

Piotr Sadkowski

**LA REPRÉSENTATION DE L'ÉCRIVAIN RÉEL ET / OU
IMAGINAIRE DANS *LE CŒUR EST UN MUSCLE*
INVOLONTAIRE DE MONIQUE PROULX
ET ÇA VA ALLER DE CATHERINE MAVRIKAKIS**

Nombre de travaux critiques portant sur les textes spéculaires démontrent l'ampleur et le dynamisme du phénomène que l'on peut nommer le *roman de ou sur l'écrivain* québécois. Qu'il suffise de rappeler ici les ouvrages tels que *Le romancier fictif* d'André Belleau (1980), ouvrage fondamental dans ce domaine, et les textes plus récents – *Le moment critique de la fiction* de Robert Dion (1997) et *L'écrivain imaginaire* de Roselyne Tremblay (2004). Tout en admettant que la mise en abyme, la thématisation de l'écriture et la fictionnalisation de l'écrivain demeurent des traits universels des lettres postmodernes, il faut reconnaître la spécificité du roman autotélique au Québec. Les lettres québécoises, en tant qu'une littérature «liminaire», selon la formule de Michel Biron (2003), ou une «littérature de l'intranquillité» d'après Lise Gauvin (2003 :38), partageant certaines caractéristiques avec des «littératures mineures», au sens du terme dérivé des «petites littératures» kafaïennes, recontextualisées par Deleuze et Guattari (1975),¹ semblent par le biais de la fictionnalisation de l'écrivain réel et/ou imaginaire et par la configuration romanesque de l'acte de lecture-écriture interroger leur statut – celui du nouveau champ littéraire autonome – en problématisant ainsi leur enjeu axiologique. Le roman sur l'écrivain appelle souvent la présence du personnage-lecteur et critique : la question a été étudiée par Robert Dion (1997) et par Lucie Hotte (2001). Avec *Le Semestre* de Gérard Bessette (1979) émerge un type particulier du roman autothématique: la fiction métatextuelle, c'est-à-dire, le roman qui, à travers la mise en scène de la lecture des ouvrages d'autres représentants contemporains du champ littéraire québécois, se constitue en une interprétation critique incluse dans la fiction. Dans cette perspective, il me semble intéressant d'examiner deux exemples particuliers de ce paradigme générique représenté par deux livres publiés en 2002 : *Le cœur est un muscle involontaire* de Monique Proulx et *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis.² La critique québécoise a reconnu d'une manière

¹ On consultera au sujet des variations autour des termes de «petites littératures» et de «littératures mineures» les articles de Lise Gauvin et de Jean-Marie Klinckenberg dans Bertrand et Gauvin 2003 : 19-56 (voir Bibliographie).

² Elisabeth Nardout-Lafarge (2005), pour sa part, propose une analyse comparée de ces deux romans et de *L'envie* de Hugo Roy (voir Bibliographie).

quasi unanime les références à Réjean Ducharme dans les deux romans. Par les références, il faut comprendre ici, d'une part, des interventions, au niveau diégétique, discursif et axiologique de l'intertexte ducharmien et, de l'autre, la mise en scène du personnage de l'écrivain perçu comme un avatar du célèbre auteur invisible.

