

## INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.** Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

**UMI<sup>®</sup>**

Bell & Howell Information and Learning  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA  
800-521-0600





Université d'Ottawa • University of Ottawa



POUR UNE APPROCHE SCHIZOANALYTIQUE  
DE L'OEUVRE ROMANESQUE DE RÉJEAN DUCHARME

par

© MICHEL LOISELLE

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures  
de l'Université d'Ottawa  
en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises):  
Ph.D.

Ottawa 1998



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-38790-9

Michel Loïselle

Pour une approche schizoanalytique de l'oeuvre romanesque  
de Réjean Ducharme

Ph.D. Lettres françaises

Mon étude a pour objectif d'examiner, en suivant certaines lignes directrices qu'offre l'approche schizoanalytique développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, comment l'énonciation ducharmienne renvoie à la transformation et à la mise en place de procédés qui minent les structures de signifiante et de subjectivation. En effet, l'oeuvre ducharmienne met en place un type d'énonciation qui cherche constamment à faire entrer la langue dans une zone de turbulences où les divers éléments langagiers se trouvent dans un rapport qui les prive de sens fixe de manière à ouvrir une surface sur laquelle se brouillent les sujets d'énoncé et d'énonciation, se brisent le code d'énoncés dominants et les frontières du territoire des états de choses établies, et où il ne passe plus que des *intensités*.

Partant de la constatation qu'une partie du discours critique se présentait trop souvent comme une clôture signifiante et qu'elle ne parvenait pas à rendre compte des mouvements rhizomorphes et des ruptures assignifiantes qui

ouvrent cette zone de turbulences ou de la communication éroginale, ainsi qualifiée par le narrateur des *Enfantômes*, nous avons opté pour une conception cartographique de l'analyse littéraire plutôt qu'archéologique. La logique de cette approche consistait à suivre et à explorer les déplacements, les décentrement de l'oeuvre, c'est-à-dire les principales lignes par où le langage de Ducharme se met lui-même à bégayer, à émettre des particules hétérogènes.

Dans cette perspective, nous avons principalement suivi les mouvements de déterritorialisation de l'oeuvre ducharmienne en explorant la mise en place d'un usage de la langue que Deleuze et Guattari qualifient de *mineur*. Ensuite, nous avons examiné comment Ducharme détourne de sa voie un des axiomes importants de la pratique littéraire: la répétition, afin non pas de s'y opposer, mais d'en dégager une ligne souple et de fuite par laquelle l'énonciation se dérobe à l'énoncé, et en se dérochant fait de l'énoncé un *pur multiple* qui fait vibrer l'ensemble. Notre étude a cherché, dans un troisième temps, à analyser comment les principaux procédés itératifs qu'utilisent Réjean Ducharme font entrer son énonciation dans une zone de turbulences où le sujet d'énoncé part à la dérive, c'est-à-dire où le sens prolifère dans son jeu incessant avec le non-sens, et où le sujet d'énonciation perd de sa

consistance. Ainsi, l'énoncé ducharmien semble n'avoir ni sujet ni objet, mais seulement des *hecceités* qui dépassent le simple sujet individualisé. Nous avons appréhendé, par la suite, ce type d'énonciation qui substitue à la fixité du signifié et du signifiant la mobilité des intentions. Cette voie crée une ligne syntagmatique sur laquelle les mots s'ouvrent afin de capter les forces pures et les tracés dynamiques de la langue et des discours, dans l'espoir de produire, selon les mots mêmes de Ducharme, «un bel objet émotif, une forme sonore de vitalité». Enfin, nous avons vu le type de communication que la voie suivie par Ducharme ouvre. Cette communication, qualifiée par le narrateur des *Enfantômes d'éroginale*, prend son départ à partir du déplacement du dire du message à la sensation, du *codé* au *non-codé*, ce qui permet d'échapper aux impasses de sens et des discours.

## Remerciements

Au terme de cette recherche, je tiens à remercier sincèrement monsieur Pierre-Louis Vaillancourt, mon directeur de thèse, pour son aide, ses commentaires judicieux et surtout pour sa confiance qu'il m'a toujours témoignée.

Je remercie également l'École des études supérieures et de la recherche de l'Université d'Ottawa, et particulièrement son doyen actuel, monsieur Joseph de Koninck, pour leur soutien financier et moral. Je sais gré au Ministère de l'Éducation et de la Formation de l'Ontario et au Comité de perfectionnement des chargés de cours de l'Université du Québec à Trois-Rivières de m'avoir accordé des bourses au cours de cette traversée du désert.

J'aimerais également remercier monsieur Armand Guilmette qui, en dirigeant mon mémoire de maîtrise, m'avait mis sur les traces de la schizoanalyse, cette science des multiplicités.

Merci à tous mes compagnons et compagnes qui ont su à un moment ou l'autre être des oasis: Claude, Brigitte, Christian, Andrée, Hélène B., Hélène G., Lucie. Un merci tout spécial à Chantal (*spécial* rime avec *Chantal*).

À la mémoire de mon père.  
À mon grand frère et ma petite soeur,  
ainsi qu'à ma mère.

## INTRODUCTION

### *Premières herméneutiques*

L'œuvre romanesque de Réjean Ducharme fournit à la critique un matériau de choix pour de multiples investigations. Les analyses cherchent principalement à organiser, à stabiliser et à neutraliser les différents éléments de cette œuvre pour en dévoiler, de référence en référence, un sens, sinon le sens, en suivant des structures de signifiante et de subjectivation, celles qui, à partir d'une multiplicité, organisent des unités signifiantes autour de l'identité du «je». La plupart des études ducharmiennes tentent par tous les moyens, après avoir mis en valeur les différents jeux de cette œuvre sur le signifiant et le vide que ces mêmes jeux semblent créer, de redonner un sens au néant dévoilé, une figure au manque démasqué, un ordre au chaos apparent, et finalement, de situer ces jeux à l'intérieur d'une culture ou d'une contre-culture. Ces efforts d'interprétation s'inspirent directement de principes (les principes d'identité, de non-

contradiction et du tiers exclu<sup>1</sup>) qui reconnaissent un ordre fixe au monde, du moins un ordre politique, culturel et social. La logique de ce genre d'analyse consiste donc à tracer des frontières, à marquer culturellement l'œuvre, à l'insérer à l'intérieur d'un courant littéraire déjà identifié et institutionnalisé. Trop souvent, comme le souligne Roland Barthes, «la déconstruction de la langue est coupée par le dire politique, bordée par la très ancienne culture du signifiant<sup>2</sup>». C'est «pour échapper à la fatalité de l'Exégèse et lever le piège de la Référence<sup>3</sup>» que nous voudrions plutôt suivre les mouvements de l'œuvre ducharmienne et en explorer les ruptures assignifiantes, lieux de passage à un nouvel usage de la langue et à un

---

<sup>1</sup>Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, p. 51: «Fonder l'unilinéarité de la chaîne causale, c'est assumer au préalable quelques principes: le principe d'identité (A = A), le principe de non-contradiction (il est impossible que quelque chose soit A et ne soit pas A dans le même temps) et le principe du tiers exclu (soit A est vrai, soit A est faux et *tertium non datur*)».

<sup>2</sup>Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, «Points», 1973, p. 16.

<sup>3</sup>Eric Alliez, *La Signature du monde*, Paris, Les Éditions du Cerf, «Passages», 1993, p. 10.

nouveau mode d'individuation, pour en dégager la dynamique singulière, au lieu de les soumettre à ce qu'Umberto Eco appelle «une chaîne unilinéaire<sup>4</sup>» qui les surcode.

La critique littéraire, s'appuyant sur le primat de l'identité, postulat du régime de la représentation<sup>5</sup>, fait une relecture du texte en cherchant constamment à le rabattre sur du même et du semblable. Ces analyses deviennent une affaire d'adéquation et de «récognition» pour peu qu'elles se limitent, soit à dévoiler le référent que l'œuvre désigne directement ou par métaphores, comme si l'adéquation entre celle-ci et un référent suffisait à rendre compte de la production de sens, soit à la réduire à un point de convergence, c'est-à-dire à un archétype, à une matrice, à une structure qui conditionne son unité, comme si ce point pouvait rendre compte des mouvements aléatoires et des rapports de

---

<sup>4</sup>Umberto Eco, *Les Limites [...]*, p. 51.

<sup>5</sup>Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 1968, p. 121: «Le primat de l'identité, de quelque manière que celle-ci soit conçue, définit le monde de la représentation».

forces qui en fondent la véritable valeur. Richard Saint-Gelais, dans son ouvrage intitulé *Châteaux de pages*, montre bien l'importance de modifier le mode de lecture gouverné par le régime de la représentation face à des textes qui, en somme, le problématisent<sup>6</sup>. Ces nouveaux textes font apparaître des dispositifs, qualifiés de *transreprésentatifs* par Saint-Gelais, qui obligent le lecteur à prendre des décisions controversées, car ces procédés subvertissent les paramètres de la *réalité fictive*, c'est-à-dire précarisent le monde de la représentation. Or, face à des éléments qui mettent en jeu les fondements de la représentation, on voit habituellement une certaine critique les amoindrir, les écarter ou élaborer une armature *parafictionnelle* apte à les réintégrer sous le régime de la représentation, «ce qui permet, comme le souligne Saint-Gelais, de prendre en considération le problème sans compromettre pour autant les postulats repréentatifs<sup>7</sup>». Ces efforts d'interprétation sont sans

---

<sup>6</sup>Richard Saint-Gelais, *Châteaux de pages*, Lasalle, Éditions Hurtubise HMH Ltée, «Brèches», 1994, p. 248-253.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 249.

doute liés à cette «intraitable manie qui consiste, comme le soulignait déjà André Breton dans son premier *Manifeste du surréalisme*, à ramener l'inconnu au connu, au classable<sup>8</sup>» ou à ce qu'Artaud désignait comme «notre idée pétrifiée d'une culture sans ombres, et où de quelque côté qu'il se retourne, notre esprit ne rencontre plus que le vide, alors que l'espace est plein<sup>9</sup>». Ils poussent souvent la critique à écarter simplement tout élément qui ne peut entrer dans son cadre d'analyse ou à le taxer d'insensé, d'invraisemblable, d'incohérent ou même, chez certains chroniqueurs littéraires, de surréaliste<sup>10</sup>. Le malheur est que cette conception pétrifiée de la littérature envisage encore le livre comme un miroir d'une société ou, comme le suggèrent Deleuze et Guattari, comme un reflet «d'un inconscient

---

<sup>8</sup>André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, «Idées», 1979, p. 17.

<sup>9</sup>Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, «Idées», 1964, p. 18.

<sup>10</sup>Depuis plusieurs années, on assiste à un usage abusif de ce terme, particulièrement dans l'actualité littéraire. On l'associe aux passages extravagants ou fantaisistes d'une oeuvre. On l'utilise dans le but de catégoriser ces passages sous ce qui ne peut être expliqué et qui sert surtout, en définitive, selon la critique, à *méduser le lecteur*.

déjà là, tapi dans les recoins obscurs de la mémoire et de la langue<sup>11</sup>». De même, pour Artaud, «tout ce qui sert en un mot à capter, à diriger, et à dériver des forces», est, pour ceux qui pratiquent ce type d'analyse, «une chose morte», dont ils ne savent plus «tirer qu'un profit artistique et statique<sup>12</sup>».

Le problème auquel se heurte la critique ducharmienne se trouve précisément dans ses nombreuses tentatives pour faire coïncider l'énoncé avec un référent posé comme extérieur au discours ou pour reconstruire en lui supposant une «unité secrète encore plus compréhensive, ou d'une totalité encore plus extensive<sup>13</sup>». À la parution, chez Gallimard, de *L'Avalée des avalés*, la critique s'est d'abord attardée à dissiper le mystère entourant l'identité de son auteur<sup>14</sup>, puis à chercher le

---

<sup>11</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, «Critique», 1980, p. 20.

<sup>12</sup>Antonin Artaud, *Le Théâtre [...]*, p. 15-16.

<sup>13</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 12.

<sup>14</sup>Myriamne Pavlovic, «L'Affaire Ducharme», *Voix et images*, vol. 6, n° 1, p. 75-95. Le doute quant à l'identité de Réjean Ducharme semble être tenace, car en 1991, on a assisté à ce qui est maintenant désigné comme l'affaire Ducharme-Guilbault. À l'époque, Huguette O'Neil laissait

référent et la signification de cette œuvre derrière ses images et ses métaphores, négligeant du même coup les lignes, les fêlures et les ouvertures, c'est-à-dire la force libératrice ou, selon la formule de Laurent Jenny, «la sortie périlleuse de la langue<sup>15</sup>» qu'elle offrait. Elle s'est mise à construire, pour reprendre les termes de Saint-Gelais, une *armature parafictionnelle* ou, selon ceux de Deleuze et Guattari, «un bon Dieu pour des mouvements géologiques» car, poursuivent les auteurs de *Mille plateaux*, «dès qu'on attribue le livre à un sujet, on néglige le travail des matières, et l'extériorité de leurs relations<sup>16</sup>», ce qui est pour eux sa dynamique et sa force.

---

entendre que Ducharme aurait été un collaborateur sinon une façade pour l'œuvre de Luce Guilbault. Voir Huguette O'Neil, «Et si Ducharme n'était pas Ducharme?», *La Presse*, 24 novembre 1991, p. C-1, et Id., «L'Affaire Ducharme-Guilbault», *La Presse*, 1<sup>er</sup> décembre 1991, p. C-6.

<sup>15</sup>Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Alençon, Belin, «L'Extrême contemporain», 1990, p. 5.

<sup>16</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 9.

### **Mimésis**

Suivant d'abord la vieille idée que le livre est un miroir du monde, Jean Éthier-Blais prétend que ce que Ducharme «représente, c'est nous-mêmes en équilibre sur la fine pointe de nous-mêmes<sup>17</sup>». Les premières analyses faites sur l'œuvre de Ducharme, celles qui donneront en définitive le ton à une veine critique ultérieure, ont tenté, d'une part, de dégager les principaux thèmes de l'œuvre ducharmienne (la révolte, l'enfance, l'horreur et la fascination de la femme, l'amour absolu et la pureté) et, d'autre part, de démontrer sa filiation avec celles des aînés et contemporains de l'auteur (Nelligan, Saint-Denys Garneau, Marie-Claire Blais et Anne Hébert). En le resituant dans la mouvance de la «québécoisité», la critique a cherché à montrer que l'œuvre romanesque de Ducharme mettait en scène «les phantasmes canadiens-français» que l'auteur «tentait de transmuier en mythes archétypiques<sup>18</sup>». Toujours selon cette approche, Anne-

---

<sup>17</sup>Jean Éthier-Blais, «Les lettres canadiennes-françaises: L'Avalée des avalés», *Le Devoir*, 15 octobre 1966, p. 13.

<sup>18</sup>*Id.*, «Les lettres québécoises: Le nez qui voque», *Le Devoir*, 22 avril 1967, p. 15.

Marie Voisard, dans son compte rendu de *Va savoir*, a vu en Hubert, le père de Fanie, aux prises avec un cancer du cerveau, le reflet d'un ami de Réjean Ducharme, le poète Gérard Godin, mort il y a quelque temps des suites de ce même mal: «il y a aussi Hubert [...], écrit-elle, deux fois opéré pour un cancer au cerveau [...]. Difficile de ne pas faire le lien avec le député-poète Gérard Godin [...]»<sup>19</sup>. Ce genre d'analogie entre les personnages ducharmiens et certaines personnalités de la scène culturelle québécoise n'est pas sans nous rappeler les jeux d'attribution qui ont couru au sujet des personnages de *L'Hiver de force*. Bref, l'œuvre romanesque de Ducharme ne pouvait prendre son sens que dans la mesure où l'on pouvait s'y reconnaître ou y reconnaître des indices nationaux.

Découvrant, par la suite, que les divers jeux ducharmiens sur la langue mettaient en valeur le travail du signifiant<sup>20</sup> et, somme toute, que ce travail

---

<sup>19</sup>Anne-Marie Voisard, «*Va savoir*, le dernier-né du mystérieux auteur. Un autre roman de Ducharme qui ravira ses lecteurs», *Le Soleil*, le 20 août 1994, p. D7.

<sup>20</sup>André Major, «Réjean Ducharme, trois ans après. La postérité: une nouvelle sensibilité...?», *Le Devoir*, 11

s'apparentait à celui de certains auteurs, déjà identifiés à un courant de contestation des valeurs morales de la culture occidentale, la critique a établi une nouvelle filiation entre l'œuvre romanesque de Ducharme et ce courant. Dès son premier compte rendu<sup>21</sup>, le critique français, Alain Bosquet, n'avait pas hésité à associer l'œuvre de Ducharme à celles de Lautréamont et de Jarry. Dans ses comptes rendus ultérieurs, s'ajoutèrent principalement les noms de Céline et de Queneau. Ces rapprochements, justifiés d'ailleurs, lui ont permis de baliser l'œuvre, d'en souligner subtilement les défauts, tout en l'insérant dans un paradigme culturellement familier, ce qui lui permettait d'appriivoiser cette œuvre nouvelle et étrange. Malheureusement, une partie de la critique s'est limitée à répéter et à exploiter servilement les rapprochements de Bosquet. Comme le souligne François Gallays, «[v]éritables textes matriciels, les recensions d'Alain

---

octobre 1969, p. 12: «[...] beaucoup plus que le sens, c'est la composition matérielle du mot qui le [Ducharme] passionne».

<sup>21</sup>Alain Bosquet, «Une irrésistible magie. *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme», *Le Monde*, n° 6755, 1<sup>er</sup> octobre 1966, p. 13.

Bosquet servirent souvent de source d'inspiration à d'autres comptes rendus tant au Québec qu'en France<sup>22</sup>». Encore une fois, la critique se contentait d'attribuer à Ducharme l'idée d'un même, d'accoler à son œuvre un discours critique déjà élaboré et, finalement, de dire de Ducharme ce qui avait déjà été dit au sujet des autres auteurs de ce courant de contestation. Dans cet ordre d'idée, l'écriture ducharmienne suit, selon Roger Duhamel, «la voie du courant discontinu soutenu par le souffle de la parole délirante<sup>23</sup>» où, poursuit Cécile Cloutier, «le hasard et l'inconscient sembl[ent] y avoir la part du lion<sup>24</sup>». Les calembours, les jeux de mots, les lapsus sont des procédés qui servent, ajoute Cloutier, à «souligner le vide des mots de la tribu<sup>25</sup>» et à contester, pour reprendre les termes de Herbert Marcuse, la société

---

<sup>22</sup>François Gallays, «La Réception des romans de Ducharme», dans *Paysages de Réjean Ducharme*, sous la direction de Pierre-Louis Vaillancourt, Montréal, Fides, 1994, p. 264.

