *Les Enfantômes*, coll. « Folio », Gallimard, Paris
4. Vincent Jouve, *Poétique du roman*, coll. »Cursus.Lettres », Paris, Armand Colin, 2007
5. André Lamontagne, *Le roman québécois contemporain. Les voix sous les mots*, Québec, Editions Fides, collection Nouvelles Etudes Québécoises, 2004
6. Jean-Pierre Richard, *Poésie et Profondeur*, coll. Points/Essais, Paris, Seuil, 1976
7. Georges Poulet, *Entre moi et moi : essais critiques sur la conscience de soi*, Paris, éd. José Corti, 1977
8. Jean Rousset, *Forme et signification, essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, éd. José Corti, 1995
9. Pierre-Louis Vaillancourt, *De la pie-grièche à l'oiseau-moqueur*, Paris, L'Harmattan, 2000
10. Guy Corneau, *Père manquant fils manqué*, Montréal, éd. de l'Homme, 1989
11. Gilles McMillan, *L'ode et le désode*, Québec, Essais Littéraires, l'Hexagone, 1995