La narratrice du roman de Monique Proulx, Florence, assiste à la mort de son père dans un hôpital montréalais. Elle y rencontre un infirmier qui prétend avoir entendu les dernières paroles du père agonisant, c'est-à-dire la phrase éponyme: «le cœur est un muscle involontaire» (Proulx 2002 :13). Ainsi commence une double quête initiatique de Florence. Elle se met à rechercher le mystérieux infirmier qui se révélera être Pierre Laliberté – le romancier-fétiche adulé par les lecteurs et critiques qui, comme Ducharme, demeure invisible pour les médias. Parallèlement, l'héroïne essaie d'explorer le secret de la personnalité de son père disparu. Les deux quêtes s'entrelacent, le père mort conduisant Florence à l'univers livresque de Laliberté et les romans de Laliberté ainsi que les entretiens avec ce dernier éveillant en Florence la capacité de vivre une relation empathique avec autrui. De surcroît, la phrase prononcée par le père à l'hôpital se trouvera inscrite dans le dernier livre de Laliberté devenu le plus grand succès international de l'écrivain. Le lien recréé avec les autres, avec le monde, et avec le père absent, grâce à Laliberté, suscite chez Florence le désir d'écrire. Les premiers mots qu'elle envisage pour un livre futur sont une exhortation : «Recommençons, Florence, recommençons» (Proulx 2002 :399). L'identité régénérée de l'héroïne se confond donc, selon le modèle proustien, avec la littérature. La nouvelle Florence sort des ouvrages de Laliberté ainsi que des projets littéraires manqués du père que la fille pense avoir enfin retrouvé. Pour la plupart des critiques commentant *Le cœur est un muscle involontaire*, la trace intertextuelle ducharmienne est évidente.³ Cependant, Gilles Marcotte, demeure très prudent quant à la simple identification de Laliberté avec Ducharme. Selon ce critique, il s'agit davantage d'«un Réjean Ducharme de [la] fabrication» de Monique Proulx (Marcotte 2002 :77).⁴ En partageant cette réserve, je me propose d'effectuer une relecture du roman afin de dégager les enjeux de la fictionnalisation de l'écrivain concomitant à partir du

³ Selon Michel Biron, le personnage de Pierre Laliberté est «directement inspiré de Réjean Ducharme (Biron 2002b :168). D'après Marie-Claude Fortin, le héros du roman est «[...] une sorte de Réjean Ducharme en plus international : il a aussi conquis les States» (Fortin 2002 :32). Guillaume Bourgault-Côté, intitulant son compte rendu critique «Salut Ducharme !», considère que: «Le dernier Proulx est une forme d'hommage [...] au poète de la clandestinité, gigantesque auteur au visage inconnu [...]» (Bourgault-Côté 2002 :B1). Stanley Péan, lui aussi, voit en Pierre Laliberté un «avatar de Réjean Ducharme» (Péan 2002 : B3).

⁴ Marcotte observe: «Il va sans dire que le pastiche [...] n'est pas entièrement convaincant, que les titres des ouvrages de Pierre Laliberté sont assez médiocres et que le romancier de Monique Proulx n'entretient avec le plus célèbre et le plus discret des écrivains québécois que des relations de similarité très incertaines. Mais c'est l'intention qui compte ici, plus que la réalisation [...]. Cela dit, le Pierre Laliberté, qui est une sorte de gourou, un donneur de conseils, sermonneur même à l'occasion, n'a rien à voir avec le Réjean Ducharme que l'on connaît par ses livres.» (Marcotte 2002:77)

dialogue intertextuel et de le comparer ensuite avec *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis.

L'ombre ducharmienne se projette dès le paratexte formé de trois épigraphes provenant du *Nez qui voque*, de *L'Océantume* et des *Enfantômes*. Les trois citations évoquent les grandes isotopies emblématiques de l'univers de Ducharme : le monde vu comme un texte, la fusion d'un moi avec un double, l'absence et/ou la méconnaissance du père. La présence si manifeste de Ducharme au seuil du roman doit, bien évidemment, activer la compétence intertextuelle dans le processus de lecture-interprétation. Pour cette raison le macro-scénario du roman se laisse approcher en parallèle avec l'œuvre de Ducharme, en l'occurrence *Gros mots* que l'on peut considérer comme hypotexte fournissant le canevas diégétique. Dans *Gros mots*, nous voyons le personnage principal aux prises avec un double, un écrivain-fantôme, connu d'abord à travers un cahier de notes. À ce scénario global vont s'ajouter des parallélismes ponctuels ou des micro-scénarios intertextuels appuyés sur d'autres romans de Ducharme que l'on déchiffre, malgré leur recontextualisation, comme des traces ayant pour effet l'ancrage du *Cœur est un muscle involontaire* dans l'univers ducharmien ou pseudo-ducharmien. En premier lieu, il convient d'indiquer l'inadaptation sociale et l'aliénation que Florence partage avec les protagonistes du monde de Ducharme. La valorisation antithétique des espaces urbain et naturel, une des étapes du parcours initiatique de l'héroïne, correspond à quelques motifs ponctuels transposés de la diégèse ducharmienne. Par exemple, l'épisode avec le petit chien que Laliberté offre à Florence se présente comme l'écho d'une situation similaire de *Gros mots*. La scène de l'enterrement du chien de Zéno s'attache à un épisode analogue du *Nez qui voque*. L'expérience du « lac aux grenouilles » par laquelle Laliberté veut éveiller chez Florence une nouvelle perception de la nature ne manque pas de rappeler la visite des Falardeau chez Gaston Gratton-Chauvignet dans *Les Enfantômes* mais aussi la fusion avec la nature que les Ferron vivent en compagnie de Toune dans la dernière partie de *L'Hiver de force*. En outre, le penchant pour l'alcool, un trait propre presque à tous les héros de Ducharme, se montre aussi comme une des faiblesses de Laliberté. Le soupçon, la méfiance, voire un certain mépris à l'égard des hommes de lettres caractérisant dans un premier temps Florence paraissent empruntés à Mille Mille du *Nez qui voque*. La brasserie avec les danseuses érotiques de *Gros mots* trouve aussi son analogon dans le bar que fréquente l'écrivain fictif de Monique Proulx.