<sup>23</sup>Roger Duhamel, «L'Océantume», *Livres et auteurs canadiens 1968*, p. 38.

<sup>24</sup>Cécile Cloutier-Wojciechowska, «La Fille de Christophe Colomb de Réjean Ducharme», *Livres et auteurs québécois 1969*, p. 23.

<sup>25</sup>*Ibid.*

de *l'homme unidimensionnel* et son *discours clos*<sup>26</sup>. Ainsi, l'originalité de l'œuvre ducharmienne s'est vue paradoxalement tempérée, émoussée, par le travail d'appropriation de la critique; ce n'était plus, selon la critique, l'originalité de l'œuvre qui avait sans doute justifiée sa publication chez Gallimard, mais bien sa parenté à un courant littéraire, son lien à une généalogie textuelle.

Selon cette critique, les divers procédés qu'utilisent les écrivains pour fragmenter le discours romanesque créent des œuvres qui cherchent à refléter l'état d'aliénation dans lequel ils se trouvent et s'insèrent dans une stratégie de contestation des valeurs de la société occidentale et des conventions de sa culture. L'éclatement de la parole, du langage, et l'instauration d'une écriture fragmentée, parcellaire, reflètent donc la confusion de la société moderne. Le roman demeure encore de cette façon une image du monde et, puisque le monde est devenu confus, fragmenté, vide, il est normal que le roman le soit, que l'on retrouve

---

<sup>26</sup>Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, Paris, Minuit, «Points», 1968 (pour la traduction française).

cette confusion et ce vide à l'intérieur même de ce dernier. La facture du roman renvoie donc à un constat sur le monde et à une remise en question des valeurs de la société. Dans cette foulée, Renée Leduc-Park<sup>27</sup> et Maryel Archambault<sup>28</sup> ont cherché, dans le cas de Réjean Ducharme, à dévoiler l'armature philosophique ou idéologique qui sous-tendait son œuvre «éclatée» et à établir un parallèle étroit entre certaines de ses composantes et celles de Nietzsche et de la génération contre-culturelle. Selon Renée Leduc-Park, l'ensemble des traits dionysiens communs à Nietzsche et à Ducharme (néant, nihilisme, dionysisme) autorisent une lecture nietzschéenne du romancier. Son étude cherche à reconstruire l'œuvre ducharmienne à la lumière des principaux thèmes du philosophe. Pour ce faire, elle examine principalement les modes d'inscription de ces différents concepts dans l'œuvre. Le problème de cette perspective est qu'elle se limite à souligner les traits

---

<sup>27</sup>Renée Leduc-Park, *Réjean Ducharme, Nietzsche et Dionysos*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1982.

<sup>28</sup>Maryel Archambault, «Réjean Ducharme et la contre-culture», Thèse de doctorat, University of Toronto, 1989.

communs de ces deux auteurs au lieu de fonder la dynamique propre de chaque œuvre. De son côté, selon Maryel Archambault, l'éclatement de la parole renverrait à un éditorial adjacent. En effet, le discours a-politique, que tient Ducharme, serait un discours politique au sens large du terme. Ce discours reflète, selon son étude, les façons de voir de la génération contre-culturelle des années soixante en Occident. Par contre, cette thèse apparaît être une hasardeuse tentative de faire coïncider le discours contre-culturel avec celui de Ducharme dans la mesure où, chez Ducharme, comme l'avait souligné Pierre-Louis Vaillancourt, «le ridicule est jeté indifféremment sur tout et sur tous [...], et que l'amour des procédés de dérision semble l'emporter sur toute adhésion à une cause<sup>29</sup>». Sans vouloir nier que des relations existent entre une certaine «conscience sociale» et les «consciences individuelles», nous croyons, à la suite de Susanna Finnell, que «dans le cas de Ducharme, ces corrélations sont difficiles à faire et, si les liens sont là,

---

<sup>29</sup>Pierre-Louis Vaillancourt, «L'offensive Ducharme», *Voix et images*, vol. 5, n° 1, automne 1979, p. 180-181.

[qu']ils semblent si conscients qu'ils sont devenus dérisoires<sup>30</sup>». Négligeant le traitement que Ducharme fait dans son œuvre des différents types de discours qui le traversent, Archambault ne met en relief que les similitudes de signifiés entre le discours contre-culturel et l'œuvre de Réjean Ducharme: rejet des institutions, refus d'une logique dualiste, causale et séquentielle et de l'objectivité, mépris envers la société de consommation et rejet du politique. Cette mise en relief, loin d'éclairer comment les éléments de ce discours sont utilisés, manipulés, se présente comme un répertoire des thèmes propres au discours contre-culturel qui sont présents dans l'œuvre ducharmienne et laisse entendre, fait contestable, que Ducharme adhère au discours contre-culturel de sa génération.

---

<sup>30</sup>Susanna Finnell, «*Les Fantômes de Réjean Ducharme: espaces de lectures*», Thèse de doctorat, The University of British Columbia, 1985, p. 14.

### ***Sémiotique et pragmatique***

Plus récemment, les recherches dans le champ critique semblent s'écarter de ce type d'analyse référentielle. Les principales études n'échappent pas pour autant à l'effort d'apposer à cette production une forme de marquage culturel. Dans la plupart de ces analyses, l'œuvre, quelle qu'en soit la facture, possède une vérité discursive qu'il faut révéler. À l'aide de nouveaux outils conceptuels, la critique cherche à repérer dans celle-ci les différents éléments qui la composent et à les répartir en propriétés et en classes. On propose une analyse de type structural reliée davantage au travail de l'écriture. Ainsi, il ne s'agit plus de faire coïncider un énoncé avec un référent ni de tenter de l'insérer à l'intérieur d'un paradigme culturel, idéologique ou philosophique, mais bien de faire coïncider l'œuvre, comme le suggéraient plus tôt Deleuze et Guattari, avec «une unité secrète encore plus compréhensive<sup>31</sup>», c'est-à-dire avec une structure

---

<sup>31</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 12.

conventionnelle, sinon universelle, des effets esthétiques ou littéraires.

Ces analyses, principalement l'excellente étude de sémiotique de Kenneth Meadwell<sup>32</sup>, ont pour prémisse que la littérarité d'une œuvre littéraire, c'est-à-dire l'ensemble des caractéristiques qui font d'un texte une œuvre esthétique, est intrinsèque et qu'elle s'appuie, d'une certaine façon, sur la fonction poétique, telle qu'elle se définit depuis Jakobson. En effet, la fonction poétique, selon l'acceptation des critiques, comporte deux démarches complémentaires: d'une part, sur l'axe paradigmatique, elle consiste à réactiver le sens affectif par l'usage de formes déviantes et, d'autre part, sur l'axe syntagmatique, à renforcer l'intensité du message verbal par la systématisation de la répétition<sup>33</sup>. Toute l'étude de Meadwell s'inspire de cette prémisse et met en lumière la matrice de certaines œuvres à partir de

---

<sup>32</sup>Kenneth William Meadwell, *L'Avalée des avalés, L'Hiver de force et Les Enfantômes de Réjean Ducharme: une fiction mot à mot et sa littérarité*, Lewiston/Queenston/Lampeter, The Edwin Mellen Press, «Canadian Studies», vol. 11, 1990.

<sup>33</sup>Jean Cohen, «Poésie et redondance», *Poétique*, n° 28, 1976, p. 413.

laquelle le texte s'engendre lui-même, ce qui lui fait dire que la fonction signifiante l'emporte sur la fonction référentielle dans la mesure où le texte ne cherche plus à reproduire un référent quelconque mais lui-même. Selon Meadwell, s'inspirant largement des travaux de Michael Riffaterre, l'unité du texte ou de signification se trouve dans l'engendrement d'un même et d'un semblable. Dans *L'Avalée des avalés*, la figure de «l'avalement» régit, selon Meadwell, la production du texte; dans *L'Hiver de force*, ce sera celle de l'actualisation de la notion du vide par l'utilisation d'un langage auto-réflexif; dans *Les Fantômes*, celle de la mère/amante. La fonction signifiante se lie alors à la reproduction d'un signifié, par l'intermédiaire d'une structure matricielle, et non à la production de sens où le signifié se verrait non pas reproduit, mais neutralisé, chargé d'affects<sup>34</sup>, c'est-à-dire apte, selon

---

<sup>34</sup>Pour Deleuze et Guattari, l'affect est la transversale inorganique qui file entre les catégories. Ainsi, entre le cheval de trait et le boeuf de labour un élément abstrait ou affect crée une relation qui passe au-delà et en-deça de la taxinomie catégorielle. Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux.*, p. 313-318.

la belle formule qu'emploie Bottom dans *Dévadé*, à «produire un bel objet émotif (DV, p. 121)<sup>35</sup>».

D'autres études, plus inspirées des recherches en pragmatique, montrent que la notion de littéarité se définit à partir d'un contexte littéraire particulier. Pour leurs auteurs, la littéarité serait, cette fois-ci, extrinsèque à l'œuvre littéraire: le caractère littéraire d'une œuvre se construit à partir d'attentes ou de présupposés. Pour Marilyn Randall<sup>36</sup>, Ducharme s'oppose à trois présupposés importants de la convention littéraire, ceux d'originalité, de cohérence de l'œuvre littéraire et de l'immanence du signifié, en pratiquant une certaine forme de plagiat, d'incohérence et en multipliant les

---

<sup>35</sup>Nous citons les œuvres de Réjean Ducharme d'après des abréviations directement suivies de la référence à la page: *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966: AA; *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967: NV; *L'Océantume*, Paris, Gallimard, 1968: OC; *La Fille de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1969: FC; *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973: HF; *Les Fantômes*, Paris, Gallimard, 1976: EF; *Dévadé*, Paris/Montréal, Gallimard/Lacombe, 1990: DV; et *Va savoir*, Paris, Gallimard, 1994: VS.

<sup>36</sup>Marilyn Randall, *Le Contexte littéraire: lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*, Longueuil, Le Préambule, «L'Univers des discours», 1990.

non-sens. Cette pratique ducharmienne remet en question nos habitudes de lecture, puisque celles-ci sont conditionnées par le contexte littéraire, gouverné par le primat de l'identité. Mais, cette remise en question est en quelque sorte neutralisée par Randall. Elle considère en effet que Ducharme se conforme à un présupposé de la définition de la littérature contemporaine qui transcende les trois autres, celui de la rupture des conventions. En privilégiant la notion de rupture des conventions dont se réclame volontiers toute avant-garde, au détriment des autres présupposés, l'œuvre ducharmienne vient se situer à l'intérieur de la filiation de la contestation des valeurs de la société occidentale, ce que soutenait déjà Alain Bosquet. La spécificité de l'œuvre ducharmienne est subsumée par le présupposé de la rupture des conventions.

### ***Anti-herméneutique***

Ces analyses tentent de dévoiler ce que signifient les différentes composantes de l'œuvre ou de reconstruire l'œuvre à partir d'une unité implicite ou secrète. Leur mouvement est décrit comme centripète puisqu'elles partent du multiple qu'est l'œuvre pour organiser des

unités signifiantes autour d'un sujet d'énonciation et d'un sujet d'énoncé. La critique postule que toute œuvre représente un monde, qu'il soit réel ou onirique, et cherche sa signification et sa place dans le réseau des significations. Il s'agit toujours, dans cette optique, de former, à partir de l'œuvre, des masses signifiantes: figures, symboles, fantômes, structures modèles, qui en assurent la cohésion. Or, ces efforts pour donner à l'œuvre ducharmienne une signification ou une cohésion neutralisent le procès du sens, dans lequel l'œuvre prend pourtant tout son dynamisme et toute sa force, et viennent mettre un terme à son extension anaphorique dans l'espace et le temps. En somme, tout ce que les critiques décrivent est «bien réel mais ce n'est pas ce qui caractérise vraiment l'œuvre<sup>37</sup>» littéraire en tant que telle, pour peu que celle de Réjean Ducharme cherche, comme le souligne Anne Élane Cliche<sup>38</sup>, à s'échapper de

---

<sup>37</sup>André Colombat, *Deleuze et la littérature*, New York, Bern, Frankfurt am Main, Paris, Peter Lang, «American University Studies. Series II. Romance language and Literature, vol. 132», 1990, p. 262.

<sup>38</sup>Anne Élane Cliche, *Le Désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, Montréal, XYZ, «Théorie littéraire», 1992.

l'interprétation herméneutique en remettant constamment tout énoncé dans un jeu interminable de la différence où il outrepassé indéfiniment toute assignation. À la différence de l'interprétation herméneutique qui reconnaît un sens caché sous le sens apparent et dont le but est d'appréhender et de restituer ce sens au moyen de signes, c'est-à-dire d'organiser des unités signifiantes autour d'un sujet d'énonciation et d'un sujet d'énoncé, l'énoncé théorématique ducharmien affirme «l'abject là où il y aurait de l'interprétation<sup>39</sup>». C'est pourquoi l'œuvre de Ducharme projette impérativement l'Autre, en tant que détenteur et dictateur du sens ou ensemble axiomatique, hors de l'écrit, tout en déniait paradoxalement l'arbitraire du signifiant, et vise à faire tenir ensemble, «en un seul présent d'énonciation, l'auteur, le narrateur et le lecteur<sup>40</sup>», ce qui crée un espace ou un «littoral étrange» où le sujet d'énonciation autant que le sujet d'énoncé deviennent troubles, indéterminables, imperceptibles, car tous deux sont toujours en instance, comme en projet, confondus à

---

<sup>39</sup>*Ibid.*, p. 84.

<sup>40</sup>*Ibid.*, p. 91.

l'énonciation en procès. Ce constat rejoint un élément important de l'analyse de Susanna Finnell qui, dans son étude de l'espace fictif des *Enfantômes*, intitulée *Les Enfantômes de Réjean Ducharme: espaces de lectures*, distingue, selon les interactions des actants, trois configurations spatiales dont l'une, l'Antre ou l'île immatérielle, apparaît comme ce littoral étrange décrit par Cliche, le dehors de la parole dont parlait Maurice Blanchot<sup>41</sup>, *l'atopie de la jouissance du texte*<sup>42</sup> selon l'expression de Roland Barthes, perçu par Colombat, comme étant «au-delà du territoire des significations et des figures, des images et des représentations<sup>43</sup>». La valeur de la parole:

n'est pas fondée sur une esthétique, ni sur une quelconque conscience du sujet, mais seulement sur la sensation, sur le témoignage sensible d'une altération du corps, sur ce

---

<sup>41</sup>Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, «Idées», 1955, p. 205: «Après avoir, dans les premiers temps, fait de l'art, le chemin vers moi-même, il [Rilke] éprouve toujours plus que ce chemin doit me conduire au point où, en moi, j'appartiens au dehors, me conduit là où je ne suis plus moi-même, où si je parle, ce n'est pas moi qui parle, où je ne puis parler».

<sup>42</sup>Roland Barthes, *Le Plaisir [...]*, p. 93.

<sup>43</sup>André Colombat, *Deleuze et la littérature*, p. 221.

que Vincent [le narrateur des *Enfantômes*] appelle merveilleusement la communication «éroginale», donc une valeur fondée sur le transfert purement sensoriel<sup>44</sup>.

Dans cet espace de la communication «éroginale<sup>45</sup>», la parole se fonde, selon Finnell et d'autres théoriciens de la littérature, sur une *altération du corps*, c'est-à-dire sur une différence en soi, sur un devenir qualificatif illimité, tout ce qui ne peut être objet de la «récognition» et qui ébranle ainsi l'illusion de la mimésis et de la sémiosis. Dans les deux premiers espaces, dégagés par l'étude de Finnell (l'espace de l'illusion réaliste et l'espace de l'enfance), l'unité du sujet se retrouvait dans la convergence de ses facultés qui subsumait son objet sous un même concept, qu'il soit vu, touché, rappelé, imaginé, conçu<sup>46</sup>. Dans le troisième

---

<sup>44</sup>Susanna Finnell, «Les Enfantômes de Réjean Ducharme [...]», p. 335-336.

<sup>45</sup>Soulignons que ce terme-gigogne employé par le narrateur des *Enfantômes* sert à qualifier une manière de relater des événements. Voir *Les Enfantômes*, p. 107-108 et 233. Nous y reviendrons dans le quatrième chapitre.

<sup>46</sup>Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 174: «Chez Kant comme chez Descartes, c'est l'identité du Moi dans le Je pense qui fonde la concordance de toutes les facultés, et leur accord sur la forme d'un objet supposé le Même».

espace, l'Antre ou l'île immatérielle, il n'y a plus alors convergence des facultés qui permette de reconnaître un objet supposé le même, mais divergence des facultés où chacune affronte sa limite, et ne reçoit de l'autre qu'une violence qui la met en face de son disparate ou de son incomparable. Chaque faculté renvoie ainsi à l'esprit un nouvel objet, une nouvelle image, ce qui disloque autant l'identité de l'objet que du sujet<sup>47</sup>. Ainsi, selon Cliche et Finnell, l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme semble donc ouvrir, dans l'espace fictif, un «littoral étrange», une zone «éroginale» dans laquelle l'efficacité incantatoire l'emporte sur la vérité de la Révélation, où l'éclatement des mots, des discours, des instances narratives débouche sur une expression sensible. Par contre, devant les éléments qui précarisent les paramètres de la réalité fictive ou de l'unité discursive, la critique a d'abord préféré, en s'appuyant principalement sur le primat de l'identité,

---

<sup>47</sup>*Ibid.*, p.189-190: «Il existe un enchaînement des facultés, et un ordre dans cet enchaînement. Mais ni l'ordre ni l'enchaînement n'impliquent une collaboration [des facultés] sur une forme d'objet supposé le même ou une unité subjective dans la nature du Je pense. C'est une chaîne forcée et brisée, qui parcourt les morceaux d'un moi dissous comme les bords d'un Je fêlé».

