

## Le brouillage du lisible : lecture du paratexte de *l'Hiver de force*

Yannick Gasquy-Resch

Volume 29, numéro 1, printemps 1993

Bibliothèques imaginaires du roman québécois

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/035893ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/035893ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gasquy-Resch, Y. (1993). Le brouillage du lisible : lecture du paratexte de *l'Hiver de force*. *Études françaises*, 29(1), 37–46. <https://doi.org/10.7202/035893ar>

# Le brouillage du lisible: lecture du paratexte de *l'Hiver de force*

YANNICK GASQUY-RESCH

La critique tient sur l'œuvre de Réjean Ducharme un discours d'une remarquable homogénéité. Qu'elle se place du côté du lecteur ou du point de vue du texte, elle en vient toujours à parler du haut degré de perturbation qui les affecte. Le lecteur, dérangé dans ses habitudes, est tout autant irrité qu'envoûté: «Tous à un moment ou l'autre de notre lecture, nous risquons de trouver illisible cette prodigieuse clownerie [...] et le lecteur qui a mille fois l'occasion de le quitter, se surprend à tourner une page puis une autre dans l'attente de la prochaine invention<sup>1</sup>».

Le mouvement d'humeur qui pourrait conduire le lecteur à abandonner un livre qui semble se moquer de lui est aussitôt compensé par une motivation d'ordre ludique qui le pousse à prolonger son activité. Le discours critique souligne, en effet, que l'obstacle rencontré est d'abord lié à une question d'intelligibilité du texte: «Si la dernière phrase de tous les livres de Ducharme est inoubliable c'est que, éminemment lisible (elle a toujours un caractère de conclusion, de conséquence ultime, parfaitement logique, du récit), elle demeure rigoureusement inintelligible<sup>2</sup>.»

1. Nicole Deschamps, «Histoire d'E. Lecture politique de *la Fille de Christophe Colomb*», *Études françaises*, XIII: 3-4, octobre 1975, pp. 330-331.

2. Georges-André Vachon, «Note sur Réjean Ducharme et Paul-Marie Lapointe (Fragment d'un Traité du vide)», *Études françaises*, XIII: 3-4, octobre 1975, p. 361.

Le sens se déroberait dans cette œuvre si consciente de sa littéralité qu'elle finirait par « brouiller la réalité<sup>3</sup> ». L'accent est alors mis sur la violence qui la traverse, sur son absence de sagesse: « C'est un langage non directif, non regardant, un langage du non sens [...] fou de lui-même, [qui] sépare comme dire et se retrouve comme pur mouvement, jeu, action<sup>4</sup> ».

L'écriture n'est pas là pour vouloir dire quelque chose, pour signifier. Elle est là pour interroger, stimuler ce qui va prendre sens. Il faut donc admettre son errance, accepter sa capricieuse aventure. En ne désignant rien d'autre qu'elle-même, cette écriture fait apparaître l'extraordinaire pouvoir générateur du langage. Ainsi, la grande préoccupation de Ducharme serait son « alinguisme », cette façon laborieuse qu'il « a de parler pour ne rien dire, lier ce qui va nullement de soi et qui ne doit pas être confondu avec le fait de certaines personnes insignifiantes qui inconsciemment parlent pour ne rien dire (tandis que Ducharme parle pour dire qu'il n'y a rien à dire)<sup>5</sup> ».

Dans le travail de sape porté à la signification, tous les paramètres de la sémantique narrative traditionnelle sont parasités et empêchent d'une manière ou d'une autre l'activité de lecture visant à reconstruire une histoire, une logique actantielle. On remarque que les personnages romanesques sont identifiés par des noms qui affichent leur irréalisme et qui ne retiennent l'attention que par les résonances qu'ils provoquent et les jeux de mots qui les traversent. À la limite, ils n'auraient d'autre fonction que celle d'interroger la langue<sup>6</sup>.

On peut s'interroger sur l'origine de cette écriture qui se donne en spectacle, qui joue d'elle-même et du lecteur. Pour certains critiques, elle trouverait sa raison d'être dans un projet existentiel, dans un « état, un comportement, une attitude envers l'existence et la vie [...] c'est un choix, un choix de ne pas quitter l'enfance<sup>7</sup> ».

