

L'offensive Ducharme

Pierre-Louis Vaillancourt

Volume 5, numéro 1, automne 1979

Jacques Godbout

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200195ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200195ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vaillancourt, P.-L. (1979). L'offensive Ducharme. *Voix et Images*, 5(1), 177-185.
<https://doi.org/10.7202/200195ar>

L'offensive Ducharme

Dessignons les contours d'un piège, tendu à la fois par les textes de Réjean Ducharme et par les commentaires critiques, et destiné à dissimuler quelque chose qui n'est autre que le signifié. André Vanasse a déjà constaté, à propos des articles écrits sur Ducharme, qu'ils «tentent pour la plupart à mettre en valeur le travail constant du signifiant.»¹ Et s'il essaye de lever le piège afin de découvrir «la chose que les mots servent à masquer»², il ne trouve que le dispositif le plus simple d'un piège: un trou. Bien sûr, il s'agit ici de celui de l'oralité ou de la mère. Claude Filteau avait également noté que le couple André-Nicole dans *L'Hiver de force* s'ordonnait «autour du même manque à être du signifiant (sic) phallique.»³ Reculant devant l'abîme, les critiques s'arrêtent à ce vide du signifié et suggèrent que la mécanique lexicale ludique de Ducharme évacue la réalité. «Refusant avec véhémence le réel, il surinvestit les mots tout en sachant pertinemment que les mots ne peuvent rien contre le réel.»⁴ Ou si Ducharme en parle, ce n'est que pour le contester, ce qui est une autre forme de refus. Bernard Dupriez souligne que les personnages de Ducharme n'acceptent aucun état de fait, que ce soit «la situation politique, la domination économique, la circulation automobile, la présence des immigrés.»⁵ Selon Dupriez, cette opposition généralisée atteindrait l'expression et relierait Ducharme à la tradition française de révolte contre le langage. L'obstruction systématique faite par Ducharme à toute idée dont le grossissement produirait une idéologie, conduit la critique à l'étude des thèmes du rien, du vide⁶, du néant, du manque, fût-il celui du «signifiant phallique». C. Filteau est tenté pendant un moment d'interpréter les modalités des objections ducharmiennes comme l'indice d'un rejet de l'appareillage libidinal de la société capitaliste. Tel serait le sens de la vente des instruments: cuisinière, réfrigérateur, téléviseur, électrophone dans *L'Hiver de force*. Mais comme cette action n'est appuyée d'aucune revendication ni d'aucune prise de position, C. Filteau conclut qu'il n'y a pas d'assise théorique justifiant les actes des personnages, et donc pas d'interprétation: «Le narrateur de *L'Hiver de force* déjoue d'avance toute interprétation possible de son récit, qu'elle soit psychanalytique ou marxiste... C'est un jeu qui miserait encore sur la représentation d'une parole pleine, vierge de toute référence théorique, entendons de tout engagement politique.»⁷ L'achar-

nement à détruire tout sens dès qu'il a le malheur de naître caractériserait l'œuvre de Ducharme. L'expulsion constante du message empêcherait l'annexion de l'œuvre par une idéologie régnante: «Le communisme russe, l'impérialisme américain, le fascisme allemand apparaissent tous équivalents sur le corps de l'objet.»⁸

L'absence apparente de support idéologique autorise et même oblige la critique à se cantonner dans des analyses formelles autour de cette « fête de mots, folie de paroles »⁹ qu'est l'écriture ducharmienne, admirable et admirée, jugée « féérique »¹⁰, « somptueuse, extravagante, baroque »¹¹. On relève les « ficelles » utilisées : « archaïsmes et néologismes, étymologies et catachrèses, onomatopées et contrepèteries »¹², commorations, paronomases, répétitions, énumérations, ressassements, synonymies, jeux sur les préfixes et les suffixes¹³. Une thèse, tout entière, écrite par Jacqueline Gerols, s'intéresse à *l'Invention verbale chez Réjean Ducharme*. Cette richesse produit également une influence mimétique, comme A. Vanasse l'a remarqué pour les titres et les textes de la critique. La pièce « inattendue et inespérée »¹⁴ de l'année sera *Inat Tendu et Inès Pérée*, où les personnages deviendront « quelque chose comme Hyper Tendu et Désès Pérée »¹⁵. « Continuez, amusez-vous », nous enjoint d'ailleurs Gilles Marcotte, « on n'en a jamais fini avec les noms des personnages de Ducharme »¹⁶. Invitation plutôt suggestive maintenant que l'on connaît les collusions de ce jeu avec l'oralité, notées par G. Marcotte lui-même dans son texte: « Ducharme a créé un langage biface, gorgé de références littéraires et doué du très libre mouvement de l'oralité. »¹⁷ Et lorsque André Gervais accepte de jouer le jeu à partir du mot Québec, il l'écrira notamment Q-Bec¹⁸.