élaborer une discours critique apte à les réintégrer sous le régime de la représentation et à renforcer les classifications dichotomiques: signifiant/signifié, sujet d'énoncé/sujet d'énonciation, ce qui lui permet d'éviter d'explorer cet espace de la *communication éroginale*, ce lieu paradoxal d'un *transfert purement sensoriel* où l'on assiste à la déroute du sens, c'est-à-dire à son indéfinie suspension, dont l'œuvre tire pourtant toute sa force et son dynamisme. Car, dans cet espace, note Colombat,

l'auteur s'efface pour entrer en rapport avec un *on parle* ou *ça parle* à partir duquel un type de communication spécifique à l'œuvre devient possible, au-delà du territoire des significations et des figures, des images et des représentations<sup>48</sup>.

Néanmoins, le sujet écrivain s'efface, se rend imperceptible, non pas dans le sens où Ducharme se fait cadavre, «décide d'être ce qu'il n'est pas, à savoir: un mort<sup>49</sup>», mais, dans celui d'un *agencement*<sup>50</sup> de type

---

<sup>48</sup>André Colombat, *Deleuze et la littérature*, p. 221.

<sup>49</sup>Anne Élane Cliche, *Le Désir du roman*, p. 189.

<sup>50</sup>Ce qui regroupe ou agence des corps, des actions, des passions, des lignes, «sélectionne les voix chuchotantes, convoque les tribus et les idiomes secrets, d'où

heccéité<sup>51</sup> qui empêche, selon Deleuze et Guattari, les énoncés de «basculer sous la tyrannie des constellations signifiantes ou subjectives<sup>52</sup>», c'est-à-dire non pas pour s'anéantir «mais, souligne Colombat, pour rassembler dans son œuvre des forces avec lesquelles nous entrons en rapport dans notre propre anonymat<sup>53</sup>». Ce qui anime l'œuvre ducharmienne est davantage, selon nous, une force libératrice qu'une lassitude ou qu'une pulsion de mort, un désir, toujours renouvelé, d'échapper aux codes, à la saisie, «d'éteindre, comme le suggère Bottom, le

---

j'extrais quelque chose que j'appelle moi». Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 107.

<sup>51</sup>Heccéité, Haecceité ou Eccéité: «terme créé par Duns Scot et qui signifie ce qui fait qu'un individu est lui-même et se distingue de tout autre.» [André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, P.U.F. «Quadrige», volume 1, seizième édition, 1988, (première édition 1926), p. 257]. La notion d'heccéité désigne, chez Gilles Deleuze, un mode d'individuation impersonnelle. Il n'y a plus de sujets, mais des individuations dynamiques sans sujet, des heccéités qui s'expriment dans des articles et des pronoms indéfinis. Pensons par exemple à la duplicité de la voix narrative de *L'Hiver de force* (Nicole et André) qui s'exprime souvent dans un «on» emblématique.

<sup>52</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 324.

<sup>53</sup>André Colombat, *Deleuze et la littérature*, p. 221.

narrateur de *Dévadé*, la lumière sans nous éteindre avec (DV, p. 87)», et de franchir la frontière qui sépare l'intelligible du sensible.

***Prolégomènes à une lecture de l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme***

Qu'est-ce qu'un livre pour Deleuze? Un événement qui est pour moi, qui fait passer quelque chose me convenant ou non, et que je n'ai pas à juger, ni à interpréter, encore moins à comprendre. Une communication par affects, rien d'autre. Pour les auteurs de *Mille plateaux*, le livre c'est une œuvre d'amour, et non la déprimante reproduction du monde.

Armand Guilmette<sup>54</sup>

À ce que Roland Barthes appelle une «pratique confortable» du texte, «qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle<sup>55</sup>», et qui s'appuie, comme nous l'avons souligné, sur le primat de l'identité, Gilles Deleuze et

---

<sup>54</sup>Armand Guilmette, *Gilles Deleuze et la modernité*, Trois-Rivières, Zéphyr, 1984, p. 53.

<sup>55</sup>Roland Barthes, *Le Plaisir [...]*, p. 25.

Félix Guattari jettent les bases d'une pratique textuelle différente qui est à la fois théorie sans être dogmatique et méthode d'approche sans être interprétative: la schizoanalyse<sup>56</sup>. Cette pratique, que les auteurs exposent dans deux volumineux ouvrages, *L'Anti-Édipe* et *Mille plateaux*, qui forment un ensemble intitulé: *Capitalisme et schizophrénie*, et qu'ils surnomment, eux-mêmes, *rhizomatique*, *strato-analyse*, *schizo-analyse*, *nomadologie*, *micro-politique*, *pragmatique*, *science des multiplicités*<sup>57</sup>, se présente d'abord comme un ensemble de concepts dans lequel chacun d'eux a le pouvoir d'affecter le sens d'un autre ou d'en être affecté, c'est-à-dire comme un ensemble de rapports de force plus ou moins stable. Chez Deleuze et Guattari, les concepts ne renvoient pas à des notions closes, organiques et homogènes, ils ne sont jamais fixés, définitivement définis, mais plutôt modulaires, toujours ouverts. Le concept chez Deleuze «se définit, souligne Colombat, peu

---

<sup>56</sup>Nous ne prétendons pas ici donner un résumé, ni une explication exhaustive de la schizoanalyse, mais bien de capturer les éléments qui pourront servir à l'étude de textes littéraires, notamment ceux de Réjean Ducharme.

<sup>57</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 57.

à peu sans jamais se limiter à une seule définition<sup>58</sup>». L'œuvre de Deleuze et de Guattari ne propose donc pas une grille d'analyse, ni un système critique, mais offre des outils conceptuels ouverts et susceptibles d'expérimenter certains tracés dynamiques propres au texte littéraire. Quoique philosophe, Gilles Deleuze donne à sa réflexion sur l'écriture et la littérature une place importante dans son œuvre<sup>59</sup>. Plusieurs de ses ouvrages placent des écrivains au centre de ses études. Signalons notamment *Marcel Proust et les signes* (1964) où Deleuze dégage, de l'œuvre de Proust, une nouvelle image de la pensée, image selon laquelle toute pensée est, pour Proust, une agression qui vient de l'extérieur et sous la contrainte d'un signe, au lieu de trouver sa source dans la bonne volonté d'un moi. *Logique du sens* (1969) où, à partir de l'œuvre de Lewis Carroll, il s'interroge sur la genèse du sens et montre que le sens se trouve à la surface des choses et des mots; il est ce qui arrive aux choses et

---

<sup>58</sup>André Colombat, *Deleuze et la littérature*, p. 204.

<sup>59</sup>Soulignons qu'il n'a pas été le seul. Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Michel Foucault, Julia Kristeva, pour ne nommer que ceux-là, ont également donné une place importante à la littérature dans leurs travaux.

aux mots et n'est jamais principe ou origine. *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975) qu'il a signé avec Félix Guattari et dans lequel les deux auteurs développent les notions de «majeur» et de «mineur» en littérature et explorent, chez Kafka, les mouvements de territorialisation et de reterritorialisation (ceux qui rabattent tout sur une *terra cognita*, trop connue et reconnue) et de déterritorialisation (ceux qui s'ouvrent sur une *terra incognita* jamais reconnue ni reconnaissable) que ces deux notions impliquent. *Critique et clinique* (1993) qui est un recueil d'essais consacrés à la littérature ou, plus précisément, au «problème d'écrire», et dans lequel on retrouve les auteurs préférés du philosophe: Carroll, Melville, Kafka, Beckett, T. E. Lawrence et Artaud. Ces principales études cherchent, en prolongeant les principaux concepts développés dans *L'Anti-Edipe* et *Mille plateaux*, à se soustraire d'un usage concordant ou conjoint de toutes nos facultés, qui fait de l'œuvre littéraire un système dynamique défini<sup>60</sup>. Elles suggèrent plutôt d'entrer à

---

<sup>60</sup>Ce système se réduirait en quelque sorte à une matrice, vers laquelle l'ensemble d'une oeuvre converge, ou à un

l'intérieur d'un usage discordant et disjoint de nos facultés, apte à rendre compte des mouvements aléatoires du texte: renversements, déplacements, décentrement, bref de la turbulence des lignes qui, de l'extérieur, le traversent et viennent en tisser la trame mouvante et substantielle. Cette attitude d'esprit, soulignée par Armand Guilmette dans notre citation mise en exergue, nous demande, en définitive, de nous transformer en sismologue, en géographe, en cartographe, en connecteurs d'ombres, tous métiers afférents à la schizoanalyse, afin de dessiner le réseau des différents mouvements qui se produisent en surface, en bordure du texte, et qui tracent le dehors de la parole, l'atopie de la jouissance du texte ou, dans le cas de Réjean Ducharme, l'espace de la communication éroginale ou le littoral étrange dont Cliche et Finnell dévoilaient l'existence, bref d'entrer en contact avec le devenir de l'œuvre, de «toucher, selon Deleuze, cette simplicité qui n'est ni la fin ni le début de quelque chose<sup>61</sup>» et «qui, ajoute-t-il, cesse de

---

réfèrent (émotion, sensation, vérité), que l'œuvre cherche à reproduire fidèlement.

<sup>61</sup>Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, «Dialogues», 1977, p. 38.

représenter quoi que ce soit<sup>62</sup>». La question ne sera pas d'appliquer une nouvelle grille à un texte afin de présenter la vérité sur ce dernier, mais d'expérimenter, suivant certaines lignes directrices que proposent Deleuze et Guattari dans l'ensemble de leurs travaux, les failles, c'est-à-dire les lieux de ruptures et de nouvelles captures de l'œuvre ducharmienne. Comme le précisent Deleuze et Guattari eux-mêmes, «dans un livre il n'y a rien à comprendre, mais beaucoup à se servir. Rien à interpréter ni à signifier, mais beaucoup à expérimenter<sup>63</sup>». Lire un romancier comme Réjean Ducharme, l'expérimenter, selon l'approche théorique et pratique de Deleuze et Guattari, que la critique continue d'appeler schizoanalytique par commodité, et malgré l'aspect réducteur, car trop psychanalytique, du préfixe, c'est déchiffrer les indices de sa singularité, c'est-à-dire aborder, précise Colombat au sujet de cette approche, le texte «dans les processus même qui le différencient de

---

<sup>62</sup>*Ibid.*, p.89.

<sup>63</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome*, Paris, Minuit, 1967, p. 72.

tout autre texte et caractérisent son fonctionnement par ses lignes, ses fêlures et son ouverture<sup>64</sup>».

L'œuvre romanesque de Réjean Ducharme est avant tout une surface sur laquelle s'affrontent des forces tantôt actives, tantôt passives, et où se distribuent des singularités<sup>65</sup> toujours agissantes, ces multiples plateaux à la dérive. Le lapsus, la faille, l'erreur sont autant de procédés ou moyens d'errer, c'est-à-dire des moyens de glisser dans la faille du texte où l'adéquation entre les états de choses et les propositions (la résistance du matériau) cède sous la puissance dérivative du signe. Le texte, souligne Gervais, «sort-rentre de ses failles, de ses morceaux, de ses fragments<sup>66</sup>», ce qui le «libère de toute prétention à reproduire toute précédente réalité<sup>67</sup>».

---

<sup>64</sup>André Colombat, *Deleuze et la littérature*, p. 212.

<sup>65</sup>Les singularités sont, pour Deleuze et Guattari, des traits non encore formés, des particules aptes à créer de nouvelles alliances, des connexions. Ce sont des décodés, des asubjectifs, des informels, c'est-à-dire des individualités d'événements: un courant d'air, un vent, une heure de la journée.

<sup>66</sup>André Gervais, «Morceaux du littoral détruit. Vue sur *L'Océantume*», *Études françaises*, vol. 11, nos 3-4, octobre 1975, p. 288.

<sup>67</sup>*Ibid.*, p. 289.

Ce que soulève le texte ducharmien, c'est donc la tension paradoxale entre le caractère arbitraire du signe et la puissance de ce dernier d'ouvrir une zone de turbulences où les identités et les mots se dissolvent au profit d'une «affirmation impersonnelle<sup>68</sup>» et d'un «pouvoir d'expression sensible<sup>69</sup>». Cette tension remet en question la conception habituelle du sens qui repose sur le primat de l'identité et de ce fait, tente, en mettant en jeu, dans son écriture même, les différentes forces de dérivation et de résistance qui traversent la langue, de déjouer constamment les structures de signifiante et de subjectivation qui rabattent le tout sur du même et de l'identique. La véritable question à poser devant une œuvre, en suivant Réjean Ducharme, n'est donc pas, selon Deleuze et Guattari, celle de sa signification, ni celle de sa place, mais bien celle de son fonctionnement, puisque, précisent les auteurs de *Mille plateaux*, «chaque

---

<sup>68</sup>Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 58: «L'œuvre exige de l'écrivain qu'il perde toute nature, tout caractère, et que, cessant de se rapporter aux autres et à lui-même par la décision qui le fait moi, il devienne le lieu vide où s'annonce l'affirmation impersonnelle».

<sup>69</sup>Lise Gauvin, «La Place du marché romanesque: le ducharmien», *Études françaises*, vol. 28, nos 2-3, automne 1992 - hiver 1993, p. 110.

fois qu'une multiplicité se trouve prise dans une structure, sa croissance est compensée par une réduction des lois de combinaison<sup>70</sup>».

Il s'agit de répondre à l'invitation à laquelle semblent nous convier autant l'approche deleuzienne que l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme. Cet appel est celui de glisser d'une approche interprétative de type herméneutique à l'exploration d'un espace sensible et à l'expérimentation de la «valeur purement expressive, ou comme dit Klossowski, émotionnelle»<sup>71</sup>. Expérimenter une œuvre est, selon Deleuze et Guattari, se demander comment ça marche? qu'est-ce qui y entre? qu'est-ce qui en sort? quelle est en somme sa manière à elle, poursuivent les auteurs de *Mille plateaux*, de faire «passer quelque chose qui échappe aux codes: des flux, des lignes de fuites actives révolutionnaires, des lignes de décodage absolu qui s'opposent à la culture<sup>72</sup>»?

---

<sup>70</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 12.

<sup>71</sup>Cité par Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, «Critique», 1969, p. 347.

<sup>72</sup>Gilles Deleuze, «Sur capitalisme et schizophrénie, entretien avec Félix Guattari et Gilles Deleuze»,

Dans notre étude, nous commencerons par suivre les mouvements de déterritorialisation de l'œuvre ducharmienne en examinant la mise en place d'un usage de la langue que Deleuze et Guattari qualifient de *mineur*. Nous verrons d'abord que ce traitement de la langue diffère des écrivains québécois de l'époque qui ont surtout cherché, dans la mouvance nationaliste des années '60 et '70, à réfléchir le mal québécois à travers l'exploration du jocal et à donner à leur écriture l'homogénéité nécessaire à sa reconnaissance et à sa légitimation, ce qui s'inscrit, selon Deleuze, dans un devenir majoritaire<sup>73</sup>. Ensuite, nous examinerons comment Ducharme détourne de sa voie un des axiomes importants de la pratique littéraire: la répétition. Pour ce faire, nous interrogerons le point de vue de Gilles Deleuze sur cette question et verrons que la répétition, telle qu'exploitée par Ducharme, dégage une ligne souple, et de fuite, par laquelle l'énoncé se dérobe, et en se dérobant, devient un *pur multiple* qui fait vibrer

---

entretien recueilli par C. Bakès-Clément, *Arc*, n° 49, nouvelle édition, 1980, p. 54.

<sup>73</sup>Gilles Deleuze, *Pourparlers: 1972-1990*, Paris, Minuit, 1990, p. 235: «Quand une minorité se crée des modèles, c'est parce qu'elle veut devenir majoritaire».

l'ensemble. Notre étude cherchera, dans un troisième temps, à analyser comment les principaux procédés itératifs qu'utilisent Réjean Ducharme font entrer son énonciation dans une zone de turbulences où le sujet d'énoncé part à la dérive et où le sujet d'énonciation perd de sa consistance. Ce type d'énonciation substitue à la fixité du signifié et du signifiant la mobilité des intentions. Cette voie crée une ligne syntagmatique sur laquelle les mots s'ouvrent afin de capter les forces pures et les tracés dynamiques de la langue et de la littérature passée et présente, dans l'espoir de passer du message à la sensation, du *codé* au *non-codé*, ce qui permet d'échapper aux discours qui emprisonnent et de produire, selon les mots mêmes du narrateur de *Dévadé*, «un bel objet émotif, une forme sonore de vitalité (*DV*, p. 121)». Enfin, nous verrons le type de communication que la voie suivie par Ducharme ouvre. Celle-ci, qualifiée par le narrateur des *Enfantômes*, d'*éroginale* prend son départ à partir, souligne Willens, de la «valeur sensible comme domaine sous-estimé et séparé à l'intérieur de la connaissance<sup>74</sup>».

---

<sup>74</sup>Eldert Willems, «Esthétique de la dérive», dans *Arcanes*

Écrire, chez l'auteur de *L'Avalée des avalés*, c'est écrire autrement, c'est imprimer une nouvelle orientation à l'écriture, celle qui déjoue les structures de signifiante et de subjectivation, que le régime de représentation, gouverné par le primat de l'identité, impose à toute écriture, au profit d'un «pouvoir d'expression sensible<sup>75</sup>» et d'une «affirmation impersonnelle<sup>76</sup>». Comme le suggère Nicole, au début de *L'Hiver de force*, il s'agit de faire en sorte que, lorsque les «gens vont parler», «ça [soit] du bruit (HF, p. 15)» ou une pure sonorité, comme les plaintes de Juba que Bottom associe à de la musique (DV, p. 20), et que l'on puisse leur «répondre, propose Nicole, cui-qui-kui comme les oiseaux», afin que «les gens [pensent] qu'on fait des farces mais ça va être pour vrai» et que l'on ne «[comprene plus] ce que le propriétaire veut dire par *payez le loyer* (HF, p. 15)». Pour ce faire, Ducharme

---

de l'art: entre esthétique et philosophie, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, «Annales de l'Institut de Philosophie et de Sciences morales», 1988, p. 60.

<sup>75</sup>Lise Gauvin, «La place du marché romanesque [...]», p. 110.

<sup>76</sup>Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 58.

regarde ce que les gens disent au lieu de les écouter<sup>77</sup>, expérimente les forces actives et passives qui traversent la langue et les discours, afin que «les mots tout faits ne piègent pas, selon le narrateur de *Va savoir*, les nouveaux sens que «tu vas te donner (*VS*, p. 39)».

---

<sup>77</sup>«Tu [Mille Milles] regardes ce que je [Chateaugué] dis. Tu n'écoutes même pas ce que je dis (*NV*, p. 85)».