3. Marcel Chouinard, « Réjean Ducharme, un langage violenté », *Liberté*, XII: 1, janvier-février 1970, p. 116.

4. Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *Études françaises*, XIII: 3-4, octobre 1975, p. 273-274.

5. François Hébert, « L'alinguisme de Réjean Ducharme », *Études canadiennes*, XXI: 1, 1986, p. 319.

6. Diane Pavlović, « Du cryptogramme au nom réfléchi: l'onomatopée ducharmienne », *Études françaises*, XXIII: 3, 1988, p. 91.

7. Naïm Kattan, « Les jeux de mots » dans *Modernité/post-modernité du roman contemporain*, Actes du colloque international organisé par le Centre d'études canadiennes de l'Université libre de Bruxelles (1987), *Les Cahiers du département d'études littéraires*, 11, p. 179.

De l'ensemble de ces commentaires se dégage l'idée que l'œuvre de Réjean Ducharme fait violence à l'ordre du lisible et de l'intelligible. Le pacte conventionnel qui lie le texte à son destinataire est rompu parce que s'altère le rapport de communication. Le lecteur est contraint de reprendre sa lecture, de revenir sur des mots, des phrases, voire des chapitres, comme s'il lui était impossible de réunir rapidement les éléments motivant la poursuite de son activité. C'est donc de son point de vue qu'on examinera les éléments qui conduisent au brouillage du lisible dans les textes qui s'affirment comme textes littéraires. Le lecteur suppose en général que le texte s'adresse à lui. Même s'il n'est pas assuré d'avoir la position confortable du destinataire complice, il attend que le texte le somme de réagir, *lui* parle à sa façon. Une première forme de lisibilité serait donc créée par un discours qui lui refuserait ce statut, qui l'évacuerait en lui prouvant qu'il se suffit à lui-même. Par ailleurs, dans la relation que le texte établit avec celui qui le lit, est recherché un enrichissement qui donne l'impression que la lecture a apporté quelque chose. Ce quelque chose, comme un gain, doit convaincre que l'on n'a pas perdu son temps. L'histoire peut être secondaire. L'important est de se trouver une forme où tous les signes «veillent bien faire encore croire qu'ils ne sont disposés que pour parler nouvellement mais raisonnablement de l'homme<sup>8</sup>».

Le lecteur a besoin de retrouver un certain nombre de repères qui lui permettent de suivre l'ordre du récit, de regrouper les éléments d'une matière qui le porte en avant. Si le texte est traversé d'éléments étrangers tels que citations, emprunts, figures, chiffres, etc., s'il est contaminé par un "hors-texte", la cohésion disparaît au profit d'une mise en pièces soit du cadre narratif, soit de l'histoire, et le lecteur, soumis à un éparpillement des données, risque d'être condamné à une vaine quête du sens. Cette situation inconfortable apparaît aujourd'hui où un grand nombre de textes littéraires affirme leurs références, leurs dettes à des textes antérieurs. Traversée, travaillée par d'autres discours, l'œuvre ne saurait se lire sans tenir compte de son «intertextualité» qui n'est pas «une simple addition confuse et mystérieuse d'influences mais le travail de transformation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens<sup>9</sup>».

Les romans de Réjean Ducharme, en raison de la circulation de sens qui se fait entre le texte et d'autres textes, ou

8. Denis Ferraris, «*Quastio de legibilibus aut "legendis scriptis"*», *Poétique*, n°43, septembre 1980, p. 285.

9. Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», *Poétique*, n° 27, 1976, p. 262.

entre le texte et ce qui l'entoure pour en faciliter la réception, sont du point de vue du lecteur particulièrement intéressants à analyser. On prendra pour exemple *l'Hiver de force* où le coefficient de réalisme est plus affiché que dans les œuvres précédentes.