Les signalements intertextuels manifestés au niveau diégétique paraissent soutenus par certaines références discursives. Néanmoins, globalement, le système énonciatif de Proulx dans ce roman ne correspond que très peu à la poétique ducharmienne. Malgré le récit dans le système de discours, quelques audaces lexicales, quelques néologismes,⁵ le style de Monique Proulx relève davantage du roman

⁵ Par exemple, « chevale » (p.46) ; « sexine », « amourine », « héroïnomanie » (p.55), « kodakophones » (p. 118), « grécitude » (p.146).

traditionnel, avec un équilibre canonique des formes énonciatives, que de l'anarchie discursive et narrative reconnue comme la marque de Ducharme. Un faible signalement du langage ducharmien se laisse éventuellement déchiffrer dans le prénom de la narratrice – Florence, appelée aussi Flora, ce qui peut se lire comme un clin d'œil à un des titres symboliques des fictions de Ducharme – *La Flore laurentienne* de Marie-Victorin. Pourtant les relations hypertextuelles interviennent au deuxième niveau diégétique constitué par les livres de Pierre Laliberté. Pierre Laliberté, tout comme Ducharme, doit sa célébrité à une production numériquement plutôt modeste. Il est auteur de sept romans, soit de mille huit cents pages de prose (Proulx 2002 :179–180). Cette statistique est comparable aux données concernant les romans de Ducharme : huit titres de prose, plus un roman en vers, ce qui correspond à un nombre de pages assez similaire. L'intertexte ducharmien émerge des titres des livres de Pierre Laliberté *La Périlclitouze*, *Va cours vole* et *Les Récréatures*. Dans les trois intitulés on retrouve bien évidemment la manière de Ducharme: les mots-valises, la néologie, les jeux de signifiants. En plus le titre *Va cours vole*, par sa forme impérative rappelle l'intitulé du roman de Ducharme *Va savoir* et en même temps, évoquant la célèbre phrase cornélienne, il renvoie métonymiquement à la pièce *Le Cid maghané*. Quand la narratrice résume et commente le contenu des livres de Laliberté, nous retrouvons nombre de thèmes typiques du monde ducharmien. L'élan suicidaire de l'individu ne sachant pas accepter l'éloignement de l'enfance concerne par exemple le protagoniste de *Tu t'aimes*.⁶