CHAPITRE PREMIER

POUR UN TRAITEMENT MAJEUR OU MINEUR DU  
FRANCO-QUÉBÉCOIS

Il n'est pas de pire aliénation que celle de l'aliéné qui prétend lutter contre l'observation en s'aliénant plus encore; par exemple: le psychiatre et l'antipsychiatre, guignols ennemis du même cirque aliénant et qui, tous deux, font le jeu du capitalisme car finir à l'asile ou à Katmandou, c'est rester inoffensif et soumis d'autant mieux qu'on s'imagine rebelle!

Henri Gobard<sup>78</sup>

Malgré le respect qu'elle suscite, l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme étonne et occupe une place ambiguë dans la littérature québécoise. Cette œuvre originale dérange, crée de l'embarras et un certain malaise. Comme le soulignait déjà en 1969 Marie-Claire Blais:

---

<sup>78</sup>Henri Gobard, *L'Aliénation linguistique (Analyse tétraglossique)*, Paris, Flammarion, 1976, p. 19.

[...] l'œuvre [de Ducharme] nous menace par sa vigueur, son ironie ou son intelligence. [...] nous avons peur de cet écrivain subtil [car] nous ressentons encore l'ancienne menace, toujours inavouée, la violente jalousie de retrouver trop près de nous le grand écrivain qui pourrait dénoncer un jour cette médiocrité dont nous sommes si fiers<sup>79</sup>.

Le malaise que l'œuvre de Réjean Ducharme semble susciter s'explique, en grande partie, par le fait que l'auteur de *L'Avalée des avalés* met au jour, en utilisant et exploitant de façon ironique les tensions internes du champ linguistique et culturel québécois, les schèmes idéologiques qui sous-tendent le fonctionnement de ce même champ. En effet, toute société, précisent Deleuze et Guattari, est traversée par plusieurs régimes de signes qui renvoient au caractère illocutoire du langage. Ces régimes font partie implicitement de l'énonciation: tout énoncé est lié à des circonstances particulières qui le rendent pour ainsi dire signifiant. Marilyn Randall explore cet aspect de la langue dans une perspective littéraire et, ce faisant, redéfinit la notion de la littérarité par le biais de la fonction contextuelle. La

---

<sup>79</sup>Marie-Claire Blais, «Réjean Ducharme, trois ans après. Il faut une parole d'accueil» *Le Devoir*, 11 octobre 1969, p. 13.

littérarité des textes modernes, tels que ceux d'Aquin et de Ducharme, se lie, selon Randall, à un présupposé déterminant de la situation contemporaine de l'énonciation littéraire, celui qui impose la rupture des principales attentes formelles de la convention littéraire (cohérence narrative et discursive, immanence du signifié et originalité de l'œuvre littéraire). La rupture de ces attentes serait alors le principal présupposé qui caractérise l'énonciation littéraire contemporaine et auquel se conforment, d'une manière différente, les deux auteurs étudiés. Mais dans le cas de Ducharme, plus qu'une simple volonté de rupture, il existe un véritable désir de mettre en cause, non seulement les présupposés et les conventions littéraires, qui, camouflés, gouvernent l'énonciation et les énoncés, mais également, et sans doute avec plus de force, les a priori ou les bases idéologiques de ces mêmes présupposés et conventions, y compris le présupposé de la rupture. Comme l'a montré Patrick Imbert, Réjean Ducharme va au-delà de la simple volonté de rupture, car son écriture est capable, par un ludisme constant, de dévoiler les

rouages du fonctionnement idéologique et culturel de la société et de dénoncer «les naïvetés alliées souvent au manichéisme le plus outrancier et à l'opportunisme le plus radical<sup>80</sup>», ce qui «manifeste une vision exigeante de la vie<sup>81</sup>». Mieux que quiconque, Ducharme sait que s'opposer, «c'est rester inoffensif et soumis d'autant mieux qu'on s' imagine rebelle», comme le suggérait la citation d'Henri Gobard mise en exergue, puisque l'opposition ou la rupture des conventions s'inscrit dans un rapport dialectique qui n'ébranle les mécanismes de la convention littéraire que pour devenir à son tour une forme institutionnalisée. La solution ducharmienne n'est de ni détruire des valeurs, ni de bousculer l'ordre établi, mais de s'y soustraire. Ainsi, chez Ducharme, ce qui est véritablement mis en cause dans sa pratique ludique de la langue -- pratique qui ne s'oppose pas aux présupposés ni aux conventions, mais qui les exploite en les décentrant, les détournant constamment, les renversant --, c'est avant tout la capacité de la langue

---

<sup>80</sup>Patrick Imbert, «Révolution culturelle et clichés chez Réjean Ducharme», *Journal of Canadian Fiction*, nos 25-26, 1979, p. 234.

<sup>81</sup>*Ibid.*, p. 229.

de tout soumettre à des codes et à des états de choses établies. Ducharme prend parti pour le caractère opprimé de la langue contre son caractère oppresseur, c'est-à-dire opte, selon la terminologie de Deleuze-Guattari, pour un traitement intensif ou mineur de la langue au lieu de son traitement représentatif ou majeur<sup>82</sup>.

Pour Deleuze et Guattari, le traitement majeur de la langue se lie à la fonction représentative ou «reterritorialisante du langage<sup>83</sup>» qui extrait de la langue des invariants et des relations constantes entre les variables. Cette fonction, s'appuyant sur le primat de l'identité, cherche à homogénéiser la langue, à en normaliser la pratique. Elle implique un effort de reterritorialisation, et maintient et renforce les classifications dichotomiques bien connues:

---

<sup>82</sup>Fulvio Caccia semble, à notre connaissance, être le premier critique à avoir soulevé cet aspect particulier de l'oeuvre ducharmienne. Voir Fulvio Caccia, «Langues et minorité», *Vice Versa*, vol. 2, n° 3, (mars-avril 1985), p. 11: «[...] cet usage intensif du franco-québécois semble plutôt avoir été amorcé par un Réjean Ducharme. Dans ses romans, il se sert du calembour, du jeu de mots pour forcer la langue, la faire crier».

<sup>83</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, «Critique», 1975, p. 37.

langue/parole, signifiant/signifié, contenu/expression, sujet d'énoncé/sujet d'énonciation. La langue devient l'instrument du sens et, de ce fait, doit servir principalement à exprimer un contenu. Cette fonction préside ainsi, sous le double aspect de la chose vue et du sujet voyant, à l'affectation de désignation et à l'affectation d'images et de métaphores. En revanche, le traitement mineur de la langue se lie à la fonction intensive qui cherche à exploiter et développer tout élément qui secoue le champ linguistique ou, précisent Deleuze et Guattari dans leur étude, tout élément qui «exprime des tensions intérieures de la langue<sup>84</sup>». Il ne s'agit plus de se servir des ressources de la langue pour exprimer une chose vue ou sentie ni d'imiter un style ou une écriture, mais bien de plier et de déplier les mots, de les fendre, de pousser la langue, ajoutent les auteurs, «jusqu'à une déterritorialisation qui ne sera plus compensée par la culture ou par le mythe<sup>85</sup>», de

---

<sup>84</sup>*Ibid.*, p. 41.

<sup>85</sup>*Ibid.*, p. 48.

favoriser en somme la *concréscence*<sup>86</sup> d'éléments linguistiques, stylistiques, littéraires, c'est-à-dire le développement, à partir d'éléments empruntés à plusieurs langues, registres de langue ou styles d'écriture, d'une ligne qui ne cesse de bifurquer ou d'une «expression [qui], précisent Deleuze et Guattari, précède le contenu et l'entraîne (à condition bien sûr de ne pas être signifiante<sup>87</sup>». On passe par conséquent de l'idée de style à l'idée de modulation «qui, comme le souligne Mireille Buydens au sujet du traitement mineur de la langue, ne laisse rien en repos, étant la fluctuation de la norme elle-même<sup>88</sup>». Ainsi, apparaissent clairement chez les auteurs de *Kafka. Pour une littérature mineure* deux usages de la langue: «l'un consistant à en extraire des constantes, l'autre à la mettre en état de variation

---

<sup>86</sup>Ce terme fait écho au concept de «rhizome» cher à Gilles Deleuze et Félix Guattari et veut exprimer l'idée de développement qui ne procède pas par différenciation, mais par bifurcation. Nous y reviendrons lorsque nous approfondirons le concept de rhizome dans le quatrième chapitre.

<sup>87</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, p. 74.

<sup>88</sup>Mireille Buydens, *Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, «Pour Demain», 1990, p. 36.

continue<sup>89</sup>». Suivant la distinction de ces deux usages ou traitements de la langue, l'écrivain peut soit chercher à donner à sa langue et à son écriture la constante et l'homogénéité nécessaires afin d'en forcer la reconnaissance (traitement majeur), soit utiliser toutes sortes d'éléments phonétiques, morphologiques et syntaxiques des diverses langues: langues majeures, sous-langues, sociolectes, idiolectes, dialectes, pour mettre en état de variation continue sa propre langue et ainsi en neutraliser les significations pré-établies (traitement mineur).

En optant pour le traitement intensif ou mineur de la langue, Réjean Ducharme s'inscrit en faux contre le traitement de la langue que semblaient privilégier ses contemporains. Avant d'examiner l'usage intensif de la langue chez Ducharme, il nous apparaît d'abord important d'examiner le champ linguistique québécois de l'époque et de voir comment les contemporains de Ducharme, notamment les écrivains de la génération de *Parti Pris*, se sont engagés dans un mouvement de «reterritorialisation de la

---

<sup>89</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 135.

langue» et dans un devenir majoritaire. Pour ce faire, nous emprunterons, comme l'ont fait Deleuze et Guattari dans leur étude de la situation linguistique particulière de Franz Kafka, le modèle tétraglossique d'Henri Gobard que ce dernier expose dans *L'Aliénation linguistique*. Précisons rapidement que Gobard distingue quatre fonctions langagières que les diverses langues ou dérivés de langue (registres de langue, sociolectes, idiolectes, dialectes, etc.) cherchent à occuper dans un milieu donné, soit les fonctions vernaculaire, où la langue sert davantage, précise Gobard, à communier qu'à communiquer, c'est-à-dire sert de support à une relation affective et non pas à un échange d'information; véhiculaire, où la langue est destinée à la communication à l'échelle des villes, langue des échanges et de circulation; référentielle<sup>90</sup>, où la langue, toujours selon Gobard, assure, en opérant une recollection ou une reconstruction du passé, la continuité des valeurs; et mythique, où la langue renvoie à une terre spirituelle, religieuse ou magique, en fonctionnant comme un ultime recours, comme

---

<sup>90</sup>Le terme *référentielle* se rapporte, selon Gobard, à la référence et non au référent; dans ce dernier cas, l'adjectif *référentiel* est utilisé.

une preuve irréfutable du sacré. Cette distinction en quatre éléments n'est pas sans rappeler cette autre analyse du discours que fait Mikhaïl Bakhtine et dans lequel il distingue pour un paysan même analphabète quatre systèmes linguistiques:

il priait Dieu dans une langue (le slavon d'Église), il chantait dans une autre, en famille, il en parlait une troisième et, quand il commençait à dicter à l'écrivain public une pétition pour les autorités du district rural, il s'essayait à une quatrième langue (officielle, correcte, «paperassière»<sup>91</sup>).

Un tel modèle a l'avantage, notent Deleuze et Guattari, de tenir «compte directement des facteurs sociaux, des rapports de forces et des centres de pouvoir très divers<sup>92</sup>» à l'intérieur d'un champ linguistique et culturel donné et, surtout, ajoute Gilles Deleuze dans sa préface à l'étude de Gobard, de rendre compte des «mouvements de déterritorialisation et de reterritorialisation<sup>93</sup>», qui traversent tout champ

---

<sup>91</sup>Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, Paris, Gallimard, «Tel», 1978, p. 116.

<sup>92</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, p. 43.

<sup>93</sup>Gilles Deleuze dans Henri Gobard, *L'Aliénation linguistique*, p. 13.

linguistique, c'est-à-dire des luttes et de la concurrence que se livrent les diverses langues ou idiomes pour occuper les diverses fonctions langagières.

### ***La volonté de reterritorialisation de la langue pendant la Révolution tranquille***

L'avant-garde québécoise des années soixante, notamment la génération des écrivains de *Parti Pris*, a le désir d'échapper à la double aliénation régionaliste / exotique héritée de la littérature canadienne-française. Cette génération fait un constat d'échec de la littérature canadienne-française, incapable, selon elle, d'atteindre le social, de dire le Québécois. Le régionalisme était lié à la doctrine agriculturiste de l'ancien nationalisme canadien-français. La littérature devait servir à préserver les traditions canadiennes-françaises et la «langue du terroir» et, de ce fait, les régionalistes s'opposaient à tout ce qui n'était pas «canadien». L'utilisation de mots «canadiens» devait s'inscrire à l'intérieur d'un désir d'authenticité et cherchait principalement à donner une certaine couleur locale aux récits. Néanmoins, les emprunts à la langue populaire demeuraient essentiellement lexicaux et soumis

à l'autorité du classicisme français. Pour leur part, les exotiques rejetaient la dimension prescrite du projet régionaliste et tenaient à la norme et à la souveraineté culturelle de la France. La langue et les thèmes devaient correspondre à la tradition hexagonale, ceux principalement des écoles parnassienne et symbolique. Or, l'hégémonie du discours régionaliste était telle que les «exotiques» se virent contraints, au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, de s'exiler, ou de se réfugier dans le silence ou dans un humanisme abstrait. L'exil, le silence ou le refuge dans une esthétique humaniste sont vite devenus, aux yeux de certains écrivains et artistes de cette époque, les seuls moyens d'échapper au discours régionaliste dominant et à une réalité dominée par un passé mythifié. Devant l'impasse à laquelle conduisaient cette double aliénation, une modification s'opère dans l'attitude de la génération des écrivains de *Parti pris*. Chez ces nouveaux écrivains, il existe une volonté de contestation-démystification qui se veut un diagnostic de la langue et une interrogation sur le statut institutionnel de la littérature. Cette nouvelle

génération s'ouvre, selon Józef Kwaterko, à une conception différente de la littérature et perçoit cette dernière comme «une pratique détentrice d'un pouvoir libérateur<sup>94</sup>». Elle se met à exploiter de nouvelles techniques d'écriture, notamment la rupture de la linéarité de la structure narrative et phrastique et l'utilisation de procédés d'auto-représentation, et à se servir du joual<sup>95</sup>, symbole de l'aliénation nationale, comme langue d'écriture afin d'illustrer l'état dégradé de celle-ci et l'état d'aliénation culturelle et sociale dont souffrent tant les écrivains que le peuple lui-même. Il fallait réfléchir le présent pour pouvoir agir sur lui. Les intentions qui poussent à l'utilisation de la langue populaire des grandes villes sont donc opposées à celles des régionalistes: les écrivains de la génération de *Parti pris* veulent se solidariser au peuple québécois dans un besoin urgent «de réfléchir, précise Gauvin, le

---

<sup>94</sup>Józef Kwaterko, *Le Roman québécois de 1960 à 1975. Idéologie et représentation littéraire*, Longueuil, Le Préambule, «L'Univers des discours», 1989, p. 36.

<sup>95</sup>Selon l'acceptation générale, ce terme désigne une variante du français vernaculaire québécois, parlée principalement par les ouvriers des grandes villes et contaminée par l'anglo-américain.

mal de vivre collectif et de dire autrement qu'en un beau langage l'humiliation<sup>96</sup>» de ce dernier.

Aux yeux de cette génération, si l'état dégradé de la langue au Québec est le symbole de l'état de dépossession linguistique et culturelle dont souffre le peuple, le français, pour sa part, est perçu comme une langue étrangère. Les jeunes écrivains dénoncent le fait qu'en écrivant en français, ils emploient une langue qui n'est pas celle de leurs compatriotes. Dès lors, le français apparaît comme une langue inadéquate, car son statut de langue référentielle, langue «liée, selon le schéma tétraglossique de Gobard, aux traditions, assurant la continuité des valeurs par une référence systématique aux œuvres du passé pérennisées<sup>97</sup>», ne convient plus à la situation historique, culturelle et linguistique du Québec. La langue française devient ainsi, aux yeux de ces écrivains, une langue factice et artificielle<sup>98</sup>. Elle

---

<sup>96</sup>Lise Gauvin, *Parti pris littéraire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, «Lignes québécoises», 1975, p. 69.

<sup>97</sup>Henri Gobard, *L'Aliénation linguistique*, p. 34.

<sup>98</sup>«Dès que j'ai commencé à écrire, constate Fernand Ouellette de la revue *Liberté*, je me suis rendu compte

les met en situation diglossique<sup>99</sup>. Les Brault, Brochu, Girouard, Ouellette et autres dénoncent, chacun à leur façon, l'écart qui existe entre la langue parlée et la langue écrite, entre la langue de la majorité et l'écriture d'une minorité d'intellectuels<sup>100</sup>, dont ils font partie. Néanmoins, selon les linguistes<sup>101</sup>, les écrivains exagèrent leur situation dans le but évident de soutenir la thèse que la dépossession linguistique des

---

que j'étais un barbare, c'est-à-dire, selon l'acceptation étymologique, un étranger. Ma langue maternelle n'était pas le français, mais le français. Il me fallait apprendre le français presque comme une langue étrangère. Fernand Ouellette, «La Lutte des langues et la dualité du langage», *Liberté*, vol. 6, n° 2, mars-avril 1964, p. 91, cité par Lise Gauvin, «Problématique de la langue d'écriture au Québec, de 1960-1975», p. 80.

<sup>99</sup>Une diglossie suppose l'existence d'une population bidialectale pour laquelle chacun des dialectes -- langue de la communauté et langue scolaire -- aurait son ensemble de fonctions distinctes.

<sup>100</sup>Lise Gauvin, *Parti pris littéraire*, p. 64.

<sup>101</sup>Les linguistes jugent difficile de parler de diglossie pour le Québec. Voir là-dessus les études de Pierre Chantefort, «Diglossie au Québec: limites et tendances actuelles» *Langue française*, n° 31, septembre 1976, p. 91-104; de William Francis Mackey, «Langue, dialecte et diglossie littéraire», dans *Diglossie et littérature*, sous la direction de Henri Giordan et d'Alain Ricard, Bordeaux-Talence, Maison des sciences de l'Homme, 1976, p. 19-50; de Jacques Leclerc, *Langue et société*, Montréal, Mondia, 1986; et celle dirigée par Noël Corbett, *Langue et identité*, Québec, P.U.L., 1990.

