

# L'épreuve du *Nez qui voque* : des savoirs partagés au ludisme verbal

Jean Valenti

Volume 20, Number 2 (59), Winter 1995

Archéologie du littéraire au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201171ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201171ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Valenti, J. (1995). L'épreuve du *Nez qui voque* : des savoirs partagés au ludisme verbal. *Voix et Images*, 20(2), 400–423. <https://doi.org/10.7202/201171ar>

Article abstract

Abstract

This article concerns two complementary aspects of the act of reading Réjean Ducharme's *Nez qui voque*. The author first examines symbolical knowledge as much in relation to "pre-understanding" as to its deformation. He then examines the conditions under which the interpreter must often re-evaluate discourse in order to arrive at a certain coherence. Then comes the play of language, the parodies and satires which bombard the fiction, calling into question the catalogue of previous knowledge. This does not fail to arouse a certain discontent, uneasiness or even disorientation as the reader must often revise his interpretation of the perceived message of the text.

# L'épreuve du *Nez qui voque* : des savoirs partagés au ludisme verbal

Jean Valenti, Université du Québec à Montréal

---

*Cette étude porte sur deux aspects complémentaires de la lecture du Nez qui voque. L'auteur réfléchit d'abord aux savoirs symboliques tant sous le rapport de la pré-compréhension que sous celui de leur travestissement. Il examine ensuite les conditions sous lesquelles l'interprète doit souvent réévaluer les marques discursives pour en arriver à une forme de cohérence quelconque. Défilent alors les jeux langagiers, les pointes parodiques et satiriques criblant ici et là la fiction, et mettant en crise le répertoire des connaissances préalables. Cela n'est pas sans susciter un certain malaise, voire même une forme de désorientation des plus insidieuses, tant il est vrai que la lecture doit souvent réviser ses positions face à l'énoncé perçu.*

---

Quelle sorte de littérature fais-je,  
Elphège? Est-ce de la littérature sur-  
réaliste, surrectionnelle ou surrénale?  
[...] Ouach! Ouachington! Jefferson!  
Lincoln! Buick! De Soto! Chevrolet!  
Plymouth! En avant, maman!

R. Ducharme, *Le Nez qui voque*

Que la fiction puise dans le vaste répertoire des formes langagières, qu'elle multiplie à souhait locutions figées et savoirs conventionnels pour mieux les subvertir, c'est ce dont fait montre *Le Nez qui voque*<sup>1</sup>. Ces stratégies discursives traversent de part en part le roman; elles y développent la figure centrale de l'équivoque qui se donne ici en toutes lettres et là, de manière plus évasive. Comme cet essai

---

1. Réjean Ducharme, *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle *NV* suivi du folio.

s'intéresse d'emblée à l'acte de lecture, je ne saurais restreindre l'équivoque à sa seule définition rhétorique où un second sens se fonde sur l'évanescence d'un premier. À n'en pas douter figure de grande extension<sup>2</sup>, elle sera envisagée ici dans son rapport aux systèmes de référence du lecteur. Si bien qu'il y aura en effet équivoque lorsqu'un savoir partagé fera entre autres l'objet d'une visée parodique et/ou satirique. Le double sens cautionne tout autant cette transgression, non pas en fonction de caractéristiques formelles et inhérentes à la langue, mais dans l'établissement d'une relation complexe et souvent implicite entre une convention (savoir, croyance, cliché, norme littéraire, etc.) et sa *négation*. Ainsi, d'une valeur tendanciellement phrastique, sinon intraphrastique (contrepèterie, syllepse, etc.), l'équivoque s'élève au niveau d'une unité de discours se rapportant à des structures de connaissance plus amples. La première partie de cet essai porte donc sur les jeux de la fiction dans ses rapports aux savoirs conventionnels. Quelle est la relation entre mon corpus et les conventions représentatives? Sous quelles modalités se rencontrent-elles et quelle incidence ont-elles sur l'acte de lecture?

Mais il est un autre aspect discursif qui frappe tout autant l'imagination à la lecture du *Nez qui voque*, c'est l'emploi truculent à bien des égards de la langue. Un véritable enchaînement de péripéties verbales marque en effet le discours de Mille Milles et le situe comme au-delà de la convention prose/poésie. Aussi, la seconde partie de cette étude s'intéresse-t-elle davantage aux aspects ludiques du texte ducharmien, plus précisément aux jeux de mots qui ponctuent la fiction, à certains aspects de l'onomastique et aux traits de bon nombre de figures qui suscitent l'équivoque. Au-delà de ces coups de théâtre du langage, il sera question de la nécessité de restructurer les liens déjà construits par le lecteur et de la possibilité d'élaborer ainsi un contexte polyvalent.

### Les savoirs mondains : incohérence et scénario intertextuel

Il faut bien dire que la fiction rencontre à plus d'un titre ce qu'il est convenu de nommer les modèles d'interprétation de la «réalité». Par le biais de quelque sagesse proverbiale, ou dans l'acquiescement aveugle aux connaissances partagées, la littérature s'ordonne, ne serait-ce qu'en partie, sur un procès de nature référentielle. D'aucuns se sont penchés sur cette problématique de la référence; pour ne citer

2. «Elle va de l'allographe [...] à la syllepse de sens [...]». Voir Bernard Dupriez, *Gradus : les procédés littéraires*, Paris, Christian Bourgois, coll. «10/18», 1984, p. 197-198.

qu'eux, Eco la désigne par la notion d'*encyclopédie*<sup>3</sup> tandis qu'Iser propose plutôt le terme de *répertoire*<sup>4</sup>. Ces concepts s'avèrent des postulats embrassant l'ensemble des savoirs partagés par convention. Ils codifient autant telle connaissance générale que tel savoir se rapportant à l'organisation d'univers fictionnels spécifiques. Selon Iser, le répertoire constitue un carrefour vers lequel le littéraire et le social convergent. Aussi s'avère-t-il fondamental à l'interaction texte/lecteur puisqu'il suscite un contexte pragmatique indispensable à la compréhension des effets esthétiques.

Il faut cependant insister sur le fait que la fiction « ne reproduit pas les systèmes de normes et d'orientations qui régissent la vie quotidienne », elle n'en retient que certains éléments et, du coup, marque sa « contingence » à leur égard<sup>5</sup>. En effet, il serait certes naïf de soutenir qu'un principe d'homologie règle les rapports entre la fiction et la réalité ; il semble plus approprié de parler de normes implicites et surtout, comme le signale Iser, d'une véritable dialectique du dit et du non-dit. De plus, les éléments du répertoire « stabilisent certaines attentes qui acquièrent une valeur normative et peuvent donc gouverner l'élaboration de l'expérience du monde<sup>6</sup> ». C'est que le répertoire assume en fait une double fonction : d'une part, il constitue un arrière-plan à l'élaboration de la fiction et, de l'autre, il établit une « connivence [...] entre le texte et le lecteur<sup>7</sup> » qui rend possible l'acte de lecture. Voyons comment se négocie le partage fiction/« réalité » dans notre corpus.

Un adolescent de seize ans dénommé Mille Milles quitte en catastrophe la demeure paternelle, dans le dessein de s'établir en solitaire à Montréal. Mais las d'être seul, il décide d'aller chercher Ivugivic, qui deviendra, selon la fantaisie poétique du jeune homme, « Chateaugué », non pas « une sœur de sang », mais « une sœur par l'air, l'air des hivers et des étés, celui de la neige et de la pluie ; une sœur du temps » (NV, p. 17). Logés d'abord rue Bon-Secours, puis rue Saint-Denis, ils passent l'essentiel de leur temps à la bibliothèque Saint-Sulpice, à se balader à Montréal et à boire de la bière. Un jour, ils forment le projet de se suicider, de se « branle-basser » ensemble, mais seulement Chateau-

3. Umberto Eco, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Bernard Grasset, coll. « Figures », 1985, p. 15-31.

4. Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, coll. « Philosophie et langage », 1985, p. 128.

5. *Ibid.*, p. 121-122.

6. *Ibid.*, p. 132.