Les Récréatures est le roman, qui sur le mode tout-à-fait ducharmien, conte l'univers fantaisiste, délirant des deux sœurs inséparables aux prénoms quasi identiques – Annie et Anna refusant l'écoulement du temps et le passage inévitable à l'âge adulte. La brève caractéristique de ce roman au début du douzième chapitre fait replonger le lecteur dans l'ambiance bien connue de *L'Avalée des avalés* et de *L'Océantume*. Un autre thème ducharmien, la tension entre l'innocence, la pureté d'une part et de l'autre – un désir de délinquance et de perversité – se trouve transposé dans le roman de Laliberté *Framboises* (cf. *ibid.* : 257). Le devenir des personnages qui voulant fuir le vieillissement se réfugient dans une campagne imaginaire, motif renvoyant aux *Enfantômes*, constitue le thème principal du roman *La Périlclitouze*. Toutes ces transpositions thématiques se laissent considérer comme des exemples de la parodie sérieuse des éléments choisis des romans ducharmiens, allant de pair dans le cas de *La Périlclitouze* avec une imitation proche du pastiche.⁷ Le style à la Ducharme retentit dans la voix narrative au pluriel

⁶ De surcroît, en commentant l'écriture de ce roman, la narratrice emploie un vocabulaire qui correspond parfaitement aux termes que l'on applique dans les gloses sur Ducharme : les mots sont comparés aux « jungles », au « rideau de broussailles et d'arbustes » (Proulx 2002 :180). L'histoire racontée dans ce roman ne serait, selon Florence, « qu'une cheville de laiton pour enrouler le menu principal, et le menu principal est composé d'émotions sauvages portés par les mots » (*ibid.* : 181). Et elle s'interroge : « Comment les mots de papiers peuvent-ils se transformer ainsi en chaleur et en violence, mystère, mystère suspect qui n'est loin de la sorcellerie » (*ibid.*).

⁷ À titre d'exemple voyons l'incipit de *La Périlclitouze* : « L'hôpital est vert pré, vert marécage, vert bouleau quand

(comme dans *L'Hiver de force*), il est évoqué par les répétitions, les anaphores, les phrases rythmées par un vocabulaire de flore et de faune et par le détournement des expressions figées.⁸

Dans la vision de Monique Proulx, le rôle fondamental de la littérature consisterait dans un dialogue fournissant un antidote à l'aliénation, à l'isolement et à l'incommunicabilité. L'écrivain, connotant Ducharme à travers Laliberté, est celui qui enseigne la sympathie universelle, l'affirmation et l'acceptation stoïcienne de la vie. Un tel écrivain se situerait pourtant bien loin des ambiguïtés et apories auxquelles nous ont habitués les œuvres du vrai Ducharme. La même remarque concerne l'approche enthousiaste, voire laudative de la littérature chez Monique Proulx, ce qui s'oppose à l'ironie et à la subversion ducharmiennes à l'égard des classiques et de l'institution littéraire. Si le sujet écrivain et lisant chez Monique Proulx doit s'interpréter comme une transposition des figures analogues de l'œuvre de Ducharme, il y aurait lieu de parler de la pratique de transvalorisation (cf. Genette 1992 :514). Monique Proulx puise dans la matière hypotextuelle que lui offre l'ensemble de l'œuvre romanesque de Ducharme. Pourtant les structures idéologiques du roman se forment par une sélection bien particulière. L'héroïne, dans son parcours initiatique, se libère progressivement de tout ce qui s'associe aux personnages d'un premier Ducharme (qui va de *L'Avalée des avalés* jusqu'à *L'Hiver de force*) : la rage et la révolte à la Bérénice ou à la Iode Ssouvie, le soupçon et le rêve suicidaire à la Mille Milles et Chateaugué, le désir du néant à la André et Nicole Ferron. En revanche, elle emprunte à ces personnages un deuxième versant, moins explicite, qu'est la nécessité de la communication avec l'autre et le désir d'un constant renouvellement. D'un autre point de vue, par sa paisible résignation et son ouverture au monde, Florence se montrerait peut-être disciple des héros du second Ducharme, celui de *Dévadé*, de *Va savoir* et de *Gros mots*.

La conclusion du roman rapproche le modèle ducharmien – le soupçon à l'égard de la littérature – du message proustien sur l'essence existentielle contenue dans l'écriture. Par l'héritage paternel et celui de Laliberté-Ducharme, Florence entre dans l'écriture, l'espace de l'identité et du temps retrouvé, ou, comme elle l'exprime elle-même, « le seul espace assez infini pour contenir tout ce que je ne sais pas » (Proulx 2002 :399).