Canadiens français est le reflet d'une dépossession plus large, c'est-à-dire culturelle, politique et économique. Ils mettent en même temps en cause le français de France comme norme d'assujettissement. Cette prise de position est donc davantage motivée par des préoccupations politiques que linguistiques. En effet, ce qui est remis en question par les écrivains qui tiennent de tels propos, c'est la fonction référentielle de la langue française à l'intérieur du champ linguistique québécois. La problématique de la langue d'écriture au Québec semble, à l'époque, tourner autour de la lutte entre la langue d'ici et le français standard pour la fonction référentielle. C'est ce qui permet à Hubert Aquin de soutenir, dans son essai intitulé «Le joual-refuge»<sup>102</sup>, que le joual s'oppose paradoxalement davantage au français qu'à l'anglais dans la mesure où ce dernier, langue véhiculaire de la métropole, doit être délogé de cette fonction en même temps que doivent être sapées ces prétentions à devenir langue référentielle. Le joual, langue vernaculaire, à usage privé, dessert donc le

---

<sup>102</sup>Hubert Aquin, «Le Joual-refuge», dans *Blocs erratiques*, Montréal, Les Quinze, «Québec 10/10», 1982, p. 137-142.

français, langue référentielle, dans ses efforts de s'imposer comme langue véhiculaire.

Bon ou mauvais instrument, le joual appartient au combat politique. Son utilisation peut refléchir l'aliénation économique, politique et culturelle du peuple québécois. Sa promotion peut aider celui-ci à se différencier et à établir une identité québécoise. Dans le jeu des transactions linguistiques, deux mouvements apparaissent: l'un cherche à mettre en scène l'état dégradé de la langue dans l'espoir qu'elle soit un jour dépouillée de ses scories; l'autre, au contraire, à revendiquer cette langue, à l'utiliser telle quelle, dans son état de perversion sémantique. En effet, l'exploitation du joual par les écrivains de la génération de *Parti pris* cherche, d'une part, à refléter la prolétarianisation et la dépossession linguistique et culturelle des Québécois afin que la prise de conscience de cette situation conduise à l'affranchissement des Québécois. À plus long terme, cet affranchissement favoriserait l'avènement d'une langue franco-québécoise digne d'occuper la fonction référentielle. Ainsi, en mettant en scène des ouvriers, des chômeurs, des gens des bas-fonds de l'est de Montréal, et en exploitant le joual, les œuvres de cette génération veulent refléter

l'état d'aliénation du peuple québécois et, par l'entremise de ce miroir, susciter un désir de changement, une volonté d'affranchissement. Comme le soulignait Michel Tremblay au sujet de son théâtre:

Je dénonce le joulal qui non seulement est une langue pauvre, ou de pauvres, mais aussi l'indice d'une paresse d'esprit et d'une carence dans le sang. Le théâtre que j'écris présentement en est un de *claque sur la gueule* qui vise à provoquer une prise de conscience chez le spectateur<sup>103</sup>.

Contrairement aux régionalistes, qui cherchaient dans l'exploitation des expressions et des tournures populaires une façon de *faire vrai* et de donner une couleur locale à leurs récits, l'exploitation du joulal par la génération de *Parti pris*, se veut le reflet de l'aliénation d'un peuple et une façon de dénoncer, à travers cet idiome dépouillé de son aspect décoratif, le mal de vivre collectif. D'autre part, de l'utilisation du joulal, certains écrivains, comme Victor-Levy Beaulieu et Claude Jasmin en ont fait un but. En niant la distinction entre le joulal et la langue vernaculaire du Québec, et le fait que, comme le précise Aquin, cet

---

<sup>103</sup>Michel Tremblay, entrevue dans le *Maclean*, juin 1968, p. 60, cité par Lise Gauvin, «Problématique de la langue d'écriture au Québec, de 1960-1975», p. 85-86.

idiome «que ces écrivains considèrent comme général au Québec est, de fait, très peu répandu et même, en voie de régression<sup>104</sup>», ils cherchent avant tout à en faire une langue distincte du français et de l'anglais afin qu'il devienne la seule langue référentielle du Québec. Pour rompre avec le passé, il fallait rompre également avec la langue française, perçue comme une langue d'aliénation au même titre que l'anglais. En somme, quelle que soit la voie suivie, plusieurs intellectuels québécois sentent l'urgence de doter le Québec d'une langue référentielle qui lui soit propre. Pour les uns, cette langue est à venir, pour les autres, elle existe, c'est le joual.

Le français de Montréal est une langue déterritorialisée, car elle a été longuement coupée, d'une part, avec la territorialité primitive française et affectée, d'autre part, par une langue étrangère dominatrice. Or, les contemporains de Ducharme s'en servent pour se reterritorialiser, c'est-à-dire pour faire de l'ensemble des particularités régionales une langue apte à représenter un imaginaire collectif et à

---

<sup>104</sup>Hubert Aquin, «Littérature et aliénation», dans *Blocs erratiques*, p. 131.

défendre un territoire culturel. Les écrivains de cette époque compensent la déterritorialisation du franco-québécois par une reterritorialisation de ce dernier dans un usage symptomatique ou identitaire, avec des surenchères mythiques et symboliques. Paradoxalement, l'avant-garde des années soixante et soixante-dix, qui se voulait revendicatrice et subversive, tend à être normalisatrice: ses pratiques deviennent des tactiques de légitimation de l'usage de la langue d'ici comme langue d'écriture. Ainsi, même si la génération de *Parti pris* opte pour le joual et les nouvelles techniques d'écriture issues du Nouveau Roman français, elle reste fidèle à ce que Deleuze et Guattari appellent un traitement *majeur* ou *représentatif* de la langue, car ces procédés sont de l'ordre de la mimésis et le vecteur qu'ils inscrivent, dans leur écriture, est celui d'un devenir majoritaire.

### ***Ducharme et le traitement mineur et intensif de la langue***

Malgré le désir de la génération de *Parti pris* de sortir la littérature québécoise de l'impasse dans laquelle, selon eux, elle se trouvait, cette génération reste enfermée à l'intérieur d'une utilisation

symptomatique et identitaire de la langue. En effet, les deux mouvements de reterritorialisation de la langue confirment la domination du signifié et soutiennent l'usage *représentatif* ou *extensif* de la langue en cherchant à donner à celle-ci la constance et l'homogénéité nécessaires à la reproduction ou à la transmission de codes et d'états de choses établies, ce qui renforce son caractère oppresseur pour peu que cet usage de la langue tende à fixer ses images et ses métaphores, et avec elles les états de choses qu'elles désignent, et à étendre son hégémonie. Cet aspect oppresseur de l'usage *représentatif* ou *extensif* de la langue est particulièrement bien illustré dans un passage de *L'Hiver de force* où, dans l'Igloo Bar, Nicole et André se retrouvent au milieu d'un groupe d'artistes «engagés enragés (HF, p. 108)» arrosant le retour de la Toune. À cette occasion, on lui offre un «cadeau de bienvenue, une espèce de genre de sorte de bock à bière [...] une œuvre d'art, une création de Michel Colbach, le céramiste favori de [cette dernière] (HF, p. 107)». Sous ce bock est gravée une inscription que tous apprécient en rivalisant, selon la formule d'André, d'épithètes trilingues: «flippant, sublime, outrageant, too much (HF, p. 107)».

Mais quand c'est arrivé, quand je [André] l'ai lu [ce qui était gravé sous le bock], le fameux *P.Q. mon Q*, la pression était trop grande, j'ai perdu mon jugement, je suis parti au galop sur une piste complètement fausse. Je trouvais sympathique que ces engagés enragés se moquent de leur apostolat, et j'ai vu l'occasion de désarmer mes trop fortes tendances réactionnaires...

-- Province de Québec mon cul! Ah c'est bon! Ah je suis bien d'accord!

Ah qu'ils ne l'ont pas trouvée drôle! Ah quel froid ça a jeté!

Ils ont observé une minute de silence, comme après la mort du président Kennedy. Seule Nicole avait compris que je n'avais pas fait exprès de confondre *Province de Québec* et *Parti Québécois*. Elle m'a mis au courant de mon erreur aussitôt que possible, tout bas, à l'oreille. J'ai dit: «Je vois», mais je ne voyais pas plus. Pour des séparatistes convaincus, le Parti Québécois n'était-il pas aussi peu profanable que la Province de Québec? C'était la tour de Babel (HF, p. 107-108).

Dans cet extrait, l'impertinence d'André dévoile le rôle oppresseur du langage, c'est-à-dire sa capacité d'emprisonner les locuteurs à l'intérieur d'une certaine forme d'assujettissement. En effet, le signifiant: *P.Q mon cul* ne peut être ici porteur que d'un seul signifié, celui attribué par le groupe dominant, et auquel André doit se conformer pour ne pas en être exclu. Ducharme, à l'intérieur de ce passage, met en évidence que la *réalité significative* du monde réside à l'intérieur d'une structure de pouvoir et de domination que le langage

masque tout en la transmettant et en la renforçant dans des signes univoques. Comme le note Deleuze en s'appuyant sur la pensée de Nietzsche, «[un] même objet, un même phénomène change de sens suivant la force qui se l'approprié<sup>105</sup>». Ainsi, ajoutent les auteurs de *Mille plateaux*, «il n'y a pas, de signifiante indépendante des significations dominantes, pas de subjectivation indépendante d'un ordre établi d'assujettissement<sup>106</sup>». La communication repose ici sur une parole qui reflète ce que l'autre veut bien entendre, sur la reproduction d'un même.

Ducharme appréhende la langue comme une multiplicité politique où les facteurs sociaux, les rapports de forces, les centres de pouvoir, incarnés dans des langues spéciales, y compris le jocal, se côtoient et luttent entre elles pour dicter leurs représentations et étendre leur hégémonie. Par exemple, la Toune, toujours dans *L'Hiver de force*, apprenant que son film, *As-tu fou ou*

---

<sup>105</sup>Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, P.U.F. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 4<sup>e</sup> édition, 1973 (1<sup>re</sup> édition 1962), p. 4.

<sup>106</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 101.

*froid?* a été choisi pour être présenté à la Quinzaine des Réalisateurs du Festival de Cannes, souhaite voir le joual s'imposer en France et avec lui ses codes et ses représentations au détriment de la «petite culture bourgeoise florissante au Père Lachaise (HF, p. 185)», ce qui s'inscrit parfaitement dans le devenir majoritaire que nous avons signalé au sujet de l'exploitation et de l'utilisation du joual par certains écrivains de la génération de *Parti pris*.

Dans dix ans [déclare-t-elle], c'est eux, [les Français] qui vont se mettre à genoux pour qu'on les civilise! Leurs enfants vont apprendre la grammaire joual (*sic*) puis c'est les pièces de Michel Tremblay qui vont les faire flipper à la Comédie-Française (HF, p. 186).

Il existe plutôt pour Ducharme une «tour de Babel (HF, p. 108)», «une bouillie de langages, pas du tout un système de langage<sup>107</sup>», selon la belle formule deleuzienne, c'est-à-dire une remise en question constante du système hiérarchique des langues où *majeur* et *mineur* ne qualifient plus deux types de langues, mais bien deux usages distincts du langage dont l'un, l'usage majeur, conduit dans une impasse puisque ses promoteurs restent

---

<sup>107</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, p. 44.

soumis, comme le précisait la citation d'Henri Gobard mise en exergue, aux structures de pouvoir, et cela d'autant mieux qu'ils s'imaginent rebelles.

Contrairement à ce que laisse entendre une partie de la critique, notamment Georges-André Vachon qui, dans «Note sur Réjean Ducharme et Paul-Marie Lapointe (Fragment d'un Traité vide)», voit, dans *L'Hiver de force*, la présence de deux langues parlées<sup>108</sup>, il n'y a pas qu'une utilisation conjointe des différentes langues ou différents niveaux de langue chez Ducharme, c'est-à-dire une juxtaposition de sociolectes ou d'idiolectes particuliers, ce qui s'inscrirait dans l'ordre de la représentation et, en même temps, serait contraire au traitement mineur de la langue tel que le définissent Deleuze et Guattari, mais bien une volonté d'entrer à l'intérieur «d'une réelle interaction entre les

---

<sup>108</sup>G.-André Vachon, «Notes sur Réjean Ducharme et Paul-Marie Lapointe (Fragment d'un Traité vide)», *Études françaises*, vol. 11, nos 3-4, octobre 1975, p. 366: «Il serait faux, par exemple, de dire que dans *L'Hiver de force*, Ducharme s'est rapproché de la langue des Québécois [...] il tente plutôt de faire sentir la présence de deux langues parlées: celle d'une certaine avant-garde montréalaise, truffée de parisianismes, et d'anglicismes à l'intention facétieuse; et celle du couple Ferron, souvent plus québécoise que nature [...]».

langues<sup>109</sup>», c'est-à-dire, suivant la terminologie deleuzienne, à l'intérieur d'un véritable usage intensif de la langue. Par exemple, la langue anglaise qui est ordinairement liée au monde du travail et aux échanges commerciaux, comme l'inscrit d'ailleurs la tradition littéraire québécoise, se greffe plutôt au texte ducharmien dans le but de favoriser la concrescence d'éléments: certaines expressions anglo-américaines, traduites ou insérées dans le texte, ouvrent littéralement la langue à des tensions phonétiques, syntaxiques ou sémantiques aptes à la faire varier. Ainsi, dans *Dévadé*, c'est la valeur sonore qui semble privilégiée dans la série de termes suivante: «vice, cowardice, violence, arrogance (*DV*, p. 100)», tirée du pseudo «Dictionary de l'Indian Mythology (*DV*, p. 100)<sup>110</sup>» et qui définit le singe rakshasa et, de ce fait, Bottom, lui-même associé à cette figure mythologique, lesquels

---

<sup>109</sup>Lise Gauvin, «La place du marché romanesque: le ducharmien», p. 117.

<sup>110</sup>Selon l'étude de Christian Lemay, ce dictionnaire n'existe probablement pas: «ce titre [est] inconnu du marché de l'édition, il est resté introuvable». Christian Lemay, «Présence de la philosophie bouddhique dans le roman *Dévadé* de Réjean Ducharme», thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, 1994, p. 17.

s'associent phonétiquement les uns aux autres grâce à leur final en -ce, assurant par conséquent leur ligne mélodique, ainsi que par le fait que les substantifs *vice*, *violence* et *arrogance* sont des termes qui appartiennent à la fois aux lexiques français et anglais. Par conséquent, la série semble chevaucher les deux langues à l'image de l'intitulé du dictionnaire dans lequel apparaissent la préposition et l'article défini français de l' entre des substantifs de langue anglaise. Aussi, le système de notes en bas de pages, que l'on retrouve entre autres dans *L'Hiver de force* et qui semble traduire ou expliquer certains mots ou expressions de langue anglaise, prend, sous la plume de Ducharme, une connotation nettement facétieuse: «I want to get off» et «anyway» seront respectivement traduits par «Arrêtez la terre, je veux descendre (HF, p. 166)» et par «ennéoué (HF, p. 173)». L'anglais dans *L'Hiver de force* est traité à l'égal d'autres phénomènes langagiers comme le sont les accents. Le narrateur se moque du «fort accent parisien de Lavaltrie (HF, p. 122)» de Marcella, la secrétaire de la Mondiale, ou celui de Lainou, qui parle «tantôt joual avec l'accent parisien tantôt vice versa (HF, p. 22)», ou évoque par la graphie les accents des Haïtiens: «Ça nous a wendus twistes mais ça nous a fait pwendwe de bonnes décisions (HF, p. 171)». Seule

l'abondance des usages de toutes sortes, sous formes de transcriptions: «DEPARTURES ET ARRIVALS (HF, p.221)», d'injures proférées: «WET KLEENEX (HF, p. 71)», d'hybridation: «charcuterie (DELICATESSEN) (HF, p. 210)», de traductions: «[...] le salon double. C'est ainsi qu'ils désignent une chambre à coucher convertible en vivoir, c'est-à-dire un living-room dont le divan cache un lit (hyde-a-bed) (HF, p. 33)», renvoie à la situation linguistique particulière et hybride de Montréal. Mais, l'anglais n'est pas représenté comme une menace. Une courte allusion est faite à Westmont, et encore sur le mode dérisoire: «Prendre le boulevard: «Les Anglais disent ze *Boulevard*, ces hosties-là! -- Ils ont bien le droit, c'est à eux... (HF, p. 131)». Et un dialogue inventé entre Catherine et un livreur de chez Simpsons expose la réflexion nationaliste sur son usage: «[...] ils vous obligent à parler en anglais, leur sale langue, je gage; donnez-moi un bon french kiss pour vous remonter le moral! (HF, p. 179)». Ces réserves sembleraient endossées par les deux personnages principaux qui s'écrient: «(Fuck! Parler en anglais! Nous! Tout est perdu! Même l'honneur!) (HF, p. 42)», si ce n'est qu'ils répètent l'expression *No heavy feelings* que vient de leur servir cette même Catherine indépendantiste en l'assaisonnant eux-mêmes d'un juron étranger salace.

L'anglais, dont le poudroïement dans le roman réfléchit certes une situation sociale, renvoie cependant à un monde dont la domination est dégradée par la visée mercantile:

Sur la terrasse, on est bien placé pour passer des remarques désobligeantes politiques engagées sur les passants, des étudiants de Sir George pour la plupart des adolescents longs et pâles de Pointe-Claire et Baie d'Urfé qui viennent sous nos nez apprendre à nous polytechniaiser, sciensessolialiéner, hautésétuliser et marketyriser dans la langue des hot dogs et des milk shakes (HF, p. 192).