7. *Ibid.*, p. 129.

gué aura la courage de poser le geste ultime — dans une robe de mariage volée. Quant à Mille Milles, il abandonnera peu à peu ses idéaux de révolte et deviendra «adulte» comme malgré lui. Et c'est dans son «grand cahier» qu'il consigne, au fil des jours, les complications de leur existence commune, les réflexions des plus équivoques qui lui viennent à l'esprit et l'angoisse ressentie envers les adultes...

Arrêtons-nous d'abord au deuxième chapitre, là où Mille Milles nous apprend qu'il a justement quitté le domicile familial. Aucun motif ne semble justifier un tel comportement; d'ailleurs, la fiction se montre muette sur les circonstances de son départ: il est parti, voilà tout.

Hier, j'ai quitté mon village dans le fleuve Saint-Laurent. Hier, j'ai quitté mes parents et l'île qu'ils habitent au milieu du fleuve Saint-Laurent. Je suis tout découragé. Il n'y a même pas de papier pour s'essuyer quand on va aux cabinets. Il n'y a même pas d'eau chaude pour prendre son bain (NV, p. 10-11).

La lecture de cet extrait s'avère difficile en ceci que les rapports entre les phrases n'apparaissent pas tout à fait déterminés. Mille Milles est-il «découragé» parce qu'il vivait dans l'inconfort du foyer familial? Si l'on répond par l'affirmative, n'y a-t-il pas incohérence sur le plan des temps verbaux? Cela semble bien être le cas. En effet, le passage abrupt de l'indicatif passé au présent pose de multiples difficultés à la compréhension. Si l'état de découragement résulte du fait qu'il a quitté le foyer paternel, rien ne dit pourtant qu'il en ait été expulsé. En revanche, si ce malaise s'avérait la conséquence d'un certain inconfort («pas de papier pour s'essuyer», «pas d'eau chaude pour prendre son bain»), partir ne devrait pas le décourager, puisqu'il ne serait plus soumis à de pareils manques. Du moins eût-il quitté avec l'espoir de trouver mieux, tel que le voudrait une certaine norme. Ainsi, l'incertitude demeure de part et d'autre, bien qu'elle se fonde sur des données implicites: impossible de savoir s'il est parti ou non en raison de cet inconfort.

Or, si le «découragement» de Mille Milles ne peut être compris en fonction des phrases qui le précèdent, comment au juste faut-il configurer ce passage? En le rabattant sur le premier chapitre? Voilà qui exigerait une vraie gymnastique lectrurale! Hasardons une tout autre hypothèse, qui n'est pas toutefois sans soulever quelques complications. Si elle s'en tient à la stricte progression des actions, la lecture rencontre ce schéma: départ du domicile familial → Mille Milles marche jusqu'à Berthier → traverse trois ponts → prend l'autobus → arrive au terminus de l'Est. Ne pourrait-on pas *localiser* son découragement entre la première et la seconde action de notre schéma, ou plus simplement au cours de l'étape du déplacement vers Berthier?

Cet improbable découragement ne serait alors guère lié à son départ et ne porterait, de toute évidence, aucune atteinte à la logique des temps verbaux.

Il est vrai que la structure énonciative même du *Nez qui voque* présente d'importantes difficultés au plan de la compréhension. C'est que d'innombrables ruptures morcellent et fragmentent la ligne du récit, de sorte qu'un sentiment de confusion, voire d'irritation, s'installe parfois chez le lecteur. Il a peine à établir des liens et des jonctions entre segments discursifs enchâssés. On compte au moins vingt ruptures discursives au second chapitre et plusieurs d'entre elles, il est vrai, ne s'inscrivent d'aucune façon dans un rapport de chevauchement sémantique pouvant susciter un contexte homogène. On y distingue par contre une verve associative, une manière de coupe transversale où l'écriture se laisse aller aux commentaires métalinguistiques, aux nombreux jeux de mots et même, souvent, aux reprises phoniques.

Ces agencements syntaxiques déficitaires et associatifs mettent en crise l'une des entrées du répertoire concernant les conventions littéraires, celle qui veut qu'une certaine cohérence soit de mise. Car, si le lecteur rencontre de nombreuses embûches qui entravent sa compréhension, s'il se doit de formuler plusieurs hypothèses sans pour autant susciter une certaine homogénéité de contenu et si, enfin, il se trouve dans l'obligation constante de reconstruire son cadre cognitif pour mieux progresser, c'est que ses attentes sur le déroulement du récit ont été déçues. Il y aurait alors ce que Iser nomme, à l'instar des formalistes russes, la *défamiliarisation*: état de lecture où les cadres de référence du lecteur ne recourent pas ceux que le récit lui propose. C'est cependant en fonction de la notion de *procédés-moins* qu'il rend compte d'une telle déception sur le plan lectural.

Cela revient à dire que *Le Nez qui voque* bouleverse les attentes du lecteur en regard des agencements narratifs, linguistiques et, bien entendu, des savoirs conventionnels. Pour mieux s'en convaincre, revenons aux aventures de Mille Milles et penchons-nous sur ces savoirs. Il quitte donc le foyer de ses parents afin de se diriger vers la métropole montréalaise. Il y a donc départ d'une communauté rurale (l'île) et établissement dans un centre urbain. Mais auparavant il « soustrait cent dollars de la fortune familiale » (NV, p. 12) — pour contrer la nécessité. Cet enchaînement d'actions n'est pas sans faire penser à un scénario intertextuel<sup>8</sup> des plus connus, où un jeune homme quitte ses

8. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 106-107.

parents afin d'entreprendre une nouvelle vie, d'embrasser une carrière en milieu urbain, etc. Encore faut-il souligner que les différents aspects de cette séquence narrative stéréotypée ne reposent aucunement sur des bases argumentatives qui la motivent ou la justifient, fût-ce de manière psychologique ou autre. En effet, le premier chapitre met en scène une topique au sens aristotélicien qui définit Mille Milles comme un personnage asocial : « Il faut qu'il y ait quelqu'un avec moi l'enfant, quelqu'un qui le garde ; qui le protège du tragique du monde, qui est ridicule et qui rend ridicule » (NV, p. 9). Ces arguments traversent de part en part *Le Nez qui voque* et marquent sous plusieurs rapports l'opposition du narrateur au monde des adultes. On voit donc que les nombreux relais du scénario du « jeune ambitieux » sont thématifiés sans pour autant qu'il y ait un support argumentatif les rendant vraisemblables. Au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment chez Balzac, chez Zola, en somme dans la littérature réaliste, ou encore dans ce que les Allemands nomment le *Bildungsroman*, les scénarios de ce genre proposent tout un éventail d'arguments dont la fonction est de rendre vraisemblables les actions des personnages. Rien de tel en ce qui concerne le développement de notre séquence d'actions, si bien que la nature culturelle du lieu commun se donne comme telle : il s'agit bel et bien d'une convention. Cela a une incidence plus importante qu'il n'y paraît sur les représentations du lecteur dans la mesure où, en prenant conscience du caractère arbitraire des signes au plan argumentatif, il lui est loisible de désigner la convention comme étant une convention et rien d'autre. Autrement dit, les arguments à la base de ce type de scénario font l'objet d'une critique implicite qui déstabilise les savoirs du lecteur.

On peut ranger cette suite d'actions dans la classe des *scénarios situationnels* puisqu'ils « [...] imposent des contraintes au développement d'une portion d'histoire mais (qui) peuvent être combinés de façon différente pour produire différentes histoires<sup>9</sup> ». Mais est-ce bien le vœu de Mille Milles, que de faire carrière ? Il s'en faut de beaucoup ! Car, aussitôt arrivé en ville, il dépense le dixième de ses ressources pour acquérir une bicyclette ; puis, après avoir « [...] termin[é] la lecture d'un livre sexuel [...] » (NV, p. 13), « [il] ne [veut] pas se suicider mais cela s'impose » (NV, p. 12-13).

On voit bien que cette séquence narrative bouleverse l'horizon d'attente du lecteur aux prises avec les schèmes diégétiques de l'inter-texte culturel. Faut-il le préciser, l'idée du suicide n'est certes pas

9. *Ibid.*, p. 106.

coextensive au scénario du «jeune ambitieux». D'où, bien entendu, la défamiliarisation. Du reste, ce scénario se trouve d'autant plus subverti qu'il en arrive à sa conclusion, celle de la recherche d'un emploi. Or, voilà : Mille Milles «[...] pour rire, [...] est allé à bicyclette au Bureau de placement, rue Notre-Dame» (NV, p. 15). Ce passage présente un déploiement d'échanges dialogués loufoques, invraisemblables à tous égards. Il subvertit une configuration de savoirs bien établie (rencontre entre un agent de placement et un quelconque individu) et, par là, ne laisse planer aucun doute sur la parodie du scénario intertextuel «jeune ambitieux».