Une autre vision du modèle intertextuel, bien que toujours médiatisé par la figure de Ducharme réel et/ou imaginaire, surgit du roman de Catherine Mavrikakis. *Ça va aller* est annoncé par l'éditeur comme « roman-pamphlet », « iconoclaste et politiquement incorrect, porté par l'amour et la rage », explorant « sur tous les registres la question de la différence » (Mavrikakis 2002, quatrième de couver-

les feuilles ont un jour et quelques minutes, c'est pourquoi nous avons fait de l'hôpital notre pré, notre marécage, notre forêt de jeunes bouleaux palpitante de cris d'oiseaux et d'odeur de résine. » (Proulx 2002 : 61 ; italique dans le texte)

⁸ P. ex. « Nos poules ont enfin les dents » (*ibid.*: 69).

ture). L'héroïne, Sappho-Didon Apostasias est une « Néo-Québécoise ». Récusant un tel étiquetage, comme par ailleurs, toute autre indexation, Sappho dénonce impitoyablement, dans un langage violent, les idées reçues du Québec contemporain. Sa rage augmente dès que ses amis et connaissances l'associent à Antigone Totenwald, l'héroïne du roman *Allez, va, alléluia* de Robert Laflamme, écrivain-fétiche. Si pour les personnages du roman, Sappho évoque Antigone, pour les lecteurs réels, extratextuels, s'impose rapidement une association évidente entre les deux héroïnes créées par Mavrikakis et Bérénice Einberg, la protagoniste de *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme. Analogiquement, Laflamme, l'écrivain mystérieux, fuyant le monde médiatique, se laisse interpréter comme une caricature de Ducharme. En s'insurgeant contre le culte voué à Laflamme, Apostasias exprime sa rage à l'égard de la médiocrité, de l'autosatisfaction, des mythes de la société québécoise et de ses institutions culturelles. Pourtant, dans sa lutte, Sappho se servira d'un stratagème bien étonnant: elle devient maîtresse de Laflamme pour mettre au monde un enfant de lui (le roman est précédé par la dédicace: *Aux parturientes*).

Dans l'intitulé *Ça va aller*, par le jeu quasi anagrammatique, il est possible de décoder les allusions à deux titres ducharmiens: *L'Avalée des avalés* et *Va savoir*. Les titres de Ducharme semblent résonner également, selon un principe connotatif similaire, dans l'intitulé du roman de Laflamme *Allez, va, alléluia*. Par ailleurs, le syntagme «ça va aller» (que l'on lirait peut-être comme «ça avalé») en tant que titre renvoie à deux signifiés ayant tantôt un caractère référentiel tantôt une dimension diégétique: le roman de Catherine Mavrikakis (objet réel) et le livre (fictif) écrit par Laflamme, le héros de ce roman. La déconstruction de l'antinomie réel/imaginaire est d'autant plus importante que le personnage de Didon apparaît ici, tout à la fois comme: 1) un être fictif créé par la romancière Catherine Mavrikakis; 2) dans la diégèse, une femme «réelle» vue comme le double d'une figure fictive – Antigone créée par Laflamme dans le roman (fictif) *Allez, va, alléluia* et en même temps rappelant Bérénice de l'ouvrage (réel) *L'Avalée des avalés* de Ducharme; 3) un personnage imaginaire du roman (fictif) *Ça va aller* de Laflamme. Les pratiques intertextuelles contribuent de cette manière à instaurer un troisième degré de la fiction. Le personnage fictif de Bérénice (la diégèse de Ducharme) modèle celui d'Antigone Totenwald (la diégèse de Laflamme dans celle de Mavrikakis), qui à son tour, «contamine», «avale» Sappho-Didon (la diégèse de Mavrikakis). Il convient de noter aussi des allusions ponctuelles au niveau du récit de paroles, p. ex. la phrase clé «Tu es un personnage de Laflamme! Tu es Antigone dans *Allez, va, alléluia*» (Mavrikakis 2002:9) signalant l'hypotexte ducharmien, en l'occurrence la phrase «Tu ressembles à l'Étranger de Camus en livre de poche» du roman *Dévadé* (Ducharme 1990:41) ou encore la phrase-emblème «Tout m'épuise», prononcée par Antigone, se greffe, sur «Tout m'avale» de Bérénice. En outre, le rapprochement entre Bérénice Einberg et Antigone Totenwald s'opère à travers un jeu de signifiant onomastique: un prénom s'associant à la tradition