La mentalité de ces gens venus d'ailleurs et de chez Sir George ne contamine que les immigrants, grecs ou lituaniens comme leur propriétaire, «aide-boulangier aux Arena Bakeries: il a aménagé la cave; il s'y tient tranquille avec sa femme, qui ne parle pas un mot de *bilingue*, ses deux enfants, universitaires, la tuyauterie et les entrelacs de l'électricité (HF, p. 34)». Quand il ouvre la bouche, c'est pour dire à ses locataires: «Pay! Please! (HF, p. 177)», « You pay, you stay! You no pay you go! (HF, p. 180)», sabir aussi propre à nourrir le dédain des héros pour ce «*product* (HF, p. 207)» qu'est l'univers mercantile qu'à enrichir par ses variations le traitement mineur et intensif de cette langue. Ainsi, contrairement à ses contemporains qui ont cherché à illustrer l'aliénation et les risques d'assimilation des

Québécois en utilisant l'anglais et le joual ou ont tenté de faire du joual la langue d'écriture de la littérature nationale, Ducharme exploite les zones limitrophes entre les langues ou sociolectes, les littoraux flous, où la fluctuation de la norme rend possible «l'ouverture à l'inédit dans le réel, à la déliaison linguistique dans la parole<sup>111</sup>». En plus de permettre cette ouverture dans la langue, l'exploitation de celle-ci faite par Ducharme rejoint effectivement celle souhaitée par Deleuze et Guattari. En effet, ces derniers soulignent que:

[c]e n'est certes pas en utilisant une langue mineure comme dialecte, en faisant du régionalisme ou du ghetto, qu'on devient révolutionnaire; c'est en utilisant beaucoup d'éléments de minorité, en les connectant, en les conjuguant, qu'on invente un devenir spécifique autonome, imprévu<sup>112</sup>.

C'est donc en déjouant constamment la volonté de ses contemporains -- les uns en réfléchissant le mal québécois par l'exploitation du joual, les autres en donnant à leur écriture l'homogénéité nécessaire à sa reconnaissance et à sa légitimation -- que Réjean

---

<sup>111</sup>Laurent Jenny, *La Parole singulière*, p. 25.

<sup>112</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 134-135.

Ducharme en tire toutes sortes d'éléments de minorité et, en les conjuguant, invente une manière tout à fait personnelle d'opposer un usage purement intensif de la langue à tout usage représentatif.

Ce ne sont pas d'ailleurs les langues, dialectes, patois, ni uniquement la transcription de ces langages bruts, qui intéressent Ducharme, mais le passage de l'un vers l'autre, leurs chevauchements, leurs interpénétrations, non pas leur structure, mais leur procès. En effet, Ducharme joue avec virtuosité sur plusieurs registres de langue, mélangeant habilement au sein de ses phrases les emplois français et franco-québécois, le joual et l'argot, ainsi que les transcriptions phonétiques, les néologismes de son cru, les pastiches et les langues étrangères<sup>113</sup>, comme l'avait

---

<sup>113</sup>En voici dans l'ordre quelques exemples tirés de *Dévadé*: «On se taille une petite bavette (p. 35); «Il [Bruno] s'y est remis ce midi, en culbutant un flasque de petit blanc (70% proof). -- À jeun, ça fesse (p. 17)»; «[...] plus un sou pour le service, plus un traître, plus un Christ (p. 68)»; «l'as-tu tringlée? (p. 85)»; «Jé zé piqués (p. 108)»; «c'est de l'amourgandise, de l'indigespérance (p. 79)»; «Ah grimaces et déchirements, ah dérisions, ah on ne m'y reprendra plus (p 144)» ou «le vent les emporte quand il balaie devant ma porte, les petits dépanneurs (p. 103)» (dans ce dernier exemple, on peut entendre en sourdine deux vers de la complainte de

déjà souligné Gilles Marcotte<sup>114</sup>. «L'invention verbale chez [Ducharme] tend à subvertir le code de l'idéologie nationale<sup>115</sup>» et à s'élaborer loin du sérieux pontifiant de certains intellectuels de l'époque et des discussions théoriques et politiques. Toute utilisation de la langue qui est vouée à la représentation ou la dénonciation d'un état de choses est suspecte. Conscient que la langue, dans notre société, sert avant tout à asservir et à transmettre ce qu'il faut penser, retenir, faire, Réjean Ducharme entre directement en conflit avec celle-ci dans le but de la désarticuler et de pervertir ses rouages. Il s'agit de plus en plus de violer les règles en toute connaissance de cause, d'utiliser toutes les ressources de la langue (ou des langues) et de la littérature, et

---

Rutebeuf: ce sont amis que vent emporte, et il ventait devant ma porte); nos lettres *express delivery* se sont croisées (p. 55)» ou «elle voyageait au doigt et à l'œil dans sa *carta stradale* de la Toscane (p. 65)».

<sup>114</sup>«Nous vivons, avec Ducharme, la simultanéité des langages, non pas dans la synthèse unifiante du roman, qui depuis deux siècles veut tout rassembler sous son empire et devenir l'expression même du réel, mais l'éclatement du multiple». Gilles Marcotte, «Réjean Ducharme contre Blasey Blasey», *Études françaises*, vol. 11, n<sup>os</sup> 3-4, octobre 1975, p. 278.

<sup>115</sup>Józef, Kwaterko, *Le Roman québécois de 1960 à 1975*, p. 21.

surtout d'ébranler le statisme qu'engendrent les *clichés* et les *habitudes langagières*. Pour ce faire, il cherche davantage à exploiter l'ubiquité linguistique et culturelle dans laquelle sa langue et lui-même se retrouvent. Seuls les éléments expressifs de la langue, paradoxes, équivoques, ambiguïtés de toutes sortes, ceux qui échappent aux formes et au sens dominants, sont valorisés, explorés. Ducharme veut toucher, non pas par le sens, mais par les sens. Pour ce faire, il se sert d'une façon différente de l'état d'hybridation et de la dépossession dont souffre la langue.

À un *comment exprimer la carence?* Réjean Ducharme oppose, d'une certaine façon, un *comment se servir de la carence?* Pour ce faire, il doit devenir autre chose qu'un écrivain, autre chose qu'un écrivain québécois. Il lui faut suivre les traces d'un Kafka ou d'un Joyce, c'est-à-dire se faire, selon Deleuze et Guattari, «le nomade et l'immigré et le tzigane de sa propre langue<sup>116</sup>», devenir «bègue du langage lui-même<sup>117</sup>» ou, plus

---

<sup>116</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, p. 35.

<sup>117</sup>*Id.*, *Mille plateaux*, p. 124.

précisément, ajoutent les auteurs de *Milles plateaux*, «trouver [sa] langue mineure, dialecte ou plutôt idiolecte, à partir de laquelle [on] rendra mineure sa propre langue majeure<sup>118</sup>». Mais Ducharme doit glisser avec prudence sur la ligne de déterritorialisation du langage, car une autre impasse, tout aussi dangereuse que la précédente, peut également surgir et venir barrer son écriture: c'est la fuite arbitraire dans un signifiant creux. Cette fuite conduirait à un idiolecte semblable à celui qu'invente Bérénice dans *L'Avalée des avalés*.

Je hais tellement l'adulte, le renie avec tant de colère, que j'ai dû jeter les fondements d'une nouvelle langue. Je lui criais: «Agnelet laid»! Je lui criais: «Vassiveau»! La faiblesse de ces injures me confondait. Frappée de génie, devenue ectoplasme, je criai, mordant dans chaque syllabe: «Spétermarorinx étanglobe»! Une nouvelle langue était née: le bérénicien. J'ai fait des emprunts aux langues toutes faites, de rares (AA, p. 250).

Ainsi, il ne convient pas, pour Ducharme, de précipiter son écriture, pousser le langage sur une ligne de déterritorialisation absolue, car cela risquerait de conduire l'écriture à sa destruction et à son annihilation au lieu de véritablement l'ouvrir sur un

---

<sup>118</sup>*Ibid.*, p. 133.

usage réellement intensif ou créateur<sup>119</sup>. Il faut plutôt la tenir sur cette surface où toutes choses se voient, non pas reproduites, ni détruites, mais bien perverties. Puisque la langue québécoise est déjà affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation, il est davantage possible d'en tirer toutes sortes d'éléments novateurs. Son effort est le même que celui proposé par Deleuze et Guattari, qui est d'«opposer un usage purement intensif de la langue à tout usage symbolique, ou même

---

<sup>119</sup>La critique traditionnelle attribue, à tort, cette issue à Ducharme: «À la limite, l'aventure du langage ducharmien aboutit au «béréncien», langage que seule Béréncie peut parler et que seule elle peut comprendre». Marcel Chouinard, «Réjean Ducharme: un langage violenté», *Liberté*, vol. 12, no 1, janvier-février 1970, p. 130.

significatif, ou simplement signifiant<sup>120</sup>» afin «d'arriver, précisent-ils, à une expression parfaite et non formée, une expression matériellement intense<sup>121</sup>», une surface sur laquelle se brouillent les sujets, objets et discours et où il n'y a plus que des intensités. Comme l'écrivait Fériée à Vincent: «La vraie liberté, c'est le doigt à l'échobérence (EF, p. 221)», qui n'est pas l'incohérence.

---

<sup>120</sup>*Id.*, *Kafka*, p. 35.

<sup>121</sup>*Ibid.*

## CHAPITRE DEUXIÈME

### DIFFÉRENCES ET RÉPÉTITIONS

À l'instar d'Antonin Artaud, Ducharme se propose de «briser le langage pour toucher la vie<sup>122</sup>». À l'intérieur de sa pratique langagière, il ne cherche pas à se soumettre à une langue établie (le français) ni à en promouvoir une (le joual), mais bien à disloquer les discours, les clichés, les procédés littéraires, à renouveler à chaque instant sa langue et à l'ouvrir à toutes les possibilités qu'elle offre afin d'éviter, comme le suggèrent Deleuze et Guattari, qu'elle «se stabilise autour d'une paroisse, d'un évêché, d'une capitale<sup>123</sup>». Il s'agit toujours chez l'auteur de *L'Avalée des avalés* de dégager une ligne souple, ou de fuite, à partir d'un ensemble de principes littéraires,

---

<sup>122</sup>Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, p. 19.

<sup>123</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 14.

au lieu de rompre avec eux, de s'y opposer. Ainsi, Ducharme, tout comme le notait Régine Robin au sujet de Franz Kafka, «ne peut se penser que dans l'écart, la discordance, le trou, la lacune, la non-coïncidence, ce qui déplace, ce qui diffère, ce qui translate, déporte, transporte<sup>124</sup>». Un des axiomes de la pratique littéraire que Ducharme exploite tout en le déjouant est la répétition. Cette dernière, inscrite comme principe créateur en littérature, confirmée par de nombreux théoriciens de la littérature, ouvre les divers jeux aux niveaux phonique et homographique et sur les éléments sémantiques. À l'intérieur de cette vaste problématique, nous tenterons de cerner le concept de répétition, en tant que procédé rhétorique et stylistique, et de rendre compte du point de vue de Gilles Deleuze sur cette question en interrogeant son interprétation des concepts de différence et de répétition. Ce qui nous intéressera, par la suite, ce sera, d'une part, d'examiner comment Ducharme détourne la répétition de sa voie, celle qui est liée à la territorialisation, pour emprunter, sous le

---

<sup>124</sup>Régine Robin, «Kafka et l'hétérogène», *Études littéraires*, vol. 22, n° 2, automne 1989, p. 43.

signe de l'allitération et de la contiguïté sémantique, une nouvelle ligne syntagmatique apte à «rendr[e] mineure sa propre langue majeure<sup>125</sup>», et d'autre part, de voir comment la répétition inaugure une dérive ou un éclatement du sujet d'énoncé, remettant ainsi en cause l'immanence du signifié, présupposé important du mode de la représentation<sup>126</sup>.

### ***La répétition comme mouvement de déterritorialisation***

Depuis plusieurs années, l'étude de l'énonciation littéraire<sup>127</sup> repose essentiellement sur les notions de

---

<sup>125</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 133.

<sup>126</sup>Rappelons que, pour Marilyn Randall, l'immanence du signifié est un des trois principaux présupposés de la convention littéraire. Les deux autres sont l'originalité et la cohérence de l'oeuvre. Dans notre étude, nous ferons nôtres ces trois présupposés qui gouvernent l'énonciation littéraire.

<sup>127</sup>L'énonciation littéraire désigne ici les expressions dont le sens dépend du contexte littéraire auquel elles appartiennent, c'est-à-dire des trois présupposés de la convention littéraire en vigueur.

différence et de répétition. En effet, la plupart des théoriciens de l'énonciation s'entendent pour dire que l'énonciation cherche à réactiver le sens par l'usage de formes différentielles et, d'autre part, à le renforcer par la répétition. Ces deux aspects constituent les mécanismes de base de tout système langagier. Mais la répétition va, dans une certaine mesure, à l'encontre de l'économie et de la bonne communication en «engendr[ant], précise Cohen, la prégnance du signifiant par rapport au signifié<sup>128</sup>». Elle apparaît rapidement comme un phénomène lié à une certaine fonction affective de la langue. Jean Cohen ajoute que la structure nomino-verbale, propre à la prose, qui évite soigneusement toutes formes de répétition, sert d'abord et avant tout le sens noétique, tandis que l'émotion ordinaire, poétique ou religieuse, tend à prendre la forme répétitive. Il fait de la répétition le caractère distinctif de la poésie, dans la mesure où elle réactive la face pathétique de l'énoncé et en renforce l'expressivité. La répétition se lie au désir du locuteur de transmettre quelque chose de plus que le simple contenu noétique d'un énoncé, c'est-à-dire

---

<sup>128</sup>Jean Cohen, «Poésie et redondance», p. 415.

une *force*, une *émotion*, une *expressivité*, voire un *envoûtement*.

Tout en admettant que la répétition favorise la dimension expressive et esthétique d'un énoncé, les stylisticiens, comme Michael Riffaterre et Madeleine Frédéric, estiment qu'elle diminue sa valeur informative et menace la transparence du signe. Ce que l'énoncé gagne sur les plans expressif et esthétique, il le perd en informativité, en transparence. Par conséquent, la répétition menace, convient Randall, «la portée représentationnelle du langage<sup>129</sup>». Elle en écarte la visée référentielle en privilégiant le plan syntaxique au détriment du plan sémantique. La menace de la perte du référent que la répétition laisse planer sur l'énoncé peut être vite écartée pour peu que l'utilisation de celle-ci se voie justifiée par le désir d'orner l'énoncé ou de refléter une émotion. En cantonnant la répétition au psychologique et à l'esthétique où elle est seule admissible, les théoriciens de la littérature ne font que

---

<sup>129</sup>Marilyn Randall, *Le Contexte littéraire*, p. 110.

réitérer la prédominance du référent comme unité de signification.

Dans la perspective platonicienne, la répétition est subordonnée au principe d'identité. Elle est le retour du même, du similaire, de l'habitude, ou si l'on veut de l'*habitus*. Ce retour amène la reproduction aussi bien du concept que de la formule. À cet égard, la répétition a partie liée à la réitération, au stéréotype, à la symétrie. C'est la reprise naturelle, celle des saisons, ou accidentelle, lorsque reviennent, par absence de maîtrise de l'originalité<sup>130</sup>, la formule, le cliché, la doxa, le stéréotype. La répétition apparaît être un défaut si elle ne produit pas «un surplus de sens» ou ne revêt l'énoncé d'une certaine couleur esthétique. Endossant cette perspective qui dévalue la répétition, Aristote avait alors prôné la nature prédicative de la différence. C'est cette dernière qui devient maîtresse du système, comme *principium individuationis*, principe

---

<sup>130</sup>Rappelons que, pour Marilyn Randall, l'originalité est un des trois principaux présupposés de la convention littéraire.

individualisant. Mais, telle est sa «malédiction<sup>131</sup>», pour Deleuze, sa solitude qui la voue à l'altérité et à la contrariété. Car, pour le Stagirite, la différence la plus grande, ou la plus parfaite, réside dans l'opposition ou la contradiction.

Gilles Deleuze souhaite réhabiliter la répétition, mais sans l'ancrer dans l'identité platonicienne. Il s'oppose au logos aristotélicien de la différence qui s'articule sur le genre et l'espèce, comme ailé s'oppose à pédestre, créant un terme logique et univoque, où les différences produisent une distribution et une hiérarchisation et convergent vers une unité réalisée seulement au sommet de l'Être, conçu comme différence pure par la complicité, ou l'amalgame, des caractères génériques et spécifiques. Cette pensée grecque de la différence apparaît à Deleuze comme héritière de l'organisation «agraire<sup>132</sup>» de cette société. À la place de cette division sédentariste, Deleuze favorise une logique *nomade*, sans propriétés distinctes, dans laquelle

---

<sup>131</sup>Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 44.

<sup>132</sup>*Ibid.*, p. 54.

se trouverait toujours une «différence de différence comme élément immédiat<sup>133</sup>» et non «une identité écartelée dans la différence<sup>134</sup>». Cette *logique nomade* emprunte à l'éternel retour de Nietzsche. Deleuze souligne la singularité de la position du philosophe par rapport au mythe grec ancien où l'on assiste au retour du Même, du Semblable, ou de l'Égal<sup>135</sup>», tandis que Nietzsche propose une version moderne dans laquelle le retour ne s'effectue pas dans l'analogie mais s'apparente à la parodie (comme copie élimant et éliminant l'original) et au simulacre. C'est ce qui permet à Jocelyn Deschênes d'affirmer que la répétition produit «un plus, un surplus de sens que le modèle lui-même ne produit peut-être pas<sup>136</sup>». Nietzsche offre le moyen de produire la répétition à partir de la différence et de sélectionner la différence à partir de la répétition. Deleuze propose alors de chercher des *disparates* dans la multiplicité, dès lors que la

---

<sup>133</sup>*Ibid.*, p. 95.

<sup>134</sup>*Ibid.*, p 311.

<sup>135</sup>*Ibid.*

<sup>136</sup>Jocelyn Deschênes, «Hansjürgen Syberberg, la mémoire en répétition», *Parachute*, n° 52, sept-oct-nov., 1988, p. 11.

différence peut être arrachée à la contradiction, en excluant la médiation forcée de l'identique pour Platon ou de l'opposé pour Aristote, et poussée vers la répétition. Car, autrement, on utiliserait la différence pour construire de l'identique. Il faut penser la différence en elle-même, sans la rapporter à autre chose comme à un Même. Repensée en elle-même, la différence rejoint la répétition (et non l'identité). Extraite à son tour de sa gangue d'analogies et de similarités, la répétition peut cheminer vers la différence. Posant la ressemblance (et non l'identité) comme condition de la différence, Deleuze peut coaguler ces deux propositions, que «seul ce qui ressemble diffère; et seules les différences se ressemblent<sup>137</sup>». Deleuze s'appuie ici sur une remarque de Claude Lévi-Strauss qui, dans *Le Totémisme aujourd'hui*, indique que «ce ne sont pas les ressemblances, mais les différences qui se ressemblent<sup>138</sup>». Ainsi, s'éclaire le sens des mots *nomade* et *mobile* pour désigner ces concepts, autrefois pétrifiés

---

<sup>137</sup>Gilles Deleuze, *Différence et répétitions*, p. 152.