Ils l'ont fait attendre (Mille Milles). Ensuite, une femme, derrière un pupitre, s'est mise à lui poser des questions. Elle avait un formulaire à remplir. On ne remplit pas ce qu'on veut.

— Comment t'appelles-tu?

— Mille Milles.

— Quel âge as-tu?

— Seize ans.

— Où es-tu né?

— Dans un bateau blanc, sur le Saguenay.

— Je voulais dire : Où as-tu été baptisé?

— Le lendemain.

— Où?

À coups de plume, elle lui enfonçait des *où* dans les yeux. Le mot où, dit-elle, est un adverbe de lieu. Où?

— À Bagot. Bagot, le mot Bagot ressemble à Bigot, au mot Bigot. Le lieutenant Bigot, ah! l'intendant Bigot, oh! La langue m'a fourché.

— En voilà assez! De quel sexe es-tu?

— Je n'ai pas regardé.

— De quel sexe es-tu?

— Ça ne me fait rien... Ça n'a pas d'importance. Je suis désespéré comme le diable.

— Que dis-tu? Je vais me fâcher. Je vais te faire avaler mon crayon si je me fâche.

— La soupe est prête : voilà ce que je dis.

— Qu'est-ce que c'est?

— C'est une expression. C'est comme saint édreon.

— Que sais-tu faire, mon cher Mille Milles?



— Rien, ma chère. Je ne veux pas dire que je ne sais rien faire. Je veux dire qu'il n'est rien que je sache faire. Ce n'est pas économique, financier, pécuniaire, ça, ne rien savoir faire. Et le reste, et le reste.

Alors, Mille Milles a lâché un gros soupir, comme s'il était bien fatigué, très las, et il a quitté le Bureau de placement pour toujours (NV, p. 15-16).

La subversion du scénario atteint bel et bien ici son paroxysme. En effet, Mille Milles ne respecte en rien les conventions sociales. Le discours se fonde bien entendu sur une pratique hypertextuelle<sup>10</sup> à peine dissimulée, dont l'*hypotexte* n'est pas un texte distinct, mais un vaste corpus de récits («réalistes» pour la plupart) qui proposent ce scénario type. L'analogie entre ces derniers et le début du *Nez qui voque* se discerne sans difficulté — le passage d'une communauté rurale à la métropole, l'âge de Mille Milles et enfin la rencontre avec un agent de placement en sont les traits saillants. S'il s'avère possible de percevoir *sous* cet enchâssement d'actions les composantes d'un scénario intertextuel, l'on doit du coup se rendre à l'évidence que chacune d'entre elles se montre l'objet d'une visée parodique inéluctable. L'ironie est à peine voilée, l'antiphrase abonde et, de surcroît, une critique implicite des normes politiques se laisse lire à la fin du dialogue : «Ce n'est pas économique, financier, pécuniaire, ça, ne rien savoir faire. Et le reste, et le reste» (NV, p. 16). Ainsi, l'ironie, la parodie et la satire se rencontrent-elles dans ce scénario. Lorsque ces deux genres s'allient à l'ironie, on atteint au «point maximal de (la) subversion<sup>11</sup>». Violence est donc faite aux savoirs préalables informant l'acte de lecture.

### La Sainte Vierge au dos tourné

Il est bien sûr d'autres exemples de parodie. À noter qu'ils se règlent souvent sur une part importante d'implicite. C'est dire qu'une certaine activité lectorale est nécessaire pour configurer de tels parcours discursifs. En effet, comme le signale Linda Hutcheon :

S'il est une chose sur laquelle les théoriciens de l'ironie sont d'accord c'est que dans un texte qui se veut ironique il faut que l'acte de lecture soit dirigé au-delà du texte [...] vers un décodage de l'intention évaluative, donc ironique, de l'auteur<sup>12</sup>.

10. Au sens de Gérard Genette. Voir *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1982, p. 11.

11. Linda Hutcheon, «Ironie, parodie, satire. Une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, n° 46, 1981, p. 148.

12. *Ibid.*, p. 141.

Qu'une telle intention existe, on ne peut certes en douter, mais on ne saurait la privilégier dans une perspective critique qui s'intéresse d'emblée à la lecture, aux dispositions intimes de celui qui œuvre avec des signes, pour cette raison manifeste, et sans doute suffisante, qu'elle soulève plus de difficultés qu'elle n'en résout. Quoi qu'il en soit, l'intérêt de la démarche de Hutcheon réside en ceci qu'elle pose le problème de l'énonciation ironique en fonction de critères pragmatiques, définis comme la « concentration sur l'effet pratique des signes<sup>13</sup> ». Moyennant ces réserves, la subjectivité du lecteur reprend droit de cité.

Mais s'il y a en effet subversion, encore faut-il retracer et mettre en relief le discours où s'énonce l'élément *négateur*. Cette terminologie m'est inspirée par les travaux de Wolfgang Iser sur le problème des effets esthétiques<sup>14</sup>. L'auteur propose une distinction entre les négations *primaires* et *secondaires*, les primaires se rapportant à la transgression d'une convention faisant partie du patrimoine de connaissances du lecteur. En ce qui concerne *Le Nez qui voque*, ces normes doivent être inférées à partir d'indices épars. En effet, le texte ne les énonce pas comme telles : il les suggère, les dissémine ici et là, de façon à ce qu'elles constituent la toile de fond sur laquelle se détachent les innombrables effets parodiques.

Quant aux négations secondaires, elles « [...] résultent de l'interaction entre les signaux directeurs du texte et les configurations sémantiques du lecteur<sup>15</sup> ». Iser les explique en fonction du système d'attentes qui se crée au fil de la lecture. Si elles sont déçues, c'est que le texte propose une autre issue au déroulement du récit. Lorsque la résolution des tensions narratives ne recoupe pas les attentes du lecteur, il se doit de les abandonner. Il en découle de nombreux *blancs* qu'aucune représentation ne peut combler. En cela, la négation s'ouvre « [...] sur une réflexion qui permet au lecteur de se distancier de ses représentations de manière à prendre conscience de leur nature projective<sup>16</sup> ». C'est ainsi qu'un « processus de distanciation s'établit, avec deux conséquences possibles<sup>17</sup> ». D'une part, la représentation (comme projection) cesse d'investir l'acte de lecture et, de l'autre, elle permet une perception particulière de l'œuvre en ceci qu'aucune projection n'informe la progression du lecteur. Iser en conclut que « [p]ar la négation, ces textes

13. *Ibid.*, p. 141.

14. Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 365-395.

15. *Ibid.*, p. 379.

16. *Ibid.*, p. 385.

17. *Ibid.*

(Beckett, en particulier) veulent nous faire savoir ce qu'est la fiction et sur quoi repose l'attrait de ses réalisations<sup>18</sup>.

Pour illustrer davantage le problème de la transgression des savoirs conventionnels dans *Le Nez qui voque*, voyons donc comment Mille Milles se moque de la Sainte Vierge. «La Vierge Marie, qui se dresse sur le toit de la chapelle et tend les bras aux matelots et aux débardeurs, me tourne le dos» (NV, p. 11). Cette image de la Vierge Marie participe bien entendu du répertoire de l'iconographie religieuse traditionnelle : les bras tendus dans un ultime geste de commisération, voilà qui rappelle le topo du tragique chrétien. Que cette statue soit par ailleurs disposée sur le toit d'une chapelle ne choque aucunement nos représentations. Un autre cliché se laisse cependant lire dans ce court extrait : «me tourne le dos». Cette locution se montre d'un curieux assez téméraire pour établir une simple relation spatiale. Ainsi, si la Vierge Marie «tourne le dos» à Mille Milles, c'est seulement parce qu'il se trouve derrière elle, non qu'elle «refuse de lui parler» ou «d'avoir affaire à lui<sup>19</sup>», comme le voudrait la locution. En effet, l'expression rappelle, d'une part, son sens consacré par l'usage et, de l'autre, participe implicitement à l'établissement de ce que Gilles Thérien nomme les pré-construits du discours<sup>20</sup>. En fait, seulement trois d'entre eux sont convoqués : le sujet (Mille Milles), l'espace (rapport certes équivoque du narrateur au lieu environnant) et bien entendu le temps qui subsume les deux premiers. Cette locution distribue donc le sens selon deux ordres (locution/rapport spatio-temporel), chacun relayant l'autre au profit de l'équivoque. Une dialectique implicite/explicite marque de nouveau le récit, car il n'est pas dit que Mille Milles se trouve derrière la statue de la Vierge Marie, cela doit être inféré à la lecture. C'est seulement alors que l'ambiguïté a beau jeu, puisque le cliché («tourner le dos») ne suscite pas moins de deux représentations.