Le modèle actantiel fort simple correspond à la décision de deux personnages d'enregistrer les menus faits de leur existence pendant trois mois de leur vie afin d'échapper à l'angoisse qui les habite et de parvenir à la seule possession d'eux-mêmes. Ce projet, qui les conduit à tout dénigrer, est sans cesse réactivé par le besoin irréprensible de garder contact avec un personnage fuyant mais adulé, la Toune. Les périodes vides, les moments d'attente deviennent ainsi des moments qu'ils remplissent de tout ce qui peut leur éviter de penser. La référence au contexte socioculturel montréalais des années soixante-dix est assez clairement identifiée pour que lecteur puisse retrouver facilement les problèmes soulevés à l'époque. L'effet de surprise est provoqué dès les premières pages de l'ouvrage qui proposent au lecteur un ensemble d'informations propres à faire sauter les frontières rassurantes du récit réaliste. On prendra comme exemple le paratexte, selon l'expression de Gérard Genette<sup>10</sup>, qui affirme son activité scripturale et crée un flou dans le degré de prévisibilité annoncé dans le titre.

Parmi les éléments significatifs du paratexte, la couverture du livre peut, au-delà des règles imposées par la maison d'édition et la collection, suggérer des pistes de lecture qui sont comme un complément de sens à celui que laisse entendre le titre. Dans cette optique, la réédition de l'ouvrage est riche d'enseignement. Le récit *l'Hiver de force*<sup>11</sup> a d'abord été publié aux éditions Gallimard, dans la collection blanche réservée aux ouvrages de fiction. Sur la première page, le titre se distingue du nom de l'auteur. Les caractères sont plus gros et en encre rouge. L'attention du lecteur se porte d'abord sur lui. Ce titre évoque un thème, l'hiver, que la distorsion du syntagme « camisole de force » permet de lire de façon plus précise. Le titre suggère non seulement le froid mais l'emprisonnement, l'hiver pouvant être perçu comme une saison mentale dont on ne peut échapper. La réédition du récit en format de poche accentue la visibilité du titre sans pour autant en assurer la lisibilité. Sous le titre, où l'indication générique, récit, a disparu, l'illustration, une adaptation du

10. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1981. *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987.

11. Les références sont faites à l'édition de poche, Gallimard, « Folio », n° 1622, 1984.

tableau d'Andy Warhol, «The Large Campbell' Soup Can», détourne le lecteur vers un autre thème ou motif. Deux personnages ont été incorporés au tableau; ils sortent de la boîte de conserve. La partie visible de leur corps (épaules et poitrine) est dévêtue. Ils se font face sans se toucher. À l'effet d'érotisme que peut produire la proximité de leur corps s'ajoute une impression d'innocence. Les personnages semblent naître, jaillir de la boîte, comme s'ils en étaient le produit. La référence à Warhol connote la société de consommation, et rappelle le contexte nord-américain. Ces éléments créent une discordance de sens avec le titre que le lecteur devra combler en poursuivant sa lecture.

La quatrième page de couverture, à la différence de la première édition où cette page est muette, propose un prière d'insérer qui résume l'histoire. La référence nord-américaine est explicitement évoquée à trois reprises, par le lieu où se déroule l'histoire (Montréal), le langage des personnages (québécois) et les affinités littéraires qu'entretient le texte avec les récits de Kerouac et de Miller. S'adressant en priorité au lecteur français, on peut comprendre l'importance donnée à cette «déterritorialisation» qui a un parfum d'exotisme et de fantaisie; il s'agit, apprend-on, d'«un récit séduisant et fantaisiste sur la vie de bohème au Québec».

La troisième page de l'ouvrage indique dans une courte note biographique que l'auteur est Québécois. Muni de ces informations, le lecteur s'apprête à rechercher les rapports qu'elles entretiennent avec le titre du récit. Un premier obstacle apparaît lié à la présence d'un ensemble hétéroclite de discours qui retardent non seulement la lecture mais rendent impossible une lecture au premier niveau, celle que laisse prévoir la quatrième page de couverture.