antique va avec un patronyme de consonance germanique. Toutefois, objectivement, Antigone n'est pas Bérénice, comme Laflamme n'est pas Ducharme. La narratrice souligne même la distinction entre Ducharme et Laflamme, deux êtres qui dans la diégèse fonctionnent sur le même niveau de « réalité » :

Je ne comprends pas du tout l'admiration qu'on leur porte, à Laflamme et à ses semblables, à ces avatars de Réjean Ducharme, à ces idolâtres de l'enfance qui font du Québec une terre d'éternels mioches impuissants. Je n'y comprends rien. Je vais aller lui causer moi à Laflamme, cet écrivain minable, qui a créé ce personnage merdique pour gâcher ma vie, à moi, Sappho-Didon Apostasias. (Mavrikakis 2002 :16)

Cependant Robert Laflamme – être fictif se voit opposé à Hubert Aquin – écrivain réel que la critique et le lectorat au Québec aimaient percevoir comme un antagoniste de Ducharme. L'opposition entre Laflamme et Ducharme n'empêche pas pourtant la lecture du roman de Mavrikakis comme un dialogue avec l'auteur de *L'Avalée des avalés*. La polémique, dès le début, prend appui sur la panoplie des moyens propres à Ducharme, à savoir la pratique de « maghner » la tradition, l'usage ironique des intertextes conjoint à l'auto-ironie (cf. Nardout-Lafarge 2001:13). Les opérations stylistiques consistant en une imitation des textes de Ducharme peuvent être qualifiées de pastiche, mais la définition de leurs finalités n'est point univoque. L'isotopie de l'amour-haine sous-tendant l'ensemble de l'ouvrage correspond, paraît-il, à la tension entre la fonction satirique et élogieuse de l'hypertexte. Ces ambivalences s'inscrivent, elles aussi, dans une tradition ducharmienne où le rapport à la langue et aux modèles littéraires hésite constamment entre la fascination, la moquerie et le combat (cf. *ibid.*). L'ambiguïté paraîtra encore plus saillante à cause de la problématisation de ce que Genette appelle « le contrat de pastiche », c'est-à-dire l'information reçue par le lecteur que « ici, X imite Y » (Genette 1992: 172). Au fond, une carnavalisation de Ducharme via Laflamme ne servirait pas spécialement à dénigrer l'Auteur Invisible et son écriture, mais à dénoncer la « classicisation » institutionnelle, officielle, unanime d'une œuvre qui à son origine et dans son essence apparaît comme un geste de contestation et de détournement de la notion même de *modèle*. Et s'il y a une querelle entre Mavrikakis et Ducharme, elle réside plutôt dans l'évaluation contraire de la notion de *devoir* que Sappho associe à la nécessité d'ébranler le bien-être moral et la quiétude des Québécois. Elle croit que l'écrivain doit, tel Aquin, dire l'urgence d'une révolution totale bien qu'irréalisable. La littérature aurait alors pour objectif de « détranquilliser » le Québec qui plonge, selon l'héroïne, dans l'auto-satisfaction et la médiocrité l'empêchant de « mûrir ». Dans cette guerre contre la quiétude paralysante et la complaisance de l'institution culturelle québécoise, Sappho s'imagine comme son allié Hubert Aquin, mais aussi elle se solidarise avec l'écrivain autrichien Thomas Bernhard qui lui inspire une écriture « enragée » dirigée contre son pays.⁹

⁹ La référence à l'écrivain autrichien ne manque pas de provoquer l'association du roman de Mavrikakis au *Mal de Vienne* de Robert Racine (1992).