On voit sans peine qu'une véritable rhétorique de la subversion ordonne sous plusieurs rapports la mise en série de l'équivoque. De l'incohérence discursive au scénario intertextuel, en passant par la

18. *Ibid.*, p. 386. L'auteur donne aussi en exemple le Nouveau Roman et *Ulysse* de James Joyce.

19. C'est effectivement le sens de la formule, du moins tel qu'il apparaît dans Alain Rey et Sophie Chantreau, *Le Dictionnaire des expressions et des locutions figurées*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Le Robert, coll. «Les usuels du Robert», 1979, p. 339.

20. Gilles Thérien, «Le discours littéraire», *Sémiologies*, Montréal, Université du Québec à Montréal, coll. «Les Cahiers du Département d'études littéraires», 1985, p. 71-72.

Sainte Vierge au « dos tourné », l'efficacité du double et du contresens en impose. Aussi est-ce en dialoguant avec l'Histoire, la société, l'ineffable catalogue des lieux communs, que la fiction leur insuffle comme une nouvelle vie, une manière d'étrangeté qui les *dénature* par le truchement d'une altérité ambivalente. Cela revient à dire qu'un système de valeurs représentatives en rencontre un autre qui le parodie, le dénigre, en jouant ici sur l'ambiguïté de la langue elle-même et là, sur les représentations intimes mais aussi publiques du lecteur. On imagine dès lors selon quelles conditions discursives Mille Milles « fait son petit Freud » (NV, p. 164), « son petit Camus » (NV, p. 67), « Jean Racine » et « La Rochefoucauld » (NV, p. 79) et selon quels impératifs « Dieu propose et les vieilles vaches disposent » (NV, p. 240). Voilà sans doute pourquoi Mille Milles est « en train d'écrire un chef-d'œuvre de littérature française » (NV, p. 44).

### Le lecteur et le jeu de la fiction

Selon Iser, l'histoire de la littérature présente une évolution distincte en ceci que les *négations* marquent de plus en plus la production romanesque de l'avant-garde. Il constate aussi sous ce rapport la prédominance des négations secondaires sur celles de l'ordre de la transgression des poncifs littéraire et/ou social. C'est que le « roman moderne » se plaît à bouleverser les conventions littéraires qui se sont imposées dans le sillage du réalisme occidental. On peut avancer que la représentation accuse désormais des contours fort problématiques que l'artifice de la vraisemblance ne peut maîtriser. De telle sorte d'ailleurs que les récits de ce siècle donnent lieu à des formes d'interaction texte/lecteur spécifiques, où le rôle de ce dernier s'avère plus primordial que jamais à la configuration des traits et des relais discursifs. En effet, si les indéterminations sont désormais le fait « [...] d'une plus grande précision dans la présentation<sup>21</sup> », voire d'une forme de surdétermination quelconque, alors n'incline-t-on pas à penser que « [...] le processus d'actualisation sera soumis à de nombreux changements d'orientation[...]<sup>22</sup> » ? Cela accrédirait l'idée que les rapports entre segments discursifs ne peuvent être dorénavant agencés de façon univoque, selon une logique quelque peu simpliste de la causalité linéaire et expliquerait peut-être pourquoi on « [...] trouve(ra) difficilement une relation déterminée, réalisée dès le départ, et qui puisse se maintenir<sup>23</sup> » à la lecture d'une œuvre moderne et, qui plus est, du *Nez qui voque*.

21. Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 357.

22. *Ibid.*, p. 362.

23. *Ibid.*

Or, les relations « ne peuvent se maintenir » uniquement parce qu'elles s'ordonnent sur la base d'un contexte polyvalent. Cela revient à dire qu'elles sont souvent à l'origine d'un rapport polymorphe. Dès lors, le rôle du lecteur ne s'épuise plus seulement à parachever les liens qui transforment les segments hétérogènes en *champ référentiel*<sup>24</sup>, mais surtout à constater qu'il lui est loisible, sinon parfois nécessaire de configurer ces liens d'une tout autre façon. Voilà en somme pourquoi « [...] l'activité du lecteur consiste principalement à restructurer les relations qu'il a établies<sup>25</sup> ». Et en se rendant à l'évidence que plusieurs liaisons sont possibles et souhaitables, le lecteur suscitera les liens qu'il estime à propos et construira lui-même le contexte polyvalent.

Il importe par ailleurs de souligner que les ruptures énonciatives qui marquent notre corpus touchent surtout à ce que les linguistes désignent sous le terme de niveau *micro-textuel*: les aspects sémantiques et syntaxiques qui permettent d'établir des rapports de cohésion entre les énoncés d'un même contexte. C'est aussi l'opinion de M. Randall qui, dans son analyse du *Nez qui voque*, souligne que « [...] l'incohérence se situe surtout au niveau de la cohésion micro-textuelle et de la séquence interphrastique<sup>26</sup> ». Encore faut-il insister sur le fait que ces différentes formes de ruptures sont souvent le lieu de jeux avec les mots, la graphie, voire même parfois les structures syntaxiques, etc., et, qu'à ce titre, il est possible pour le lecteur d'y configurer plusieurs sens. Ceci s'explique sans doute par les rapports « équivoques » que Mille Milles entretient avec le langage. En effet, il exige de ses lecteurs qu'ils voient, entre autres, « [...] quand cela rime. [Il est] un poète; qu'on se le dise; qu'on ne [le] prenne pas pour un vulgaire prosateur » (*NV*, p. 166). Aussi, le discours de Mille Milles met-il souvent en relief des aspects proprement matériels de la langue et ce, généralement « au prix d'une perte de la transparence sémantique<sup>27</sup> ». Or, cette perte de la transparence énonciative passe parfois par une mise en scène du caractère polysémique du langage et par la métamorphose de l'idée en son contraire :

L'idée n'est pas aussi immobile, impuissante et docile qu'on le croit; elle agit, engendre et ordonne; elle travaille et comporte son propre dyna-

24. Il y a *champ référentiel* lorsque le lecteur opère des liens entre les séquences discursives et/ou narratives.

25. *Ibid.*, p. 363 (traduction française).

26. Marilyn Randall, *Le Contexte littéraire: lecture pragmatique de Hubert Aquin et Réjean Ducharme*, Montréal, Le Préambule, coll. «L'univers des discours», 1990, p. 93.

27. *Ibid.*, p. 132.

misme ; elle marche et marche toute seule. De plus, à l'instant de sa conception, l'idée se dédouble ; c'est-à-dire qu'aussitôt née, elle s'emploie à sa matérialisation et à la matérialisation de l'idée opposée. (NV, p. 20)

De là, bien entendu, la difficulté à construire des liens univoques et cohérents pour le lecteur ; de là aussi, l'importance du contexte polyvalent, étant donné la multiplicité des rapports tissés par Mille Milles entre les objets, les situations, les mots, etc. Les exemples ci-dessous en font foi ; ils déterminent peut-être aussi, fût-ce de manière implicite, un protocole de lecture :

Je termine avec cet alexandrin qui n'est pas de moi : *Où l'insecte doré sur le tronc géant rôde*. Beaucoup de gens de ce pays ont ri de cet alexandrin pondu par un garçon de ce pays. Mille Milles le trouve à son goût. *Doré* est le contraire de *rôde*, d'une certaine façon. De toute façon, les deux mots sont formés des mêmes lettres. Enfin... Ceux qui sont intelligents comprennent, et apprécieront (NV, p. 36 ; l'italique est de Ducharme).