Le texte de *l'Hiver de force* est précédé d'une dédicace et de citations placées en exergue. La dédicace est adressée à un personnage avec lequel l'écrivain est supposé avoir eu un rapport d'ordre privé; ce dédicataire est mort, comme le laisse entendre le texte. Mais le sens de la dédicace qui connoterait la volonté de fixer par le souvenir ce rapport d'intimité est évacué par la parenté phonique qu'entretient le nom du personnage *Auchimine* avec un personnage historique réel, le fondateur du parti communiste vietnamien, Hô Chi Min<sup>12</sup>. Le jeu qui en résulte prive de sérieux l'énoncé, et cela d'autant plus

12. Ce paratexte a été ailleurs bien analysé: nous ne le reprenons que dans la perspective du travail d'altération qu'il provoque dans le cadre narratif. Voir Alain Piette, « Pour une lecture élargie du signifié en littérature: *l'Hiver de force* », *Voix et images*, hiver 1986, pp. 303-305.

qu'est accentuée la visibilité de la phrase travaillée comme un poème par les effets de rime et de vers.

L'épigraphe, dont on sait que la fonction canonique est de souligner indirectement la signification de l'œuvre, produit la même impression. Elle est composée de trois citations qui créent un effet d'énigme en raison de leur hétérogénéité. La première citation est authentique (extrait d'un texte d'Édouard Montpetit cité par Hermas Bastien) et offre une certaine pertinence sémantique. La seconde est une citation fictive. Le nom de l'auteur «Carpinus» évoque un auteur latin qui s'accommode mal de la citation joulisante: «c'est tous des jaloux, ces hosties-là». Quant à la troisième phrase de l'épigraphe, «L'homme est le meilleur ami du chat», elle rappelle par sa forme le cliché selon lequel «le chien est le meilleur ami de l'homme». La citation emprunte ici le moule d'un proverbe connu et appelle le lecteur à le reconnaître comme tel. On voit donc que ce qui peut faire sens dans ces citations, ce n'est pas leur contenu qui n'explique en rien le titre du récit ou le texte à venir, mais l'attention accordée à leur visibilité formelle. En refusant d'établir une parenté intellectuelle avec les auteurs et une unité sémantique dans la juxtaposition des trois phrases, l'écrivain rappelle au lecteur non seulement la force signifiante du langage, mais aussi que tout récit est, en tant qu'œuvre littéraire, une construction soumise à des règles et des codes.

Les intertitres prolongent l'effet d'écran produit par les citations mises en exergue. Ils suppriment le pacte d'intelligibilité dans la mesure où ils sont composés de phrases énigmatiques qui créent des zones opaques dans la relative clarté du récit. La disparité s'impose lorsqu'ils se trouvent mis en contact avec les autres: «La zone des feuillus tolérants», «L'amarante parente (*amaranthus græcizans*)», «Le fonne c'est plate (la chair est triste et j'ai vu tous les films de Jerry Lewis)» et, enfin «*Linen finish Writting pad* (tablette à écrire fini toile)». Cet agencement brise l'ordre narratif et affiche une pluralité de discours qui proviennent de multiples horizons. Une unité se profile cependant, car ces discours sont inscrits dans le champ du savoir: littérature, cinéma, écriture. Ces titres manifestent le haut degré de littéralité du texte. Par ailleurs, le passage de la langue savante à la langue parlée, ainsi que le détournement de la citation sans référence citationnelle, signalent le littéraire pour mieux en jouer. L'effet parodique qui en résulte conduit le lecteur à saisir ailleurs le sens énigmatique de ces titres secondaires: ainsi la citation de Mallarmé «la chair est triste hélas et j'ai lu tous les livres», est tronquée et non dévoilée comme telle. Le détournement de la littérature au profit du cinéma (les films de Jerry Lewis)

réactive le sens en pastichant un texte qui resterait figé sous la forme de cliché.