Peut-on espérer sucer une plus substantifique moelle? Doit-on considérer l'œuvre de Ducharme uniquement comme un vaste et beau répertoire de figures de style, à l'usage des dictionnaires spécialisés; comme une galerie de feux de Bengale, consumant leur combustible; comme une organisation textuelle tournée vers l'esthétisme et répudiant le réel? Certes, toute l'œuvre nous invite à la privilégier d'un signifiant creux. Les personnages, par exemple, construisent un « univers imaginaire, un château de mots dans lequel ils s'enferment à clef... »¹⁹ Ainsi, dans les *Enfantômes*, note Gabrielle Poulin, ils désertent les « obligations temporelles, familiales, sociales et politiques »²⁰ pour se réfugier dans une île immatérielle. Ils ont « peur du Réel »²¹ et s'inventent à l'occasion une langue autonome, tel le bérénicien, caractérisé, selon G. Marcotte par la « déroute du sens, ou plutôt son indéfinie suspension. »²² Ils se passionnent pour des œuvres, tantôt monumentales, telles la Bible, la *Flore laurentienne*, le dictionnaire, qu'ils lisent à la Bibliothèque Saint-Sulpice (espace bien schizophrénique) avec l'intention de les apprendre par cœur, tantôt insignifiantes, comme les romans pornographiques de Blasey ou la *Pâtira* de Raoul de Navery, publiée par Granger Frères dans la Bibliothèque des Familles. « Ils dévorent du papier par Granger Frères dans la Bibliothèque des Familles. « Ils dévorent du papier, des phrases, des mots, sans s'inquiéter du sens, et tant mieux si les livres sont médiocres, ou ne veulent rien dire. »²³ Dans *Les Enfantômes*, le

personnages sont correcteurs d'épreuve, travail bien fait pour souligner l'exclusion du référentiel dans l'écriture. Enfin le peu de respect qu'accorde Ducharme à la graphie conventionnelle contribue au minage de tout socle idéologique. Ce procédé est plus raffiné que l'utilisation, cependant présente, de la satire, de la parodie ou du pastiche lesquels supposent une position d'où l'on peut dénigrer ou tourner en dérision l'adversaire. Mais où situer le lieu d'origine d'une ironie qui s'écrit huronie et qui est pratiquée par des « huronnes] ? Quel sens donner à une définition tordue par la lettre ou par le son : « la liberté, c'est le doigt à l'échohérence]²⁴, écrit Fériée au début d'une lettre à son frère. Les personnages des romans semblent mourir au réel, ne vivre qu'en fantômes précisément, n'exister que par le signe et non par le sang, disposer d'une voix mais non d'un corps. L'écriture même sert à les caractériser : l'accent (le Dje d'Alberta), la graphie du nom commun, l'assonance. Leur projet existentiel tient dans leur nomination : Ina Souvie deviendra-t-elle As Souvie, As Soupie ou As Servie ?