Est-ce l'écoeuvant désir, le désir inavouable, invisible, inaudible, trop bien refoulé, bien noué dans son sac, le désir de jouer avec elle (Chateaugué) au monsieur et à la madame ? La vulve de Chateaugué. La guerre des Gaules. Chateaugué des Gaules. La vulve de la guerre. Les Gaules de Chateaugué. Autant de combinaisons possibles... (NV, p. 59-60)

[Mille Milles à Chateaugué] — Est-ce que tu as vu les ognions dans *additionnions* ? As-tu vu les lions dans *appelions* ? As-tu vu la pomme dans *appelions* ?

— Tu regardes ce que je dis. Tu n'écoutes même pas ce que je dis. (NV, p. 85 ; l'italique est de Ducharme)

On aura donc compris que les analyses qui suivent convoquent à un tout autre problème de lecture. Car, s'il a été auparavant question de conventions implicites, de représentations lacunaires *appelant* le lecteur à parachever certaines stratégies textuelles, les pages suivantes se penchent plutôt sur un surplus de sens et sur cette inéluctable nécessité de « restructurer les liens ». Elles réfléchissent donc à certains aspects du ludisme verbal ducharmien à l'aune de l'instauration d'un contexte polyvalent.

### Reprises sérielles et contexte polyvalent

Le soir de la reddition de Bréda, Roger de la Tour de Babel, avocat au Châtelet, prit sa canne et s'en alla. En 1954, Maurice Duplessis, avocat au Châtelet, mourut d'hémorragie cérébrale ; célèbre et célibataire. J'ai seize ans et je suis un enfant de huit ans (NV, p. 9).

L'incipit développe une double phrase qui se déploie jusqu'à « J'ai seize ans [...] ». D'entrée de jeu, une double situation historique

s'énonce : « Le soir de la reddition de Bréda » et « En 1954 ». Le discours équivoque de Mille Milles se poursuit et, bien qu'il y ait rupture entre l'incipit et la narration autodiégétique, elle n'en est pas moins illusoire. En effet, le récit du narrateur tisse de nombreux liens avec les premiers énoncés du roman. Ce passage d'une perspective à l'autre pose bien sûr le problème de leur(s) rapport(s) mutuel(s). Il suscite une rupture discursive dont la résolution prochaine donnera lieu à une synthèse de lecture. Il faut bien dire que cette rupture ne présente aucun problème à la compréhension, car la configuration d'un *topic*<sup>28</sup> révèle la façon dont il faut le combler : si Mille Milles donne en exemple les deux « personnages » de l'incipit, c'est qu'il ne veut pas « finir fini » tout comme eux. Dès lors, la rencontre entre segments de perspectives différentes organise un espace de projections réciproques où le sens acquiert un caractère relationnel. Voilà pour le lien strictement sémantique. Bien qu'il permette la configuration d'une synthèse, il est difficile cependant de se satisfaire de ce résultat de lecture. D'une part, parce qu'il prédispose à une illusion référentielle et, de l'autre, parce qu'il néglige le jeu même de la fiction, c'est-à-dire le caractère ludique de la langue qui s'impose depuis le début du roman et les effets de structure qu'il suscite.

Notons au passage que la juxtaposition de l'incipit au discours de Mille Milles donne lieu à une rupture d'attente. Il y a bel et bien bouleversement des attentes stylistiques du lecteur. Sans trop insister, soulignons le passage de l'aoriste au présent de l'indicatif, d'un discours ponctué ici et là de mots savants (« hémorragie cérébrale », « reddition », etc.) à une forme d'énonciation plus *idiolectale*, d'une narration historique où personne ne semble parler à la prise en charge de la parole par notre héros. En fait, ces attentes sont bouleversées dès le titre, où le texte marque d'entrée de jeu son rapport ludique à la langue. C'est qu'une certaine forme de régularité ne cesse de s'imposer depuis le début de la lecture. Régularité discursive, s'entend, jalonnée de jeux de mots, de toute une panoplie d'artifices poétiques et de trouvailles verbales.

Revenons cependant aux liens que le contexte polyvalent permet de circonscrire. D'abord, la double temporalité de l'incipit est reprise ;

28. Umberto Eco définit le *topic* comme un « instrument heuristique » utile au lecteur pour circonscrire l'effet de sémiose. Il est donc un apport pragmatique à la lecture. En effet, pour savoir « ce dont il est question », le lecteur peut schématiser en quelques mots clefs les macropropositions de la *fabula*. Ainsi, en guise d'exemple, l'auteur propose le *topic* du *Chaperon rouge* comme étant une « rencontre d'une petite fille avec le loup dans le bois ». Il existe du reste une hiérarchie de *topics*, allant de la phrase, au paragraphe, au chapitre, voire au récit en entier. Voir Umberto Eco, *op. cit.*, p. 113-119.

elle se concentre en Mille Milles lui-même : avoir seize ans et être un enfant de huit ans. Le récit du héros est pénétré ainsi de l'un des aspects de l'incipit. Sous ce rapport, il y a précisément effet de structure au plan temporel. Soulignons que s'il est impossible pour le moment de comprendre l'énoncé : « J'ai seize ans et je suis un enfant de huit ans », l'ostensible symétrie qui le lie à l'incipit apparaît, elle, d'emblée. Curieux qu'avant même de comprendre la dernière citation il est possible d'entrevoir les différents parcours signifiants dont elle participe.

À la lumière de ces exemples, il importe maintenant de proposer une définition plus détaillée de la notion de contexte polyvalent. Il y a polyvalence contextuelle lorsqu'un élément peut être saisi en fonction d'au moins deux réseaux de sens, soit en renvoyant aux variables des illusions référentielles et de la matérialité signifiante, soit en se fondant sur l'ambiguïté même de certains énoncés. Cela revient à dire que la configuration de certains liens s'avère multidirectionnelle ; ce qui n'est pas sans provoquer un possible sentiment d'instabilité chez le lecteur.

Mais revenons de suite aux aventures de Mille Milles, car il y a davantage et ce, en la personne de « Roger de la Tour de Babel ». On peut voir dans ce nom propre un barbarisme qui relève de l'onomastique<sup>29</sup>. Je m'attarde pour l'instant au prénom : « Roger ». L'extirpant de son contexte phrastique, où il participe d'un *topic* précis, pour le faire signifier sur le mode tabulaire<sup>30</sup>, il est certes loisible d'y voir, sinon d'y entendre, une formule phatique rituelle de type : « Oui ! J'ai compris ! À vous (maintenant de parler) ! ». Rapprochons-le de cet autre passage : « C'est difficile à comprendre. Ce n'est pas facile à comprendre. Personne ne le comprend excepté moi. N'être pas compris ne me dérange pas » (NV, p. 9). C'est en regard de ce rapprochement que je prends la liberté de complexifier la lecture paragrammatique en supprimant la majuscule qui confère bien entendu à « Roger » un statut de nom propre. Mais on peut tout aussi bien la maintenir, pour autant que « Roger » puisse être interprété comme une phrase exclamative propre au domaine des communications.

29. Voir Eugène Nicole, « L'onomastique littéraire », *Poétique*, n° 54, 1983, p. 233-253.

30. J'emprunte ce terme à Julia Kristeva. Le modèle *tabulaire*, ou encore les *jonctions paragrammatiques* rendent compte de la « pluridétermination du sens (différent des normes sémantiques et grammaticales du langage usuel) dans le langage poétique ». Il constitue l'une des nombreuses avancées théoriques ayant essayé de penser la complexité du discours littéraire à l'extérieur du cadre coercitif de la linguistique. Voir Julia Kristeva, « Pour une sémiologie des paragrammes », *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1978, p. 123.



Il est donc intéressant de remarquer que l'une des entrées du champ sémantique de «comprendre» se trouve à l'état virtuel dans «Roger». À condition que ce «Roger», justement, soit lu en anglais. Pour légitimer ce rapprochement référentiellement incongru, rabattons-nous sur le syntagme, ici patronymique, «Tour de Babel» ou, si l'on préfère, la confusion des langues. Il cautionne cette lecture anglaise, en ceci qu'il suscite un contexte discursif où de nombreuses résonances s'articulent entre les signes. De telle sorte que le lecteur s'attend à ce que des normes représentatives accroissent le coefficient de lisibilité, mais le récit se développe en revanche selon une inéluctable poussée du signifiant qui, on s'en doute, brouille de manière manifeste les enjeux de la représentation.