En dépit de tout clivage, l'idéologie de l'héroïne de *Ça va aller* rejoint à maintes reprises l'axiologie ambivalente des romans de Ducharme, à commencer par la méfiance à l'égard des certitudes des discours sociaux et culturels. Il n'est pas négligeable, non plus, que le roman de Mavrikakis questionne tous les grands thèmes ducharmiens : enfance, amour, pureté, vide, résistance (cf. Nardout-Lafarge 2001: 18–20). Si Mavrikakis « maghane » Ducharme par l'intermédiaire d'un écrivain fictif (Laflamme) et l'oppose à un autre réel (Aquin), c'est peut-être pour faire appel à la vocation dérangeante de la littérature et à son rôle cathartique. L'auteure commente elle-même ce processus dans une entrevue accordée à *Concordia Français* : « En fait peut-être Ducharme est un modèle, mais alors il faut le penser autrement : pas comme un père mais autrement, à travers la contamination, le plagiat, l'intertextualité. Repenser le modèle » (Lévesque, Cummings).

Malgré les différences au niveau des stratégies dialogiques adoptées dans les deux romans constituant l'objet de la présente étude, la recherche menée par les héroïnes de Proulx et de Mavrikakis se caractérise par un dénominateur commun, à savoir une quête initiatique qui change leur rapport d'abord à l'écrivain-fétiche, ensuite à l'écriture, au monde et enfin à leurs propres identités. Les deux héroïnes traversent un parcours initiatique menant de la haine et du mépris envers l'écrivain et plus généralement envers le monde littéraire jusqu'à l'« avalement » de la vie par l'écriture. Tandis que *Le cœur est un muscle involontaire* se clôt par une adhésion euphorique à l'axiome proustien sur l'essentialité retrouvée dans la littérature, la narratrice de *Ça va aller* garde toujours une méfiance et une distance par rapport à l'écriture. Mais en même temps, paradoxalement c'est Sappho-Didon Apostasias qui demeure jusqu'au bout la disciple fidèle de l'iconoclasme ducharmien. Une opposition symétrique concerne le thème, commun aux deux romans, de la quête d'un père. S'agirait-il de la recherche d'un père fondateur de la nouvelle littérature ? La narratrice rebelle de *Ça va aller* tout en détruisant le mythe de l'écrivain-fétiche en fait le père pour son enfant qui doit symboliser une revalorisation de l'héritage littéraire québécois. Florence du roman de Proulx en recréant le lien avec son père mort retrouve simultanément, dans l'œuvre de Laliberté-Ducharme, un modèle qui génère sa « vraie vie » par et dans la littérature. La lecture comparée des deux romans permet de constater finalement que chez Monique Proulx la référence à Réjean Ducharme signifie principalement une figuration romanesque de l'auteur empirique. La fictionnalisation de l'écrivain, sa transformation en personnage imaginaire conjointe à une relecture et réécriture de ses textes aboutit à la formulation des opinions sur le rôle existentiel de la littérature dans sa dimension universelle. Chez Mavrikakis, la mise en abyme et la confrontation intertextuelle des héritages de Ducharme et d'Aquin servent davantage à véhiculer un message idéologique sur la condition de l'institution littéraire et la situation du roman contemporain au Québec. Ducharme apparaît ici avant tout comme un être-texte. La fictionnalisation de l'écrivain dans *Ça va aller* vise un peu moins

le mythe de l'auteur empirique invisible, se concentrant en revanche sur le débat avec son écriture et la tension aporétique, c'est-à-dire fort ducharmienne, entre l'hommage et la dérision.