La glorification du pur signifiant est trop nette pour n'être pas suspecte. Une mise entre parenthèses du signifié est-elle possible ? La contestation généralisée du réel constitue-t-elle une œuvre contestataire, ou au contraire réactionnaire parce que contestataire de la contestation elle-même ? Et peut-on être révolutionnaire à l'intérieur d'une « tradition » ? Que les idéologies apparaissent équivalentes dans l'œuvre ne signifie pas qu'elles le soient mais plutôt qu'elles sont jugées telles, ce qui renvoie à un tiers idéologique dissimulé mais présent. Les lectures mêmes, faites dans les œuvres, se disent insignifiantes mais le sont-elles ? Il s'agit de lire pour lire, mais il est remarquable que les grands textes soient caractérisés par une vacance théorique doublée d'un rapport très direct à la réalité : l'histoire des Hébreux, les diverses espèces de la flore laurentienne, les mots de la langue. La mise en parallèle de créations romanesques sans valeur avec ces œuvres utilitaires sert à renforcer le caractère immotivé de ces dernières. Or, si le mot est arbitraire, la phrase ne l'est pas, et un texte n'est pas gratuit mais plutôt l'usage qu'on en fait. D'être un peu secoué, le vide de la référence se remplit un peu.

Une pratique ludique de la littérature relève d'une conception théorique de la littérature. Elle peut par exemple naître d'une méfiance des pouvoirs de la littérature à l'égard de ce réel que les sciences humaines ont entrepris de caser dans divers « logis » (psychologie, sociologie, anthropologie...). Ne pouvant dire mieux, le discours littéraire n'aurait plus qu'à dire autrement, quitte à médire des autres discours ou à les contredire, n'ayant de recours possible que dans le développement hypertrophié du signifiant. La pratique ludique peut aussi relever d'une croyance aux pouvoirs dislocateurs du langage. En brisant le moule de la langue, en affolant le sens, en désorientant les attentes, l'auteur attaque le sérieux des discours tenus habituellement et menace d'un ébranlement similaire les structures politiques et économiques correspondantes.

Ces deux motivations divergentes, l'une d'évasion, l'autre d'agression,

d'une pratique quasi similaire ont des antécédents historiques. Valéry a illustré et défendu la première tendance, en assignant à la littérature le développement des propriétés du langage, abdiquant ainsi toute prétention à un pouvoir effectif des mots devant l'invasion des sciences humaines. Les membres de la revue *Tel Quel*, qui se sont tout d'abord réclamés du patronage de Valéry et qui ont dû, par la suite, le récuser, ce qu'a fait avec fracas Philippe Sollers, assignent à la littérature une même configuration mais dans une tout autre perspective.

La parenté et la modernité de ces attitudes ont engendré une certaine confusion ; elles continuent de jeter une certaine ambiguïté sur toute écriture non conformiste et de voiler son intentionnalité. Ainsi Ducharme est parfois taxé de conservatisme et parfois présenté en liaison avec la révolte française contre le langage.

Il suffirait pour lever cette ambiguïté de chercher à savoir à quel camp appartient Ducharme, à quelle enseigne il (se) loge. Il n'est pas douteux qu'il considère l'écriture dans un esprit valéryen, comme un surinvestissement de l'expression qui disqualifie tout autre discours. Dans les *Enfantômes*, le narrateur affiche ainsi son mépris pour la harangue patriotique de Madeleine :

« Dans le genre des idées et des opinions c'était le prêt-à-porter, le prêt à dire n'importe quoi sur n'importe qui dans n'importe quelles conditions. »²⁵

Il condamne d'un même souffle la plate redite des propos tenus par d'autres :

« Ils se gargarisaient, avec othorité et un souci d'éroginalité, des nouvelles, que tout le monde avait lues dans les journaux et entendues toute la journée à la radio. Gourion qui rétorque à Nasser qui rétorquait lui-même hier et qui se prépare à rétorquer encore... »²⁶

Lorsque le narrateur émet un jugement politique, il se reprend et s'indigne d'avoir cru faire œuvre didactique :

« Mais je n'avais pas besoin d'expliquer ça, tout le monde est bien au courant. »²⁷

Ce qui précède ce repentir constitue moins une explication qu'une illustration des pouvoirs de métamorphose et de poétisation de la littérature :