Ainsi, le «comprendre» que suppose «Roger», confronté aux commentaires métalinguistiques du narrateur relatifs à son âge, fait bien entendu équivoque: comprendre ou ne pas comprendre... telle est la question. Les rapports qu'il est possible d'entrevoir entre «Roger» et «comprendre» montrent en effet selon quelle logique les noms propres chez Ducharme créent «[...] des constellations qui se répondent et s'entrecroisent; leurs rapports à eux seuls constituent un texte<sup>31</sup>». Encore faut-il souligner que ces constellations ne se tissent pas seulement en regard des noms propres, mais que ces derniers ont un impact sur le contexte énonciatif où ils apparaissent.

On voit donc que l'acte de nomination ne saurait être fortuit dans cette œuvre qui multiplie à souhait les exemples du même acabit: Urseule Aperçue, Paul Blablabla, Châteaugué, Etin Celant, Ina Ssouvie, Bottom... De même, «Roger de la Tour de Babel» n'est pas sans afficher un certain ludisme verbal au plan de l'onomastique qui, comme le souligne d'ailleurs Diane Pavlovic à propos de l'œuvre de Ducharme, «[...] dépasse la double fonction habituelle de désignation et de description: il (le nom propre) détermine réellement celui qui le porte<sup>32</sup>». Du reste, on verra plus loin les jeux de mots anglais/français qui criblent la fiction et mettent à profit l'expression «Tour de Babel». Mais auparavant, je voudrais exploiter davantage le filon onomastique en donnant quelques exemples de rapprochements possibles entre le nom propre de Mille Milles et certaines locutions figées.

On sait qu'en début de roman Mille Milles nourrit l'idée d'un suicide prochain. «Mille Milles n'en a plus pour longtemps. Il est brûlé. Il

31. Diane Pavlovic, «Du cryptogramme au nom réfléchi. L'onomastique ducharmienne», *Études françaises*, vol XXIII, n° 3, p. 90.

32. *Ibid.*, p. 95. C'est l'auteure qui souligne.

est fini. Il vient de terminer la lecture d'un livre sexuel et il se sent plus fini, plus brûlé que jamais. Il ne voudrait pas se suicider mais cela s'impose» (NV, p 13-14). Il veut se suicider parce que le «sexuel» le «brûle», le «finit» encore plus qu'il ne l'est déjà. «Être brûlé» comporte des sèmes de /fatigue/, d'/épuisement/, de /surménagement/ dans la langue québécoise. C'est en somme une grande exténuation due au déploiement soutenu d'efforts physiques. Or, Mille Milles vient à peine de quitter son île; aussi a-t-il «marché jusqu'à Berthier» (NV, p. 11) et «franchi à pied les trois ponts blancs aux jambes noires» (NV, p. 11). Il a pris par la suite l'autobus, pour finalement «débarquer] au terminus de l'Est, au milieu de la nuit» (NV, p. 11). Il a «erré jusqu'à l'aube parmi les endormis» (NV, p. 11), avant de retourner au terminus de l'Est où il est demeuré jusqu'à environ neuf heures. On comprend sans peine qu'il soit «brûlé», voire peut-être même «fini». Il importe de signaler que le patronyme n'est pas sans incidence sur l'avancée du récit, car Mille Milles charrie de toute évidence des sèmes de «distance», de «voyage» qui investissent ici et là la fiction. Ne veut-il pas en début de roman aller au Mexique? N'a-t-il pas «[...] tellement de milles dans les jambes» (NV, p. 35)? Ne veut-il pas être à «mille» lieues de chez lui? On sait que la langue codifie en locution un tel rapport au monde: «être à mille lieues de». À noter aussi le versant métaphorique de cette locution, qui signifie l'«éloignement» et la «distraction». «Restons en arrière, avec Crémazie, avec Marie-Victorin, avec Marie de l'Incarnation, avec Félix Leclerc, avec Jacques Cartier, avec Iberville et ses frères héroïques. Restons en arrière. Restons où nous sommes», voilà en toutes lettres la devise de notre héros (NV, p. 28-29). Aussi souhaite-t-il demeurer à «mille lieues» du présent.

Je voudrais montrer qu'il est possible d'établir à partir de «Mille Milles» tout un système de correspondances qui fait du nom propre un lieu perpétuel d'entrecroisements, de reprises, où la matérialité même du langage s'avère fondamentale, tant et si bien qu'on pourrait croire que le nom définit le personnage, comme dans «[...] les plus vieux rites d'envoûtement ou d'anéantissement<sup>33</sup>». C'est ainsi que le nom projette une véritable topographie sémantique, dont les nombreuses ramifications laissent entrevoir comme un second texte, un palimpseste d'expressions figées. Cela revient à dire que la formule ne s'impose pas d'emblée. Au contraire, il faut souvent tenir compte de deux variables pour la faire apparaître: le nom propre du personnage lui-même et, bien entendu, la situation diégétique où il se trouve. Dès lors se discerne une secrète connivence qui signale la locution et

33. Diane Pavlovic, *op. cit.*, p. 93.

l'orienté selon une trajectoire spécifique, en réglant d'entrée de jeu le patronyme sur une logique essentiellement linguistique.

On sait que pour Mille Milles les figures de « beauté », de « jeunesse » et enfin de « mort » jouent un rôle important dans son imaginaire. En fait, Mille Milles voudrait bien mourir jeune, afin d'éviter l'humiliation de vieillir, de devenir laid, etc. L'apologie de la « nature » comme symbole de pureté joue par surcroît un rôle fondamental dans sa vision du monde<sup>34</sup>. « Soyons tous des arbres : comme Chateaugué, qui n'a besoin de rien, qui trouve en elle-même tout ce dont elle a besoin » (NV, p 41). N'avoir besoin de rien, trouver en ce sens le nécessaire et le superflu en soi, voilà ce qui fait de Chateaugué un être « naturel ». Mille Milles aspire bien entendu à un tel état et l'atteindra pour autant qu'il se suicide ; c'est cependant Chateaugué qui opte pour un tel geste et non pas Mille Milles, dont l'intégration au monde des adultes est en voie de réalisation en fin de roman. Il va sans dire que cette rencontre de signes n'est pas fortuite, car les correspondances qu'elle établit entre les figures « nature » et « mort » ne parodient-elles pas une autre locution bien connue : « mourir de sa belle mort » ?

Ce syntagme figé signifie en effet « mourir de vieillesse et sans aucune souffrance<sup>35</sup> ». Or, Mille Milles abhorre la vieillesse, si bien qu'il se suiciderait pour y échapper. À n'en pas douter ce suicide prochain serait une « belle mort », vu qu'elle lui permettrait de ne pas vieillir, de ne pas enlaidir, de « rester le même » et, par surcroît, aussi paradoxal que cela puisse paraître, de ne pas « finir fini », mais de « finir » tout simplement. En ce sens, Mille Milles mourrait de sa « belle mort ».

Il est aussi une autre locution qui se règle sur la double figure du patronyme et de la « Mort » ; elle dénote le combat, la lutte sans relâche que mène le héros contre ses instincts, ses contradictions, à savoir : « souffrir mille morts ». Comme l'indique *Le Robert*, une idée de « souffrance très intense » se communique par cette expression<sup>36</sup>.

Pourquoi, comme une gifle, chaque battement de mon cœur me tient-il en état de vigilance, en état de bataille, en état d'affrontement avec moi-même ? Pourquoi ces coups de fouet, ces brûlures, ces cris doivent-ils se

34. Faut-il souligner qu'il y a, en ce qui concerne la figure de l'aigle, un double symbole qui fait équivoque, dans la mesure où celui-ci représente pour Mille Milles une forme de pureté extrême, de liberté sans condition, mais aussi cependant l'effigie de l'américanité, c'est-à-dire de l'aplaiventrisme, dont l'importance n'est pas à négliger pour l'économie du roman. C'est dire que l'équivoque se trouve au cœur même de l'imaginaire du héros.