<sup>138</sup>Cité par Gilles Deleuze, dans *Différence et répétition*, p. 153.

soit dans la reprise, soit dans la contradiction. Deleuze n'invente donc pas ces choix épistémologiques; il les tire d'un fond grec, qui joue Aristote contre Platon, et vice versa, et s'oppose ainsi au paradigme qu'avaient consolidé leurs successeurs et qui avait abouti à deux écoles, l'aristotélicienne, qui sur cette question allait être prolongée par Kant et Hegel, et la platonicienne, que devaient poursuivre Kierkegaard et Nietzsche.

Dans son ouvrage, *Différence et répétition*, Gilles Deleuze rejette la vision de la répétition qui tend à réduire les différences, à les étouffer dans des ressemblances au lieu de penser la similitude et même l'identité comme le produit d'une disparité de fond. Il propose plutôt, dans son étude, de surprendre la différence à l'intérieur de ce mouvement qu'est la répétition; c'est-à-dire de saisir que «la répétition n'est jamais, précise-t-il, répétition du même, mais toujours du différent comme tel, et la différence elle-même a pour objet la répétition<sup>139</sup>». La répétition est chez Deleuze une structure profonde où se déplace un

---

<sup>139</sup>Gilles Deleuze, dans *Différence et répétition*, p. 330.

différentiel. À ce titre, la répétition se distingue du stéréotype qui s'est forgé, dans la critique discursive et rhétorique, à partir de la notion de cliché, et qui, sous l'un ou l'autre vocable, désigne les multiples rapports qu'entretient une oeuvre littéraire avec la production antérieure, considérée comme un vaste répertoire de figures, normes, genres, traditions, formes, thèmes, réflexes culturels, *topoi*, idéologèmes<sup>140</sup>. Clichés et stéréotypes présupposent une lecture d'abord mimétique, dirigée vers la reconnaissance des routines. Ducharme ne déroge pas à la nécessité d'un tel retour d'emprunts, comme l'a déjà étudié Brigitte Seyfrid dans sa thèse<sup>141</sup>, mais nous l'abordons plutôt sous l'angle de la répétition deleuzienne. Pour Deleuze, la répétition «est la différence sans concept<sup>142</sup>», c'est-à-dire qu'elle

---

<sup>140</sup>Voir sur cette question les études de Patrick Imbert, *Roman québécois contemporains et clichés*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, Cahiers du Centre de recherche en civilisation canadienne-française, n° 21, 1983; et de Daniel Castillo Durante, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, YXZ éditeur, 1994.

<sup>141</sup>Brigitte Seyfrid, «Rhétorique des passions et romans d'enfance: l'exemple de Réjean Ducharme», Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1996.

<sup>142</sup>Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 36.

est subordonnée à la différence plutôt qu'à l'identité. Aussi l'appelle-t-il «seconde» pour la distinguer de la «première», platonicienne, et donc statique, révolutive, inanimée, proche du stéréotype ou de l'analogie, voire de la compulsion de répétition de Freud. La «seconde» est dynamique, évolutive, elle «comporte des déplacements, des précipitations, des ralentissements, des variantes, des différences capables à la limite de nous entraîner fort loin du point de départ<sup>143</sup>». Elle commande donc une lecture attentive aux anamorphoses. Pour Deleuze, la répétition apparaît comme le mouvement dynamique qui «a pour puissances le déplacement et le déguisement<sup>144</sup>» et qui renouvelle à chaque instant le sujet et son objet, délaissant par le fait même le cadre de la reproduction ou de la représentation pour celui de la production. La répétition se pose à la faveur d'un déplacement, d'une dérive définie par Deleuze comme une *déterritorialisation*. Pour résumer chacune des deux orientations, nous pourrions dire que le mode de la représentation propose l'engendrement d'un même à travers

---

<sup>143</sup>*Ibid.*, p. 37.

<sup>144</sup>*Ibid.*, p. 369.

un jeu de dissimilitudes, tandis que le mode de la dérive, du déguisement ou du déplacement favorise, par le retour d'un même, l'engendrement de dissimilitudes. Sous ce dernier mode, il y a donc décentrement constant des unités significatives au lieu de leur renforcement à l'aide de variations stylistiques. C'est pourquoi il ne faut plus croire que la multiplication des points de vue assure le caractère différentiel. Au contraire tant et aussi longtemps que la dissimilitude reste soumise à un centre unique, à un point de convergence, elle ne peut s'affirmer pour elle-même. Écrire la différence sous le joug de l'identité, c'est rester prisonnier du mode de la représentation: un mode où l'on cherche l'origine et où la production de sens est écartée au profit d'une vérité qu'il faut tenter de découvrir et de reproduire. «La représentation, c'est cela, écrivait Roland Barthes: quand rien ne sort, quand rien ne saute hors du cadre: du tableau, du livre, de l'écran<sup>145</sup>». Sous ce mode, la différence «reste soumise, soutient Deleuze, à la forme d'identité, sous le double aspect de la chose vue et du

---

<sup>145</sup>Roland Barthes, *Le Plaisir [...]*, p. 90.

sujet voyant<sup>146</sup>». En conséquence, «il faut, dans la même série, poursuit-il, affirmer la divergence et le décentrement<sup>147</sup>», afin d'assurer le glissement d'une «corporéité stéréotypée, massive et répétitive» à une «corporéité mobile, vivante, porteuse d'avenir<sup>148</sup>».

Le champ littéraire allait lui aussi être occupé, et préoccupé, par ces enjeux divergents, et la voie de l'interpénétration, adoptée par Deleuze, lui semble avoir été suivie par divers auteurs, dont Gombrovicz, Joyce et Lewis Carroll. Dans le domaine français, ce sont Raymond Roussel et Charles Péguy, mais d'une façon variable. Si les deux «grands répétiteurs de la littérature» française cherchent à pousser la puissance du langage à un «niveau artistique supérieure<sup>149</sup>», le second requiert la technique de la contiguïté et de la combinaison, tandis que le premier s'attache à la similarité et à la sélection, comme en fait foi ce simple exemple de la différence

---

<sup>146</sup>Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 94.

<sup>147</sup>*Ibid.*, 79.

<sup>148</sup>Eldert Willems, «Esthétique de la dérive», p. 62.

<sup>149</sup>Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 34.

entre *pillard* et *billard* où des paronymes jouent des rôles de précurseurs fictionnels de la différence en induisant «un effet de ressemblance et d'identités externes<sup>150</sup>». Dans la métaphore de type aristotélicien, par exemple, ancien pilier du mode de la représentation, les sèmes se distribuent suivant un ordre de ressemblance ou d'analogie. Il s'agit de redoubler le premier signifié sans extension réelle, de l'envelopper à l'intérieur d'un nouveau territoire pour faire apparaître de nouvelles ressemblances et, par le fait même, de nouvelles significations. Dans cette perspective, on cherche, d'une façon quasi instantanée, à fonder entre les termes de la métaphore un rapport de conaturalité, nécessaire à l'assimilation des éléments constitutifs de celle-ci et à la production de l'émotion esthétique. Avec la déterritorialisation, on glisse de la refiguration (dimension de la métaphore) à une dissolution de la figure. Il ne s'agit plus de redoubler le signifié mais de le faire constamment dériver, de le faire varier dans chacun des termes jusqu'à ce qu'une zone d'ambiguïté s'établisse entre les termes et qu'ainsi

---

<sup>150</sup>*Ibid.*, p. 159.

l'énoncé perde de sa consistance au profit d'une pure expressivité. Le rapport de conaturalité entre les termes de la métaphore devient trouble et ambigu, et semble, aux yeux de certains critiques, sombrer dans l'arbitraire de signifiants juxtaposés, ce qui expliquerait leur méfiance face ce type de métaphore. Ce serait particulièrement le cas de la métaphore surréaliste où l'émotion esthétique est souvent produite, remarque Jean-Claude Margolin, «par la juxtaposition, sinon le mélange (fusion ou confusion) de signifiants dont les signifiés correspondants s'écartent les uns des autres<sup>151</sup>». Ainsi, poursuit Margolin, «certains effets de la poésie surréaliste sont dus à ces rapprochements insolites qui répugnent à toute conceptualisation comme à toute mobilisation de l'imaginaire<sup>152</sup>», puisque, ajoute-t-il, «la ressemblance [des termes] est purement littérale, syllabique ou phonétique<sup>153</sup>». Claude Bommertz montre bien que de tels rapprochements insolites créent pourtant «une

---

<sup>151</sup>Jean-Claude Margolin, «Métaphore», dans *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis France S.A., 1985, corpus 12, p. 110.

<sup>152</sup>*Ibid.*

<sup>153</sup>*Ibid.*, p. 111.

zone événementielle intime fabuleuse où l'homme trouve l'énergie pour se ressourcer<sup>154</sup>». Dans le système linguistique, les synonymes, les homonymes, les mêmes mots mais pris dans des sens différents ou considérés comme éléments intensifs peuvent opérer une sorte de résonance des séries différenciées, ou encore faire bifurquer l'énoncé, le faire dérailler, et par conséquent tisser des relations entre des éléments hétérogènes. Ainsi, une signification probable se voit désorganisée, déformée par un trait acoustique associé aux termes en présence. Ces traits phonétiques expriment bien le perpétuel déplacement du sens et son déguisement.

Réjean Ducharme se situe à cet égard dans la foulée de Raymond Roussel et de ses successeurs, notamment les surréalistes et les oulipiens. Examinons la phrase suivante tirée de *L'Avalée des avalés*:

Elle [Chamomor, la mère de la narratrice]  
ferait bien aussi bien de continuer de  
s'asseoir sur la chaise monumentale de  
l'évêque errant, de l'évêque erroné, de

---

<sup>154</sup>Claude Bommertz, «Du sublime et du lyrisme dans la poésie d'André Breton», Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1996, p. 432.

*l'évêque péroné, de l'évêque tibia* (AA, p. 71)<sup>155</sup>.

Dans cet exemple, la série de termes, qui se présente comme une gradation intensive, permet non pas de renforcer le message à l'aide de variations stylistiques, mais bien de le faire dérailler, de lui faire prendre la clef des champs; chacune des occurrences venant ici modifier la valeur de la précédente, ce qui décentre constamment le sens, le perturbe, l'empêche en quelque sorte de se fixer. En effet, les termes «errant», «erronné», «péroné» et «tibia» sont alternativement associés grâce au jeu de l'allitération et de l'association sémantique. Les mots prennent ainsi une dimension de plus en plus potentielle, virtuelle, les uns par rapport aux autres; leur relation est de plus en plus changeante, mouvante; il y a décentrement constant du signifiant et du signifié. Il s'agit de rassembler un maximum de séries disparates en faisant fonctionner des éléments vocaliques ou consonantiques qui induisent l'illusion d'une ressemblance rétrospective. Chez Ducharme, comme nous le verrons maintenant, la similarité

---

<sup>155</sup>Nous soulignons.

phonique et la contiguïté sémantique apparaissent comme les fonctions principales d'une écriture qui cherche non pas à faire image, c'est-à-dire à se territorialiser, mais à opérer une déterritorialisation, à communiquer une intensité. Ainsi, nous pourrions répondre à la question de Margolin à savoir si «les images construites sur un fond d'identités phonologiques ne révèlent pas de nouveaux champs sémantiques, dont l'imagination s'empare, créant ce qu'on a appelé l'effet métaphorique<sup>156</sup>».

### ***Assonances et dissociations***

Sous le mode de la représentation, la pratique de la répétition sert à revêtir l'énoncé d'une valeur littéraire, à lui donner une dimension esthétique, pourvu que cette pratique reste fidèle à un des principaux présupposés de ce mode, celui de l'immanence du signifié. En effet, la répétition à elle seule ne peut garantir la valeur littéraire d'un énoncé car, à l'intérieur du mode

---

<sup>156</sup>Jean-Claude Margolin, «Métaphore», p. 111.

de la représentation, un signe, quel qu'il soit, doit pouvoir, précise Jean Baudrillard, «renvoyer à la profondeur du sens», «s'échanger contre du sens<sup>157</sup>». Or, Réjean Ducharme, en valorisant l'homonymie, la paronymie, l'assonance, la rime, au détriment de la signifiante, voire de la grammaticalité, rompt avec ce présupposé important du mode de la représentation, comme l'avait démontré Randall dans son étude. Les procédés itératifs chez Ducharme cherchent à libérer de la langue divers traits intensifs qui, précisent Deleuze et Guattari, *déterritorialisent* en quelque sorte tantôt le contenu, tantôt l'expression, «en l'emportant avec soi, en l'élevant à sa propre puissance<sup>158</sup>». La répétition devient chez lui un processus qui permet de délaissier «l'ordre de la représentation pour celui de la production<sup>159</sup>».

---

<sup>157</sup>Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, «Débats», p. 16.

<sup>158</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 177.

<sup>159</sup>Armand Guilmette, *Gilles Deleuze et la modernité*, p. 21.

Examinons de plus près le travail du narrateur du *Nez qui voque* qui privilégie l'assonance, liée au phénomène de la répétition, au profit de récurrences linguistiques obligatoires, qui est de l'ordre de la redondance, et de la prédominance de la signification.

Chateaugué est ici, assis sur le lit (assis rime avec ici, mais point assise), derrière mon dos, comme une goutte d'eau (NV, p. 21).

Dans cet exemple, Mille Milles commet une erreur grammaticale et la souligne afin de créer un effet prosodique (*ici / assis*). L'assonance connote la littérarité dans la prose de Mille Milles sans toutefois que celle-ci se trouve compensée par un effet de sens. En effet, le narrateur instaure curieusement une tension entre la grammaticalité et sa recherche de sonorités sans toutefois que cette dernière assonance n'apparaisse signifiante pour peu que les assonances *ici / lit* et *dos / d'eau* eussent suffi, en les soulignant, à créer l'effet prosodique recherché. En outre, cette assonance se doit d'être soulignée par Mille Milles car, à l'intérieur du contexte prosaïque dans lequel cette phrase apparaît, l'absence de la marque du féminin aurait été perçue davantage comme une faute d'accord que comme un effet prosodique. La rime, en donnant à ce mot son sens le plus large, c'est-à-dire en entendant par *rime* toute forme de répétition ou de récurrence dans le langage, se

voit ici doublement déterritorialisée puisqu'elle ne semble aucunement participer ni à la signifiante, ni à l'esthétique du message, et qu'elle doit être soulignée pour ne pas être assimilée à une erreur ou, dans l'exemple suivant, à une coïncidence phonétique: «Avant qu'elle disparaisse, je lui ai appliqué une claque retentissante sur les fesses. Fesses rime avec *disparaisse* (NV, p. 166)». Ici au contraire, la rime perd sa valeur sonore au profit d'une valeur visuelle, se voit dépouillée de sa qualité expressive, réduite à un simple signe qui, sans affecter expressivement le sujet d'énoncé, marque le désir du sujet d'énonciation, en l'occurrence ici Mille Milles, de faire littéraire: «Je veux que vous le voyiez quand cela rime. Je suis un poète; qu'on se le dise; qu'on ne me prenne pas pour un vulgaire prosateur (NV, p. 166)». En somme, l'énonciation poétique de Mille Milles porte le masque de la littérarité avec laquelle elle se confond. La rime exploitée par le narrateur du *Nez qui voque* apparaît par conséquent comme une instance paradoxale, car elle marque le désir de littérarité sans toutefois participer à la dimension esthétique et/ou expressive de l'énoncé et doit être soulignée si elle ne veut pas passer inaperçue: le cadre énonciatif de la prose risquerait de l'assimiler à une erreur ou à une simple coïncidence phonétique ou à

une récurrence. La rime est à la fois un excès et un défaut: excès sur le plan du signifiant dans la mesure où elle crée une case vide; défaut sur le plan du signifié pour peu qu'elle semble être une donnée surnuméraire, un occupant sans case, d'où le caractère apparemment déficient, dans le cadre référentiel, de la prose poétique de Mille Milles.

La rime, qu'elle soit le fruit d'une coïncidence phonétique ou d'une perversion grammaticale ou lexicale, devient sous la plume de Mille Milles un signe qui renvoie, non pas à un signifié, mais à lui-même. Elle devient un signe que le narrateur du *Nez qui voque* se plaît, d'une part, à souligner et, d'autre part, à rechercher et à exploiter:

Qu'est-ce qui rime avec alcool? École!  
 Batifole! Sol! Molle! Folle! Bestiole!  
 Glycol! Près de l'école, batifole, au ras du  
 sol, la folle et molle bestiole en quête de  
 glycol! Quel scénariol! (MV, p. 157).

Mille Milles déjoue ainsi la fonction poétique en soumettant les structures du signifié aux structures du signifiant. Le signifié se voit asservi à une chaîne de signifiants. On assiste alors à la

déterritorialisation<sup>160</sup> de la forme poétique et, dans une certaine mesure, à la mise à mort de toute référence, c'est-à-dire à la mise en place d'une forme qui ne redouble pas le signifié en lui donnant *force* ou *expressivité*, mais qui l'engendre et le fait dériver vers de nouvelles associations. Il s'agit d'utiliser toutes les ressources du langage afin de non pas décrire une émotion, ni de rendre compte d'une *réalité*, mais de créer, suggère Deleuze,

une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue, une minoration de [la] langue majeure, un délire qui l'emporte, un ligne de sorcière qui s'échappe du système dominant<sup>161</sup>.

La prose poétique de Mille Milles perd alors le charme de représenter, sa magie d'exprimer une émotion ou un état psychologique, car le caractère spéculaire de la fonction

---

<sup>160</sup>«La déterritorialisation est le mouvement par lequel «on» quitte le territoire. C'est le mouvement de la ligne de fuite». Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 634.

<sup>161</sup>Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minit, «Paradoxes», 1993, p. 15.

poétique disparaît au profit d'un caractère génétique<sup>162</sup>. Elle «ne fonctionne pas, soulignent Deleuze et Guattari à propos de ce type d'écriture, pour représenter, même quelque chose de réel, mais construit un réel à venir, un nouveau type de réalité<sup>163</sup>». L'énonciation littéraire qui repose sur l'immanence du signifié renvoie, selon Baudrillard, à une «théologie de la vérité, du secret<sup>164</sup>»; la répétition d'occurrences révèle la présence de quelque chose tout en la dissimulant. La ligne de *déterritorialisation* suivie par Ducharme inaugure un espace sensible où, en l'absence de ce quelque chose, les procédés itératifs revêtent l'énoncé d'un voile de littérarité et se donnent une orientation nouvelle: il ne

---

<sup>162</sup>Vidal Sephiha, dans son étude sur les tensions et les variations atypiques du langage, montre que les traits intensifs servent surtout à ouvrir une brèche «dans le système pour que s'y engouffrent de nouvelles possibilités et qu'y naissent de nouveaux degrés de liberté», ce qui rejoint les vues de Deleuze et de Guattari. Vidal Sephiha, «Introduction à l'étude de l'intensif», *Langages*, n° 18, juin 1970, p. 113.