« tu voles trente-six œufs chez les Quatre-Frères, tu es punie comme si tu avais volé trente-six bœufs, tu voles trente-six bœufs — ou lékivalent : trente-six champs, trente-six restaurants, trente-six mille pauvres gens — tu en donnes le trente-sixième pour fonder une klinik au Basutoland, une université au Groenland, et tout le monde est comptant, ils te font couler dans le bronze, ils élèvent trente-six pigeons, symboles de la pet, pour voler autour de ta tête en guise d'auréole et c'est épatant. »²⁸

Il est impossible, bien sûr, de prendre Ducharme à la lettre, de conclure au rejet du patriotisme et au mépris inconditionnel de la puissance économique. Car on sait que le ridicule est jeté indifféremment sur tout et sur tous

dans son œuvre, et que l'amour des procédés de dérision semble l'emporter sur toute adhésion à une cause. Bien qu'il ne soit pas indifférent de souligner que Ducharme charge surtout le discours politique, il est difficile de chercher des repères et prématuré de conclure à l'anarchie.

Devant la vanité de ces interrogations et l'impossibilité de faire confiance à son texte, il nous paraît préférable d'examiner la place qu'un tel discours occupe dans la société, le type de rapport qu'il entretient avec les « pratiques signifiantes » corollaires, et de secouer avant tout le mythe de l'idéalité qu'une telle écriture entretient et dont elle relève.

Posons que toute grande réussite littéraire, bien loin de pouvoir exclure le réel, est réaliste, et que l'œuvre de Ducharme ne fait pas exception à la règle. Non qu'elle reproduise, représente ou copie le réel, mais parce qu'elle génère un réel destiné à être soumis à une lecteur, et livré à une intelligence. Il ne s'agit pas dans le texte d'un réel extérieur, intégré, modifié, et remanié, mais d'un réel créé uniquement par la cohérence textuelle. L'impression de réalité vient alors, non du rapport plus ou moins médiatisé du texte à la réalité, mais de la justesse des connotations lexicales entre elles, sans relation immédiate et directe avec un signifié adjacent ou externe. Mais il faut exclure en même temps l'hypothèse idéaliste d'un récit pur, arbitraire, artiste, d'une série infinie d'articulations représentées et exhibées comme telles dans la trame romanesque. Tout énoncé en sacrifie bien sûr une foule d'autres mais ce sacrifice, ou ce rejet, n'est pas une opération dépourvue de pertinence et les virtualités écartées, ou même reprises et présentées comme écart manifesté, ce qui est un procédé fréquent chez Ducharme, ne seraient pas toutes si aisément substituables, et le tri, même décrit, n'est jamais limité. L'auteur moderne, qui retient simultanément plusieurs virtualités discursives, rejette néanmoins une grande quantité d'autres possibilités. Chez Ducharme, l'opération sélective est mise en évidence et compte plus apparemment que les unités retenues ou les variations repoussées. Son œuvre ne signale jamais un choix assumé sur les virtualités implicites mais témoigne plutôt de leur existence. Néanmoins, eût-il comme d'autres une combinatoire excessivement libre et destinée à piéger « l'illusion réaliste » dont parle Gérard Genette²⁹, il ne pourrait indéfiniment dissimuler la structuration de son texte.

Il faut ici démarquer ces positions de celles de France Vernier, pour laquelle l'illusion réaliste fonctionne pour une certaine catégorie, que nous appellerons classique, d'œuvres. « On appelle réaliste, écrit-elle, toute œuvre d'art qui semble conforme à l'idée qu'on se fait de la *réalité*... Autrement dit, est perçue comme réaliste toute œuvre qui produit sur tel public un effet de reconnaissance, qui correspond aux critères *appris* de « réalité » et répond aux codes *appris* de représentation. »³⁰

Cette conception, pour juste qu'elle paraisse, se heurte à une difficulté majeure. L'œuvre de Ducharme est perçue d'instinct par le lecteur comme aussi québécoise que celle de Dostoïevsky est russe et comme représentative sans que n'intervienne aucun critère appris de réalité, aucun repérage dénotatif externe. S'il est juste de situer le réalisme par rapport à une notion

de représentation faite par le public, il faudrait inclure également dans la définition le rôle de l'imaginaire et l'importance de l'attente spécifique d'un public, fût-il de classe, et exclure la nécessité d'un code conscient et appris. Ou du moins reconnaître que les critères, s'ils sont appris, ne sont pas assimilés tels quels. L'imagination a pour rôle de les filtrer et de les recomposer dans un ordre nouveau, pour fonder la dimension symbolique.