35. Alain Rey et Sophie Chantreau, *op. cit.*, p. 614.

36. *Ibid.*, p. 615.

poursuivre en dedans de moi-même quand tout autour dort? Tous les autres dorment. Moi, je me bats, contre le vide, contre cela même que j'ai vidé pour ne plus avoir à me battre pour rien (NV, p. 43).

L'idée de «douleur intense» se transmet dans ce passage par les comparatifs que sont la «gifle», les «coups de fouet», les «brûlures», les «cris». Le tumulte intérieur de Mille Milles en impose au silence nocturne («tous les autres dorment»); c'est là simple manière d'oxymoron implicite. Mille Milles ne dort pas du sommeil du juste, la nuit est plus blanche que...

Ces quelques exemples ayant trait à l'onomastique ducharmienne montrent que le processus interprétatif construit par le lecteur se fonde malgré tout sur une certaine forme de régularité discursive. *Le Nez qui voque* s'élabore de fait en multipliant les liens, les correspondances et les renvois de toutes sortes. Une certaine forme de sérialisation organise même ses stratégies rhétorico-poétiques. Si bien que ce qu'un terme exclut ou met entre parenthèses au niveau des sèmes refait souvent surface dans une proximité contextuelle troublante. On voit assurément par là l'influence d'un mot sur son contexte, dans la mesure où celui-là construit autant le contexte que celui-ci détermine avec rigueur le registre du mot à actualiser.

Il serait tout aussi juste d'avancer que la fiction se règle parfois sur une logique associative que syntaxique. Un mot en appelle davantage un autre par simple contiguïté sémantique, voire même ressemblance graphique ou phonique, qu'une phrase en appelle à son tour une autre par simple nécessité de cohérence. De tels dispositifs suscitent en effet d'innombrables hésitations chez le lecteur, qui l'obligent souvent à revenir sur ses pas pour reconfigurer un lien en tenant compte cette fois du renvoi associatif, et non de l'enchaînement strictement linéaire. Les difficultés qu'entraînent de tels procédés s'avèrent plus importantes qu'il n'y paraît. Car, si les suites de propositions n'ont parfois aucun sens, il faut établir la signification en faisant abstraction de l'enchâssement des phrases. C'est ainsi que la lecture va à l'encontre même de l'ordre syntagmatique de la langue.

Or, qu'en est-il à cet effet des attentes? On ne peut nier qu'elles jouent, minimalement, dans la lecture d'une simple phrase, sinon comment expliquer la justesse des inférences auxquelles en arrive le lecteur. Il semble donc hors de doute que les rapports associatifs bouleversent les attentes du lecteur, puisqu'une fois arrivé au terme d'une phrase donnée, il se rend à l'évidence qu'aucun enchaînement logique ne la lie à la précédente. Un processus de réévaluation a donc lieu, qui conclut à la fois à la rupture de sens et, comme solution possible

à l'inachèvement, aux rapports associatifs. Je ne saurais trop insister sur le fait que les configurations schématisées reposent en partie sur la possibilité de restructurer les liens déjà construits, dans la mesure où d'autres liens risquent à tout moment d'apparaître pertinents au lecteur. Le ludisme propre aux rapports associatifs impose cette réorganisation constante des données discursives.

Je reviens de suite aux aventures de Mille Milles, afin de donner un autre exemple de jeu de mots, bilingue celui-là et qui fait signe à «Roger de la Tour de Babel» ou, plus précisément, à la confusion de langues. «Hier, j'ai quitté mon village dans le fleuve Saint-Laurent. Hier, j'ai quitté mes parents et l'île qu'ils habitent au milieu du fleuve Saint-Laurent» (*NV*, p. 10-11). Mille Milles quitte donc son domicile familial, afin de se rendre à Montréal. Dans ce même chapitre (le deuxième), il nous est donné de lire ceci encore : «Ils font de la publicité, de l'aplâventrisme, pour mettre l'eau à la bouche des touristes de langue anglaise. Go Homme» (*NV*, p. 10).

Non seulement le lecteur rencontre-t-il dans cet extrait l'entrée «langue anglaise», venant en quelque sorte rétrospectivement confirmer mes hypothèses, mais aussi le jeu de mots anglais/français : «Go homme». La confusion des langues apparaît d'emblée. Ce jeu de mots constitue à la fois un commentaire ironique sur ce qui précède et une annonce de ce qui viendra, en l'occurrence «l'hommiliste» (*NV*, p. 12; c'est-à-dire «l'homme en automobile [qui serait] l'homme supérieur que Nietzsche appelait»). Mais ce «Go homme», singulier, ne résiste certes pas à une lecture exclusivement anglaise : Go hom(m)e. Ironique, cette injonction s'adresserait aux anglophones («touristes de langue anglaise»), mais elle n'est pas sans faire allusion au début de chapitre, lorsque Mille Milles quitte son île («his home»). Voilà un véritable calembour s'il en est. Il maintient l'équivoque au prix d'une réévaluation importante de lecture qui ouvre de nouveaux parcours signifiants et, par conséquent, leurs possibilités de configuration.

Mais il y a davantage. Le premier chapitre met en scène un jeu sur les figures de la déchéance corporelle et mentale, en quelque sorte une dialectique vie/mort. «Le soir de la reddition de Bréda, Roger de la Tour de Babel [...] prit sa canne et s'en alla»: capitulation d'une ville, sinon d'un état : mort symbolique; peut-on croire. «Maurice Duplessis», quant à lui, meurt une phrase plus loin. Aussi, Mille Milles demeure-t-il sur ses gardes, car il «ne veu[t] pas finir fini» (*NV*, p. 9). Il s'éloigne donc des hommes; il «reste loin derrière, seul, intact, incorruptible» (*NV*, p. 9). En lui semble s'épanouir la vie, diamétralement opposée à l'acte d'avilir, d'empuantir et de dessécher qui, du reste, est

le lot du commun des mortels. Or, voilà le paradoxe : Mille Milles a besoin d'eux, tant et si bien qu'il leur destine cette chronique (le roman), « comme ils (les hommes) écrivent des lettres à leur fiancée » (NV, p. 10). Mais, vu que tout contact avec les hommes le tue — le mot n'est pas trop fort —, Mille Milles souhaite qu'ils le « laissent tranquille, avec tout ce qui est cadavre, seul avec une image [image de lui, enfant] dont le tain s'use sous [s]es doigts » (NV, p. 9-10). Lisons la dernière syllabe de « tranquille » en anglais : « quille » → « kill ». Il ne faudrait pas non plus oublier les nombreux cadavres, et leur cendre dans laquelle baigne le ventre de Mille Milles ; en effet, « cadavres » et « cendre » participent de la dialectique vie-mort que j'ai déjà signalée. Je note aussi « hémorragie » et « Maurice », où l'hypogramme « mort » est tout aussi présent, sans oublier la locution, entendue métaphoriquement, « s'en alla ». De plus, le jeu sur le « k » au deuxième chapitre vient en quelque sorte surdéterminer notre lecture anglaise de /tranquille/ : « Mon cher nom est Mille Milles. Je trouve que c'est mieux que Mille Kilomètres. Je ne me suis jamais plaint de mon nom. D'ailleurs, j'en ai toujours arraché avec mes *k* majuscules » (NV, p. 10 ; l'italique est de Ducharme). Les effets de cohérence translinéaire imputables seulement au lecteur dévoilent l'équivoque suivante : que les hommes le « laissent tranquille », Mille Milles n'en vieillit pas moins car, au milieu de cette tranquillité, le tain de l'image de « lui-l'enfant » se morcelle entre ses propres mains. En effet, dans cet univers imaginaire où l'écoulement du temps est garant de décrépitude, la « tranquillité » même tue. Voilà bien un paradoxe s'il en est !

### Le temps : histoire de ta(â)che et de météo

Je voudrais montrer à présent comment les figures de l'écoulement temporel permettent elles aussi une appréciation diverse du sens.

Ils sont en train de refaire le dôme du marché Bon-Secours. Ils sont en train de restaurer les lucarnes de la maison de Papineau. Ils ont des tâches historiques.// Sans accent circonflexe, nous obtiendrons : ils ont de taches historiques. C'est une équivoque.// C'est un nez qui voque. Mon nez voque. Je suis un nez qui voque (NV, p. 10).