Bibliographie

- AQUIN, Hubert, *Prochain épisode*, Montréal, Le Cercle du Livre de France 1965
- AQUIN, Hubert, *Trou de mémoire*, Montréal, Le Cercle du Livre de France 1968
- BELLEAU, André, *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, Presses de l'Université du Québec 1980
- BESSETTE, Gérard, *Le Semestre*, Montréal, Québec Amérique 1979
- BIRON, Michel, « Le Québec qui tue », *Le Devoir*, 28/29 septembre 2002a, p. F3
- BIRON, Michel, « Sortir de la littérature », *Voix et Images*, Vol. XXVIII, N° 1, automne 2002b, pp. 166-170
- BIRON, Michel, « L'écrivain liminaire », in BERTRAND, Jean-Pierre et GAUVIN, Lise, *Littératures mineures en langue majeure. Québec / Wallonie-Bruxelles*. Bruxelles, P.I.E. – Peter Lang / Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal 2003, pp. 57-67
- BOURGAULT-CÔTÉ, Guillaume, « Salut Ducharme ! », *Le Soleil*, 14 avril 2002, p. B1
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris, Minuit 1975
- DION, Robert, *Le Moment critique de la fiction : Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*, Québec, Nuit blanche 1997
- DUCHARME, Réjean, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard 1966
- DUCHARME, Réjean, *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard 1967
- DUCHARME, Réjean, *L'Océantume*, Paris, Gallimard 1968a
- DUCHARME, Réjean, *Le Cid maghané*, Fonds Réjean Ducharme, N° 1986-5, Archives Nationales du Canada (tapuscrit inédit) 1968b
- DUCHARME, Réjean, *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard (1973) 2000
- DUCHARME, Réjean, *Les Enfantsômes*, Paris, Gallimard 1976
- DUCHARME, Réjean, *Dévadé*, Paris, Gallimard / Lacombe 1990
- DUCHARME, Réjean, *Va savoir*, Paris, Gallimard 1994
- DUCHARME, Réjean, *Gros mots*, Paris, Gallimard 1999
- FORTIN, Marie-Claude, « *Le cœur est un muscle involontaire* de Monique Proulx », *Voir*, 9 mai 2002, p. 32
- FORTIN, Marie-Claude et NAVARRO, Pascale, « Ça va aller de Catherine Mavrikakis. Rien ne va plus », *Voir*, 17 octobre 2002, pp. 38-39
- GAUVIN, Lise, « Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeure », in BERTRAND, Jean-Pierre et GAUVIN, Lise, *Littératures mineures en langue majeure. Québec / Wallonie-Bruxelles*, Bruxelles, P.I.E. – Peter Lang / Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal 2003, pp. 19-40
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil (1982) 1992
- HOTTE, Lucie, *Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture*. Québec, Nota bene 2001
- KLINKENBERG, Jean-Marie, « Autour du concept de langue majeure. Variations sur un thème mineur », BERTRAND, Jean-Pierre et GAUVIN, Lise, *Littératures mineures en langue majeure. Québec / Wallonie-Bruxelles*, Bruxelles, P.I.E. – Peter Lang / Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal 2003, pp. 41-56
- LÉVESQUE, Jean-Sébastien et CUMMINGS, Julie, « Repenser le modèle. Une entrevue avec Catherine Mavrikakis », *Le Concordia Français*, N° 5, mars 2003, www.concordiafrancais.org/mars2003/mars_art06.htm, (consulté le 10 février 2004)

- MARCOTTE, Gilles, « Entre l'exubérance et la sobriété », *L'Actualité*, 1 juillet 2002, p. 77
- MAVRIKAKIS, Catherine, *Ça va aller*, Montréal, Leméac 2002
- MONTPETIT, Caroline, « La Rage selon Catherine Mavrikakis », *Le Devoir*, 28/29 septembre 2002, pp. F1-F2
- NARDOU-LAFARGE, Élisabeth, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides 2001
- NARDOU-LAFARGE, Élisabeth, « Le personnage de Réjean Ducharme dans trois romans contemporains », *Voix et Images*, 89, hiver 2005, pp. 51-66
- PROULX, Monique, *Le cœur est un muscle involontaire*, Montréal, Boréal 2002
- PEAN, Stanley, « Confidences d'un paratonnerre », *La Presse*, 21 avril 2002, p. B3
- RACINE, Robert, *Le mal de Vienne*, Montréal, l'Hexagone 1992
- ROY, Hugo, *L'envie*, Montréal, Boréal, 2000
- TREMBLAY, Roselyne, *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960-1995*. Montréal, Hurtubise 2004