L'œuvre, grâce à sa richesse et à sa force connotative interne, produit une densité imaginaire qui est le signifié et qui peut concurrencer la réalité extérieure sur son terrain. L'œuvre secrète de plus *sui generis* une épaisseur qui l'autonomise et facilite son accès et sa diffusion, comme en témoigne l'audience des grandes œuvres dans les cultures étrangères, et celle, relative de Ducharme, en France, là où précisément ne jouent pas les critères appris de reconnaissance. Pour être effective, la prégnance d'une réalité textuelle dans un milieu donné suppose non une adéquation à une réalité extérieure, ce qui laisse tout le monde indifférent, mais une convenance entre l'intentionnalité de l'auteur à l'égard du réel visé et l'attente du public à l'égard de la représentation de cette réalité. Entendons ici une représentation pure, coupée de racines sociologiques ou scientifiques, non pas idéaliste car toujours réductionnelle à un matériel conceptuel composé d'éléments dérivés d'une vision réaliste des choses, mais non plus réaliste, au sens de tributaire d'un code univoque, dans lequel n'entreraient ni l'imaginaire symbolique, ni la capacité d'une connaissance de l'inconscient qui le structure.

Formant une totalité fermée aisément préhensible, la réalité chez Ducharme est à la fois toute entière et pas du tout québécoise, car elle naît dans un foyer de convergences de conceptions idéologiques, et non pas, encore une fois, idéalistes, de la réalité. Le succès fait à l'œuvre de Ducharme suppose une équivalence des perceptions de la collectivité à l'égard d'elle-même. On pourrait prétendre que l'œuvre impose par sa seule force un modèle prégnant transformateur de la vision idéologique. C'est possible, mais il faudrait alors expliquer pourquoi l'équivalence du projet individuel au projet collectif fut refusé à des œuvres fortes comme celles de Jacques Renaud ou de Michel Tremblay. L'explication nous obligerait à considérer la composition des publics, évidemment fort différents, et à poser la question des classes.

La source de collusion d'un auteur à un « groupe » ne peut résider que dans les éléments cristallisants d'une œuvre : la force de l'argent chez Balzac, qui sature d'aise le naturel bourgeois de l'époque, l'emprise du tourment chez Dostoïevsky, caractéristique du masochisme d'une classe à son déclin. La polarisation des essences s'appuie chez Ducharme sur la structure langagière, sur la liberté souveraine du discours par rapport à soi, sur la visée esthétique elle-même, propres à combler une double attente : sacraliser le relâchement du parler québécois, si souvent blâmé, bien souvent inconsciemment, et si manifestement incurable ; et désacraliser la langue française hexagonale, jugée exagérément empesée, voire fasciste par sa rigidité.³¹ Le langage ducharmien se situe dans cette zone grise où se rencontrent le désir

des intellectuels du Québec de donner des lettres de noblesse à l'emploi national de la langue, jugée trop altérée, et celui des intellectuels français de briser la carcan d'un usage estimé ampoulé et aliénant. À cette opération déconstructive, engagée en France, comme le note B. Dupriez³², par des auteurs tels Queneau, Sollers, Guyotat..., Ducharme apporte une résonance exotique, un ton neuf qui a de plus le mérite de ne pas viser à défaire *en même temps* la structure économique en place alimentant l'ordre langagier correctif et répressif. Cette place que Ducharme occupe avec aisance demeure un lieu utopique, puisqu'aucun indice ne permet de repérer un emploi aussi brillant de la langue dans notre univers quotidien ni aussi laxiste dans la région hexagonale. Pourtant, la réalité québécoise se trouve modifiée par cette œuvre, soutenue à la fois par ses qualités certaines et par le besoin de quelques-uns de refaire une image ou une beauté à leur société, non parce qu'elle transforme le réel, mais parce qu'elle en contamine la perception. Cette valorisation des actes verbaux libertaires associerait Ducharme à un courant progressiste s'il ne fallait se souvenir que cette tentative n'a aucune affinité avec l'assomption faite concurremment du joual. Cette concurrence d'un projet plus radical décale et dévalorise l'entreprise de Ducharme. L'examen des personnages et des situations nous permet en outre de reconnaître que Ducharme accrédite une vision mystificatrice, et donc régressive, du social.