Les notes en bas de page participent de cette volonté de brouiller la lisibilité du texte au profit de la visibilité de son écriture, dans la mesure où elles entretiennent une activité de lecture qui empêche le lecteur de croire à l'information qui lui est communiquée. Ainsi la première note donnée pour le mot «joual» (p. 21) est, pour le lecteur français, une explication du terme à travers sa traduction. Or, toutes les notes n'affichent point le même coefficient de sérieux; la note qui suit (p. 43), est bien aussi une traduction, cette fois de l'anglais, mais outre qu'elle est fantaisiste, elle met l'accent sur le jeu graphique: «*No heavy feelings?*» devient dans la note «Pas de sentiments grazévisieux?». Le code est subverti. La note ne fonctionne plus comme un commentaire, une explication. Elle constitue plutôt une modulation du texte dans la mise en valeur d'un jeu langagier. Si nous continuons en effet à relever ces notes, le jeu s'intensifie en faisant alterner les traductions de joual en français standard, d'anglais en français phonétique (p.169), de français en anglais (p.145), pour aboutir au commentaire de type moralisant qui refuse au lecteur le pacte de complicité sous prétexte qu'il pourrait être choqué: «trop vulgaire pour souffrir la traduction» (p. 207). Comme l'a finement analysé Patrick Imbert<sup>13</sup>, à propos de quelques romanciers québécois contemporains: «L'aberrant non créateur est présent, à des degrés divers, et sert à mettre en valeur ce renouveau culturel et langagier où les règles sont violées, en toute connaissance de cause, et dépassées dans un effort ludique et intellectuel intense où tout l'être participe».

Le jeu formel, qui remet en cause la structure signifiante du paratexte, se prolonge dans le texte qu'il pervertit tant dans la conclusion du récit que dans les propos des personnages. La première phrase introduit le sujet de l'énonciation: un «nous» tient un discours qu'il semble ne pas pouvoir contrôler: «Comme malgré nous (personne n'aime ça être méchant, amer, réactionnaire), nous passons notre temps à dire du mal». Commentée par G.-A. Vachon, cette phrase-seuil entraîne chez le critique la remarque suivante: «le propos n'est ni vraisemblable au plan de la réalité ni défendable au plan de l'écriture<sup>14</sup>».

Nous ne reviendrons pas sur l'effet d'absurdité relevé dans ce «comportement hypothétique, purement abstrait». Ce qui retient notre attention, c'est ce sur quoi ouvre cette

13. «Roman québécois contemporain et clichés», *Cahiers du CRRCF*, n° 21, 1983.

14. G.-A. Vachon, *op. cit.*, p. 357.



phrase préliminaire, véritable réquisitoire de tout ce qui existe et entoure le sujet énonçant. D'emblée, l'extérieur et autrui sont rejetés sans raison apparente. Livres lus, pas lus, films vus, pas vus, gens aimables et méchants gens. Rien ni personne n'échappe à cette entreprise de dénigrement. Ce qui est rejeté, c'est l'existence des choses et des êtres, existence offensante pour le sujet de l'énonciation. Ce discours n'est pas sans rappeler le discours sartrien. Le référence ne tarde d'ailleurs pas, puisqu'à la page suivante, Nicole prolonge le propos d'André: «Faisons qu'il n'y ait plus rien; quand y aura plus rien on pourra plus dire du mal de rien. Comme quand on était aux Beaux-Arts puis qu'on lisait Sartre puis qu'on comprenait tout à l'envers ce que voulait dire *réaliser l'existentiel*» (p. 16). La référence au philosophe dans la perspective de la philosophie existentialiste: comment vivre la présence aliénante d'autrui qui ravale au rang de l'en-soi? Comment échapper au discours de l'autre qui me considère comme une chose, qui me «néantise»? L'état de «*quhébétude*» qui envahit les personnages, leur désir de tout absorber pour pouvoir «*se vomir, se vider*» n'est pas éloigné du sentiment de «nausée» éprouvé par l'être sartrien découvrant l'absurdité de l'existence.

Le nom de Sartre, cité en début de récit, apparaît donc comme une caisse de résonance dans laquelle viennent s'entrechoquer des termes qui lui font écho: «vouloir réaliser l'existentiel. Être là. L'important c'est d'être libre». Mais la citation du nom de l'écrivain n'introduit pas seulement à un vocabulaire qui lui serait propre. Il réverbère des thèmes, des motifs qui traversent le roman sartrien. Ainsi, comment ne pas penser à *la Nausée* et à l'expérience que Roquentin fait du printemps, dans la séquence suivante où le couple Ferron, sorti en plein jour, est agressé par le débordement de la lumière: «Plus il fait beau, plus on trouve ça dur. Les gens qui aiment le printemps nous puent au nez d'avance! [...] La rue Rachel est une piscine. On plonge en se bouchant le nez dans le soleil qui la remplit à ras bords[...] si on s'arrête les pieds s'embourbent, germent le temps de le dire, poussent des racines, plus moyen de grouiller» (p. 52-53).