Je me suis permis de placer une double barre oblique entre les trois segments qui composent cette citation. Chacun d'entre eux marque un changement de perspective. Il serait donc possible pour un lecteur donné de configurer le passage selon le protocole établi ici. Le premier segment inaugure le chapitre (le deuxième) ; le second, quant à lui, constitue un commentaire métalinguistique sur celui qui le précède et, enfin, le dernier s'avère à la fois une décomposition phonique

et une affirmation ambiguë («Je suis un nez qui voque»). À remarquer, d'abord, le début des deux premières phrases. Quant à la syntaxe, elles sont identiques; en effet, la seconde reprend terme à terme le «Ils sont en train de». Une certaine symétrie se laisse aussi voir sur le plan des infinitifs: «refaire» et «restaurer», dont le préfixe implique une certaine forme de temporalité. Les compléments d'objet, eux, suivant les contraintes syntaxiques, sont aussi de même nature. Se déploie, par la suite, le jeu tâche/tache, incontournable ici; et, au lieu de se développer selon une logique de la consécution, où quelque rhétorique déroulerait ses arguments, le récit prodigue maints commentaires métalinguistiques, véritable manie d'imposer le contresens et, bien entendu, de susciter une réévaluation du sens déjà construit.

Quoi qu'il en soit, l'équivoque est à la fois identifiée et nommée, impossible donc de l'escamoter. Moyennant le gommage d'un accent, elle opère un rapprochement incongru, de nouveau sur la base d'une répétition syntaxique, pour discréditer avec ironie une série d'actions («refaire» et «restaurer»). Or, ces redites, ces reprises de la syntaxe répondent en écho à la nécessité de «refaire» et de «restaurer». Ainsi, se reprenant lui-même, le récit propose une scène où il est question de reconstruction. Voilà certes un parallélisme ostensible, qui dévoile le caractère singulièrement autoreprésentatif de la fiction. Davantage encore, la disparition de l'accent circonflexe chapeautant le «a», comme figuration iconique de «toit», terme générique subsumant «dôme» et «lucarne», cette disparition, dis-je, correspond graphiquement au désagrègement présumé du «dôme»: le toit s'en va, tout comme l'accent circonflexe. Il y a bel et bien relation d'analogie entre la phrase et l'action qu'elle décrit. Du reste, il n'est pas superflu de souligner que ces reprises (syntaxique et sémantique) ont lieu au tout début d'une... reprise de chapitre. Tout ceci constitue un exemple de choix de la sérialisation dont j'ai parlé plus tôt. Voilà bien un phénomène d'aperception fascinant, qui a malheureusement peu suscité de recherches et dont l'intuition ci-dessus permet une saisie de nature théorique.

Mais ce passage est de toute évidence le lieu d'autres rapprochements. En effet, le syntagme «taches historiques» convoque, sinon rappelle deux énoncés antérieurs. Au premier chapitre, Mille Mille ne déclare-t-il pas: «Je laisse tout vieillir, loin devant moi» (NV, p. 9). Une convergence s'établit alors entre le champ sémantique de «vieillir» et celui d'«histoire» et donc, par simple extension, d'«historique». En fait, nombreux sont les passages qui ordonnent, voire renouvellent cet agencement. D'ailleurs, sur le plan de la langue elle-même, ces lexèmes se recoupent sous plusieurs rapports; ils s'avèrent ainsi on ne

peut plus voisins. Mais la fiction a ceci d'intéressant qu'elle leur adjoint cet autre mot : «tache», dont l'importance est considérable pour l'économie du récit. Or, la «tache», la «souillure» se lit déjà en filigrane dans ces phrases que propose le premier chapitre : «Si j'ai peur de leur (les hommes) adresser directement la parole, ce n'est pas parce que je suis timide, mais parce que je ne veux pas rester embourbé dans leurs glaisières profondes, dans leurs abîmes marécageux» (NV, p. 10).

Les mots clés sont bien entendu «glaisières», «abîmes marécageux» et «embourbé». Ainsi, par le rapprochement de deux lexèmes distants, une relance a donc lieu qui synthétise en une seule unité deux parcours sémantiques originellement disjoints. Une fois liés, ces mots investissent de manière importante l'économie générale du récit. À titre d'exemple :

De l'autre côté, derrière les élévateurs à grains, derrière les maisons prises ensemble comme des jumeaux siamois et toutes tachées de temps, c'est l'eau, c'est le fleuve qui m'accompagne depuis le début du malentendu, c'est celui qu'ils se battent pour salir comme on se bat pour voir une star, c'est le plus solide de mes amis d'enfance, c'est le Saint-Laurent (NV, p. 11-12).

«Tachées de temps», elles le sont donc, les maisons. Mais ne se caractérisent-elles pas tout autant par le fait d'être «prises ensemble» tout comme, désormais, me semble-t-il, les lexèmes formant le couple temps/saleté? Autrement dit, une fois liés, ces termes suggèrent sans aucune retenue l'équivoque «tâches»/«tache»; et lors de leur prochaine rencontre, où se présente l'occasion de qualifier les «maisons», ils se trouvent dans un contexte énonciatif où le syntagme «prises ensemble» est cependant actualisé en regard des «maisons» («prises ensemble comme des jumeaux siamois»). Or, cette réunion caractérise autant les «maisons» que le dispositif accouplant «tache» et «histoire» en un effet de sémiose désormais indivisible. Ainsi, ce rapprochement sémantique incongru (vieillir → histoire → tache) sert, d'une part, à déterminer un lexème («maison») et, de l'autre, à révéler le procès d'élaboration des jeux «formels» de la fiction. Comme si le procédé se dévoilait lui-même.

De plus, au début du présent chapitre, Mille Milles quitte son village. Il a «marché jusqu'à Berthier» (NV, p. 11); il a «franchi à pied les trois ponts blancs aux jambes noires» (NV, p. 11), malgré l'inclémence du ciel. En effet, «[l]es rues étaient noires et luisantes à cause de la pluie qui tombait de temps en temps à travers le froid» (NV, p. 11). À noter la locution adverbiale «de temps en temps»; étonnant qu'on ait recours à cette formule pour décrire l'état de l'atmosphère. Voilà, bien entendu, une certaine redondance sémémique mais aussi,



bien qu'implicitement, la formule cliché, stéréotypée, « sale temps ». Ce parcours constitue une reprise sérielle, véritable manière de syllepse discursive, où les nombreux sèmes d'un mot sont tour à tour déployés, chacun investissant une trajectoire différente.

\*  
\*\*

Au terme de notre parcours, on voit bien qu'autant les acquis du lecteur que les savoirs schématisés au fil des chapitres du *Nez qui voque* font parfois l'objet d'une réévaluation importante. De l'incohérence discursive au scénario intertextuel, en passant par les lieux équivoques de la parodie, de la satire et de l'ironie, violence leur est faite. Cela se traduit par une déstabilisation constante des repères symboliques du lecteur, mais une déstabilisation d'autant plus exacerbée que ce dernier peut souvent restructurer les liens déjà circonscrits et ce, au gré de jeux de mots à double sens, de calembours jouant sur l'homonymie interlinguistique, de constructions idiolectales équivoques, etc. Du coup, le lecteur s'engage dans un double procès de révision de son horizon de lecture et de réévaluation des liens actualisés (sémantiques, syntaxiques et pragmatiques), tout en élaborant lui-même un contexte polyvalent. Ces deux aspects de la lecture du *Nez qui voque* sont coextensifs à tous égards et n'ont été séparés ici que par artifice de méthodologie. Ils ont une importance non négligeable pour l'interprétation d'œuvres modernes et postmodernes où l'horizon d'attente du lecteur est constamment déçu, où ses certitudes s'écroulent dans les dédales d'un monde riche d'ambiguïtés et de contradictions. Voilà pourquoi si Mille Milles fait son « hostie de comique », c'est que la « langue l'a fourché ». Dès lors, il se situe au carrefour de diverses cultures (esquimaude, française, américaine, québécoise, etc.), dont la représentation ne saurait arborer que la grimace de l'équivoque.