L'indifférenciation relative des personnages, où sont atténuées à l'extrême les différences entre le frère et la sœur, l'amante ou son double, et qui empêche la constitution en types, la pauvreté dénommatrice — (l'on a souligné que les noms communs deviennent noms propres) — l'identité assez poussée des jugements formulés, ce qui facilite leur interchangeabilité, tous ces procédés favorisent la perception d'un être de raison unique, souverain et transcendant, dont les divers personnages ne sont que des avatars éclatés. Les « autres » ne sont présents dans l'œuvre que pour être vilipendés, ridiculisés, dénigrés, et pour servir de repoussoir à cette figure fantasmagique que l'auteur projette de lui-même en filigrane de son texte, détruisant le Je de la confession et de l'autobiographie pour en garder le contentement à soi, la complaisance narcissique et compensatrice d'un Moi de l'auteur déjà tributaire d'un anonymat jalousement entretenu. Que le brouillage des personnages au profit de cette construction fantasmagique suscite l'adhésion des lecteurs ne vient pas de l'amétropie de ceux-ci, mais de l'intelligente absence de pronominalisation dans le texte. D'être présent sans être étalé, le moi n'est plus haïssable. Même la relation d'admiration totale et mutuelle, du frère et de la sœur dans certains romans, trop poussée pour ne pas trahir un principe d'unité, suggère et amorce la collusion narcissique instaurée entre le Je auteur et le Je lecteur. Mais, pour tendre au lecteur, ce frère, une image de soi truquée, un reflet magnifié de Lui, il faut mettre à l'index le collectif. La reconnaissance s'opère sur une base individualiste et le rapport interindividuel proposé suppose l'expulsion du social car l'individualité ne peut être triomphante qu'aux dépens de la collectivité. Pareille démarche ne saurait être qualifiée de progressiste.

Le piège du miroir aux alouettes apparaît également dans les modalités fonctionnelles. Contrairement aux romans d'aventure ou d'espionnage, où le lecteur se rêve et se dédouble pour adhérer à la trépidation scandée des événements, les romans de Ducharme fascinent malgré une absence quasi généralisée d'actions fictionnelles, susceptibles de modifier les rapports internes des éléments personnels, abstraits ou concrets. Nous pourrions dire que l'action se déroule comme un tapis, *ne varietur*, ou que les personnages patagent dans leurs rengaines. La narrativité, généralement itérative, est réduite ici à la reduplication fonctionnelle.

Ducharme pratique donc trois détournements dans la trajectoire romanesque, si bien que l'on fut parfois tenté de classer certaines de ses productions comme des essais. Mais une fois repérées ces trois manipulations des règles, sur le langage, sur l'instance narrative, sur la progression fonctionnelle, il est possible, à condition de prendre constamment en considération ces bifurcations, d'entreprendre une explication des composantes du signifié, tâche déjà amorcée par Yvan Lepage dans un article où il relève l'importance de lier la réalité à l'imaginaire et au blason symbolique³³.

Que cette organisation textuelle, antithétique des fictions traditionnellement recherchées et appréciées du public, ne nuise pas ou puisse même contribuer au succès de l'œuvre n'est pas sans étonner, ni inquiéter. Cette stagnation érigée en modèle représentatif peut être bien reçue par une tradition hexagonale parfois conditionnée par les perspectives sociologiques contenues dans *Maria Chapdelaine*, à propos d'un pays où rien ne bouge et rien ne doit bouger. Il n'y a pas lieu cependant de se réjouir qu'un passéisme synonyme de conservatisme et lourd de déperdition vitale puisse soulever tant d'intérêt ici. On pourrait objecter qu'un accord de fond sur l'orientation idéologique n'est pas déterminante dans la réception d'une œuvre mais il nous semble improbable que la reconnaissance des mérites d'une œuvre puisse se baser uniquement sur la perfection formelle et se passer d'un consensus plus large des autres présupposés.