De la même façon, les séquences où les personnages consacrent leur temps à des séances de lecture rappellent l'entreprise de l'autodidacte dans la bibliothèque du Bouville, mais *l'Hiver de force* ne se contente pas de rappeler les discours ou les œuvres qui ont marqué et formé une génération. Comme pour mieux se débarrasser du poids des «pères spirituels», s'il se réfère à un texte fondateur, l'écrivain l'utilise en le parodiant. Une certaine forme d'intertextualité se manifeste

dans la réminiscence de thèmes, d'œuvres ou d'auteurs appelés à traverser le récit sous une forme parodique.

Les personnages entraînent, par un procédé de mise en abîme, le lecteur à réfléchir sur l'acte de lecture. Ils occupent leur temps mort à lire; comme l'autodidacte qui lit par ordre alphabétique, ils avancent de chapitre en chapitre, avalant des pages et des pages du livre qui les suit partout, *la Flore laurentienne*. Mais alors que l'autodidacte est ironiquement présenté comme un Rastignac du savoir qui se serait dit un jour «à nous deux sciences humaines», les protagonistes du récit de Ducharme, les Ferron, ne lisent pas pour apprendre ou développer leur connaissance, ils lisent pour se laver le cerveau, pour se purger de tout, y compris de la littérature. Le lecteur est averti et doit se méfier. Le gain obtenu par sa lecture a peu de chance d'être de l'ordre de la connaissance.

D'ailleurs, le lecteur est invité à saisir que, dans ce récit, c'est moins celui qui lit que l'activité même de la lecture qui importe. Si les deux personnages sont identifiables par leur prénom/nom/sexe/activité professionnelle, ils n'en sont pas moins une seule et même voix, un seul et même regard pour le monde extérieur. Qu'ils soient frère et sœur ou amants, peu importe. Ils forment dans leur gémellité un seul projet: celui d'échapper à la vie adulte, à son hypocrisie, à ses mensonges et surtout à ses langages qui ne véhiculent plus rien: «Les gens vont parler puis ça va être du bruit, c'est tout» (p. 17). Les mots ne s'ouvrent sur rien d'autre que leur propre son, les lettres sur leur propre forme. Le lecteur est invité à la suite des Ferron à épeler à haute voix les noms des plantes pour en apprécier la musique, à regarder des enseignes lumineuses danser entre elles, à jouer avec les mots pour en inventer d'autres qui, peut-être, voudront enfin signifier quelque chose.

Il n'est pas étonnant dans ces conditions que le texte offre un certain travail typographique qui accentue la visibilité d'un paragraphe ou d'une page. L'importance des énoncés en italique crée, dans la coulée du texte, un autre texte d'abord saisi visuellement avant d'être lu comme discours. Les énoncés mettent en valeur un terme, une ou plusieurs phrases; ils dotent le mot d'une charge signifiante supérieure ou signalent les propos d'autrui. Dans tous les cas, ils ralentissent le processus de lecture en faisant émerger dans le récit des discours plus ou moins hétérogènes faisant référence à d'autres savoirs: bribes de conversation, titres de films ou de chansons, annonces publicitaires, expressions familières ou étrangères, discours rapportés d'univers disparates. Ces discours brouillent l'unité du texte narratif. Matériau étranger au récit, il constitue l'univers socioculturel des protagonistes

qui tentent de s'en débarrasser en l'exhibant, en le pervertissant et en le maintenant sans cesse dans l'équivoque d'une parole à la fois autre et assumée comme si elle était originelle.

Si le lecteur est, dans un premier temps, immobilisé par sa lecture, soucieux de retrouver les sources du hors-texte, il découvre, et c'est bien la force de ce récit, que l'écriture, parce qu'elle est une expérience singulière de déracinement, de rupture, de déplacement du sens, n'a en quelque sorte rien à proposer, si ce n'est l'illusion d'unifier les formes de la communication humaine.