L'œuvre signale donc fictionnellement et fonctionnellement une forme de démission, issue sans doute de cette « fatigue culturelle » traitée si heureusement par Hubert Aquin et illustrée si tragiquement par ce dernier. Comment ne pas comprendre pourtant l'attrait qu'exerce sur une population constamment sollicitée à des dépassements collectifs jamais exigés des autres et maintenue sous une tension génératrice de dégoûts, une œuvre reposant tout entière sur le relâchement et la détente, par le biais, hélas, d'une régression esthétisante. Mais c'est un refoulement libidinal, et non un renforcement des pulsions de désir comme on a pu le dire, que subiraient les Québécois en se mettant à l'école Ducharme.

Pierre-Louis VAILLANCOURT
Université d'Ottawa

1. André Vanasse, « Analyse de textes. Réjean Ducharme et Victor-Lévy Beaulieu : les mots et les choses. » *Voix et Images*, III, 2, 1977, p. 230.
2. *Ibid.*, p. 231.
3. Claude Filteau, « L'Hiver de force de Réjean Ducharme et la politique du désir. » *Voix et Images*, I, 3, 1976, p. 369.
4. A. Vanasse, *Art. cité*, p. 238.
5. Bernard Dupriez, « Ducharme et des ficelles », *Voix et Images du pays*, V, 1972, p. 169.
6. G-A. Vachon, « Notes sur R. Ducharme et P.M. Lapointe. Fragment d'un Traité du Vide », *Études françaises*, 11, 3-4, 1975, pp. 355-387.
7. C. Filteau, *Art. cité*, p. 373.
8. *Ibid.*, p. 372.
9. Denis Saint-Jacques, « Inès Pérée, Ina Tendu », *Lettres québécoises*, no 5, 1977, p. 21.
10. Gabrielle Poulin, « La férie de l'écriture », *Lettres québécoises*, no 3, 1976, pp. 3-5.
11. Laurent Mailhot, « Le théâtre de Réjean Ducharme », *Études françaises*, 6, 1970, p. 131.
12. *Ibid.*, p. 132.
13. Cf. B. Dupriez, *Art. cité*, pp. 165-185.
14. D. Saint-Jacques, *Art. cité*, p. 19.
15. L. Mailhot, *Art. cité*, p. 138.
16. Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *Études françaises*, 11, 1975, p. 251.
17. *Ibid.*, p. 278.
18. André Gervais, « L'Hiver de force, comme rien », *Études françaises*, 10, 1974, p. 191.
19. A. Vanasse, *Art. cité*, p. 238.
20. G. Poulin, *Art. cité*, p. 3.
21. C. Filteau, *Art. cité*, p. 372.
22. G. Marcotte, *Art. cité*, p. 275. G-A. Vachon, interrogeant longuement une phrase de *L'Hiver de Force*, conclut qu'elle « n'est pas plus intelligible à la centième lecture qu'à la première ». *Art. cité*, p. 356.
23. *Ibid.*, p. 271.
24. Réjean Ducharme, *Les enfantômes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 221.
25. *Ibid.*, p. 168.
26. *Ibid.*, p. 233.
27. *Ibid.*, p. 204.
28. *Ibid.*, p. 204.
29. Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 258.
30. France Vernier, « Les dysfonctionnements des normes du conte dans *Candide* », *Littérature*, 1, 1971, p. 17.
31. Cf. Roland Barthes, Conférence inaugurale au Collège de France, *Le Monde*, 9 janv. 1977, p. 14.
32. B. Dupriez, *Art. cité*, p. 170.
33. Y. Lepage, « Pour une approche sociologique de l'œuvre de Réjean Ducharme », *Livres et auteurs québécois*, p. 287.
34. *Ibid.*, pp. 285-294.