<sup>163</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 177.

<sup>164</sup>Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Galilée, «Folio essais», 1988, 1<sup>re</sup> édition, Éd. Denoël, 1979, p. 17.

s'agit plus de redoubler le signifié, mais d'en dériver à partir des possibilités inexploitées de la langue. Examinons l'exemple suivant où le procédé précédent est repris, mais élargi.

Ce qu'il faut savoir. Ce qu'il ne faut pas savoir. Ce qu'il faut savoir, ma noire. Ce qu'il ne faut pas savoir, le soir. J'aime cela quand cela rime. J'aime à commettre des crimes. J'aime à comète des crimes. Mettons Commode, l'empereur empoisonné et étranglé, dans un tiroir de la commode. Accommodons-nous de l'incommode. Accaparons-nous de l'Alaska. L'Alaska fait partie du Canada comme le pied du panda fait partie du panda. Panda rime avec Canada et avec Alaska. Qui est le vendu qui a vendu l'Alaska aux États-Désunis? Si je l'attrape, je le mets dans le tiroir de la commode, avec Commode (NV, p. 26).

Ce passage n'est pas sans nous rappeler les procédés d'écriture utilisés par Raymond Roussel et dévoilés par ce dernier dans son ouvrage posthume intitulé *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Rappelons que les procédés de Roussel consistaient, d'une part, à choisir deux paronymes et à les accoupler à des mots pareils pris dans des sens différents<sup>165</sup>. L'exemple célèbre de ce procédé est l'emploi des paronymes *billard* et *pillard* qui

---

<sup>165</sup>Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, «L'Imaginaire», 1995, p. 11-35.

ont formé les deux phrases suivantes: 1° «Les lettres [signes topographiques] du blanc [cube de craie] sur les bandes [bordures] du vieux billard». 2° «Les lettres [missives] du blanc [homme blanc] sur les bandes [hordes guerrières] du vieux pillard». À partir de ces deux phrases, le travail d'écriture de Roussel avait pour but d'imaginer un conte pouvant commencer par la première phrase et se terminer par la seconde. D'autre part, ce procédé a évolué, ajoute Roussel, de façon à tirer des vers de chansons ou de poèmes, ou de toutes autres phrases, grâce à un jeu homophonique, de nouvelles phrases à partir desquelles il a élaboré les divers épisodes de différents contes: «J'ai du bon tabac dans ma tabatière» a donné «Jade tube onde aubade en mat a basse tierce». Cette phrase, précise Roussel, a fourni tous les éléments du début du conte intitulé *Le Poète et la Moresque*. À partir de nos deux derniers passages du *Nez qui voque*, on note, dans le travail d'écriture de Mille Milles, un désir semblable, quoique différent à certains égards, de créer une trame narrative à partir du matériau langagier lui-même. Dans les deux cas, l'enchaînement phonétique devient le moteur de l'énonciation. Dans notre dernier exemple, on peut noter la reprise des pratiques rousselliennes: l'une prenant le même mot (*commode*) mais dans des sens différents: fils de Marc

Aurèle et empereur romain de 180 à 192, meuble muni de tiroirs (*Mettons Commode, l'empereur empoisonné et étranglé, dans un tiroir de la commode*) et chose qui se prête aisément à l'usage qu'on a fait (*Accommodons-nous de l'incommode*); l'autre transformant des mots grâce à un jeu homophonique: *commettre/comète* et, dans une plus faible mesure: *noire/soir* et *rime/crime*. Les ressources du langage ne sont plus utilisées dans le but précis de mettre en valeur un contenu préexistant suivant les règles de la fonction poétique, mais chaque élément langagier sert à redistribuer les sèmes, le but et les règles. Cette façon de faire crée, tout en revêtant la dimension itérative de l'énonciation littéraire, une expression qui, au lieu d'être au service d'un contenu, l'engendre, c'est-à-dire crée un espace sémantique circulaire. La vérité, le secret ne sont plus des entités extérieures que le langage reflète et transmet, mais des produits aléatoires des dédoublements et des redoublements du langage. Le langage de Mille Milles se construit paradoxalement sur la révélation profonde et ambiguë qu'un signifiant renvoie à d'autres signifiants et qu'en les parcourant, un espace insoupçonné se découvre et se recouvre de choses inédites, et sur l'absence préalable de choses à dire, c'est-à-dire à désigner, soit directement, soit par métaphores. Comme

le remarque Mille Milles lui-même au sujet de sa prose: «[c]ela est très profond, mais cela ne veut rien dire. Cela est venu sous ma plume, comme cela (NV, p. 79)». Le masque que revêt l'énonciation dénie ainsi les notions d'identité et de vérité, ce qui «remet en cause, comme le souligne Richard Saint-Gelais, le postulat général de l'autonomie des données fictives vis-à-vis de leurs conditions d'instauration<sup>166</sup>». Ce masque détourne l'énonciation littéraire de son but, la fait bégayer et l'ouvre enfin à de nouvelles orientations. Il ramène enfin à la surface ce qui est enfoui: la puissance du langage d'établir des limites et sa capacité d'outrepasser les limites établies.

La rime *ne tient plus en place*. D'une part, elle devient à la fois un signe qui renvoie à lui-même, qui ne participe plus à l'annonce de la signification, car il ne peut s'échanger contre du sens, et que Mille Milles doit souligner afin de marquer son désir de faire littéraire. Elle est ainsi et en même temps, comme nous l'avons vu, une case vide et une donnée surnuméraire. D'autre part,

---

<sup>166</sup>Richard Saint-Gelais, *Châteaux de pages*, p. 267-268.

elle donne à voir dans le signifiant, oblige le lecteur à regarder ce qui se dit et, par conséquent, à explorer, avec le narrateur, les multiples voies que peut emprunter le même mot (*commode*) ou à suivre les zigzags que la même sonorité fait prendre à plusieurs mots (*Alaska, Canada et panda*), ouvrant ainsi un espace d'exploration. En déportant ainsi la rime, Mille Milles fait entrer dans l'énonciation littéraire une dissimilitude, intériorise une disparité de fond, qui vient briser le type traditionnel d'énonciation. À une énonciation bien fondée, gouvernée par les présupposés de la convention littéraire, se substitue une énonciation construite sur une dissimilitude qui implique un détournement essentiel. Cette énonciation revêt une doublure: le masque de la littérarité et celui de «cela ne veut rien dire (NV, p. 79)». Les mots deviennent paradoxalement source d'une grande richesse, même s'ils cessent de désigner quoi que ce soit. L'écriture est traversée par la coexistence de deux éléments apparemment contradictoires: l'expression et la non-désignation.

### **Associations et dissonances**

À l'exploitation de l'enchaînement phonique et de la contiguïté des aspects sémantique, référentiel et pragmatique, s'ajoute l'usage du parallélisme morpho-syntaxique comme caractéristique de la phrase ducharmienne. Nous analyserons ici trois exemples de ce dernier procédé, tirés de *L'Avalée des avalés*. Dans le premier, la narratrice, Bérénice, décrit la façon dont elle a enterré, Mauriac II, «le chat qui [avait remplacé] le chat que [sa mère] adorait (AA, p. 68)», après l'avoir tué à coups de gourdin. Rappelons que le premier chat de sa mère, Mauriac, avait été empoisonné par la narratrice (AA, p. 63) et que ces «félicides» font en somme écho au désir de celle-ci, inscrite dans la diégèse, de percevoir sa mère comme un chat mort: «Ma mère est comme un oiseau. Mais ce n'est pas ainsi que je veux qu'elle soit. Je veux qu'elle soit comme un chat mort (AA, p. 24)».

Je [Bérénice] creuse une fosse au milieu de l'appentis du pavillon du jardin, y dépose le cadavre [le chat mort] et, machiavéliquement, l'enterre de façon que la queue dépasse. La queue dépasse, droite, comme une queue d'oignon, dépasse, bien en vue, comme un périscope à la surface de la mer, comme la croix du Christ à la surface du Calvaire (AA, p. 122).

La dernière phrase présente trois subordonnées de comparaison synonymes. Dans chacune des propositions,

Ducharme réemploie systématiquement des éléments de la proposition précédente afin de mieux les superposer. La reprise du verbe de la principale ainsi que d'un caractérisateur, dans la deuxième partie de la phrase, fait écho à la première; tout comme la locution prépositive, à *la surface de*, de la troisième subordonnée répond à la seconde. Notons également les phonèmes [ER] en finale des deux dernières subordonnées qui renforcent le parallélisme entre ces deux propositions. Toutes ces reprises servent surtout à confondre chacune de ces propositions et à créer le rapport synonymique entre elles. En construisant de la sorte cette série synonymique, Ducharme met d'abord en évidence la forme employée plutôt que les éléments comparatifs. Le cadre créé, dans lequel prennent place les divers éléments, cherche davantage à faire dériver le contenu qu'à le renforcer à l'aide d'occurrences. En effet, en suivant rigoureusement la structure syntaxique dans laquelle la jeune narratrice élabore et développe sa pensée, elle en vient à annuler la validité même de ses propos; seule la structure formelle est scrupuleusement respectée. Ainsi, dans notre exemple, la reprise de certaines locutions rend incongru l'élément introduit par ces dernières: le Calvaire, pourtant une colline, s'apparente à la mer; de même le périscope à une simple queue d'oignon et à la

croix du Christ, ce qui rend tous ces éléments visibles les uns par rapport aux autres, mais risibles par l'incongruité de leur rapprochement, étant donné leur appartenance à des aires sémantiques oppositionnelles. Tout se module donc à l'intérieur de formes syntaxiques redondantes qui font entrer le signifié à l'intérieur d'une prolifération infinie où l'exprimé d'une proposition devient le désigné d'une autre qui vient redoubler le premier et où le langage s'impose de plus en plus, selon Armand Guillemette, comme «force déplaceuse de limites contre forme traceuse de frontières<sup>167</sup>».

Dans notre deuxième exemple, Bérénice décrit l'état amoureux de son frère Christian, qui est épris de sa cousine Mingrélie, à l'intérieur d'une structure syntaxique redondante. Cette structure, comme dans l'exemple précédent, crée un rapport incongru entre les divers éléments.

Christian est dans l'amour jusque par-dessus  
la tête. Il est tellement amoureux de la  
grande duchesse qu'il ne touche plus terre.  
Il est si gonflé d'amour qu'il plane au-

---

<sup>167</sup>Armand Guillemette, *Gilles Deleuze et la modernité*, p. 40.

dessus de la terre et des eaux, comme Yahveh  
(AA, p. 60).

Ces trois phrases transmettent la même idée: Christian est amoureux. Néanmoins, chaque occurrence semble, à première vue, marquer un degré d'intensité expressive et renforcer, par le fait même, le message transmis par la narratrice, selon une gradation de type ascendante. Or, le procédé synonymique employé ici par la narratrice de *L'Avalée des avalés* permet, au lieu d'accroître la pression sur le message à l'aide de variations stylistiques, de le faire dériver à l'aide d'une série d'hyperboles vers la mise en ridicule de l'état amoureux de Christian, transformé par la gradation intensive en Yahveh; ce qui marque une orientation intensive, avec rupture burlesque, et annule par rétroaction l'état même de Christian. Ainsi, au lieu de décrire le sentiment de Christian à l'intérieur d'une suite d'images qui en disent toujours un peu plus que ce qui précède, la gradation intensive devient un procédé de dérivation et de neutralisation du sens au lieu d'amplification.

Enfin, notre dernier exemple, dans lequel Bérénice décrit l'île qu'elle habite, confirme la prédominance de ce recours:

Ici, c'est une île. C'est un long champ entouré de joncs, de sagittaires et de petits peupliers tapageurs. C'est un long drakkar

ancré à fleur d'eau sur le bord d'un grand fleuve. C'est un grand bateau dont les flancs chargés de fer et de charbon sont presque engloutis, dont le mât unique est un orme mort (AA, p. 22).

Cette description de l'île est constituée de quatre phrases qui s'enchaînent les unes aux autres à l'aide de parallélismes et de l'allitération. Elle met également en présence une série synonymique qui décline un paradigme à partir du thème de l'île, annoncé à la phrase initiale. Le passage forme une anaphore puisque le présentatif: *c'est un* est repris au début de chacune d'elles. Notons le parallélisme de la structure syntaxique: l'adjectif *long* suivi d'un nom et d'un participe passé, dans le cas des deux premières phrases; l'adjectif *grand* suivi d'un nom et de deux relatives introduites par le même pronom *dont*. En outre, se dessine dans ce passage un réseau de sonorités grâce à la récurrence des sons: [fl] fleur, flanc, fleuve; [õ] long, joncs, dont, sont, charbon; [3] sagittaires, joncs, tapageurs, chargés; [e] ancré, chargés, entouré, peupliers; et le jeu phonique entre orme [õRm] et mort [mõR]. Tous ces procédés concourent à déplacer le contenu sur une simple ligne mélodique où ce dernier est entraîné, continuellement défait, transformé et recréé. Le parallélisme morpho-syntaxique aplatit littéralement la phrase sur trois lignes modulaires où les syntagmes et

les phonèmes se font écho, enchaînant ainsi les éléments de la phrase entre eux et les phrases entre elles. Ce procédé inscrit dans l'énonciation un mouvement itératif qui renouvelle, à chaque instant, le sujet d'énoncé, le fait bifurquer à chaque occurrence, dépassant par le fait même le cadre de la simple représentation.

Réjean Ducharme exploite, comme nous venons de le voir, à la fois l'allitération, le parallélisme des aspects morphologique et phonologique et la contiguïté des aspects sémantique, référentiel et pragmatique des énoncés. Il ne cherche pas à renforcer le message, mais à le faire éclater. Il ne vide pas le signifiant de son signifié, mais porte tout signifié en position de signifiant. Il cherche davantage selon nous à produire une *déterritorialisation* de l'énonciation littéraire et une désorganisation active de l'énoncé afin de mettre le texte en contact avec son dehors. En effet, la répétition d'éléments signifiants devient, sous la plume de Ducharme, la production même d'une écriture qui met en valeur le signifiant au détriment du signifié et vise, comme le suggéraient plus tôt Deleuze et Guattari «une

expression qui parle pour elle-même<sup>168</sup>», c'est-à-dire une production et non plus une reproduction. Ce jeu crée, somme toute, des phrases grammaticalement correctes, mais qui, pourtant, aboutissent à des expressions atypiques, c'est-à-dire, selon Michael Riffaterre, à des «écueils à surmonter, susceptibles, le cas échéant, d'être compris à un autre niveau<sup>169</sup>».

La conjonction *comme* sert de rouage important à la création d'expressions atypiques chez Ducharme. Elle ne sert pas à «établir un réseau de comparaisons qui confirmeraient le sens dans sa progression, mais au contraire [à] dérouter et [à] lui faire perdre la tentation du discours continu<sup>170</sup>»; elle contribue à créer dans le discours une tension qui permet de dynamiser la comparaison, d'opérer une sorte de couplage de mouvements complexes, créant ainsi des expressions sensibles qui constituent, pour Deleuze et Guattari, des pointes de

---

<sup>168</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, p. 38.

<sup>169</sup>Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, «Poétique», 1983, p. 17.

<sup>170</sup>Gilles Marcotte, «Réjean Ducharme contre Blasey Blasey», p. 273-274.

déterritorialisation de la langue et produisent «la mise en variation des formes correctes, et les arrachent «à leur état de constantes<sup>171</sup>». Véritable *tenseur*, dans le sens deleuzien du terme, elle assure un traitement intensif de la langue et fait, comme le précisent Deleuze et Guattari au sujet du *tenseur*, «que le dernier terme réagit sur le précédent, en remontant toute la chaîne<sup>172</sup>». Reprenons, par exemple, la comparaison que Mille Milles établit à la fin de sa phrase:

Chateaugué est ici, assis sur le lit (assis rime avec ici, mais point assise), derrière mon *dos*, comme une goutte d'eau (NV, p. 21)<sup>173</sup>.

L'assonance entre les termes *dos* et *d'eau* apparaît être le matériel de base de cette comparaison. En effet, la comparaison se construit sur la sonorité commune aux deux mots [do], au lieu d'un sème commun, ce qui diffère de la comparaison canonique. En revanche, cette comparaison, quoique saugrenue, semble fonctionner grâce à une redistribution des sèmes les uns par rapport aux autres.

---

<sup>171</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 126.

<sup>172</sup>*Ibid.*

<sup>173</sup>Nous soulignons.

*Comme une goutte d'eau* ouvre une zone trouble où l'image de Chateaugué assise et collée au dos de Mille Mille à la manière d'une goutte d'eau, que semble d'abord créer la comparaison, vacille à l'écho d'un autre signifiant: *se ressembler comme deux gouttes d'eau*, qui signifie *se ressembler trait pour trait* et qui s'emploie principalement pour comparer deux personnes ou deux choses. La comparaison trouve dans l'écho de sa doublure un fragment de signification, qui, arraché à l'expression canonique, permet de tracer une «ligne transversale» sur laquelle chevauchent à la fois l'image et l'expression canonique, créant ainsi une zone d'indiscernables ou, selon la terminologie deleuzienne, un *plan de déstratification* ou *d'immanence*. Ainsi, l'ambiguïté de la locution *comme une goutte d'eau* oblige le lecteur à se demander si la comparaison renvoie à la manière d'être assise de Chateaugué ou à la ressemblance des deux protagonistes inscrite dans la diégèse. *Comme une goutte d'eau* apparaît un énoncé vague en prise sur plusieurs dimensions: l'assonance, la figure, l'expression canonique. «Il n'y a plus, comme le suggéraient Deleuze

et Guattari, de sens propre ni figuré, mais distribution d'états dans l'éventail du mot<sup>174</sup>». Comme le souligne Jean Valenti, «en se rendant à l'évidence que plusieurs liaisons sont possibles et souhaitables, le lecteur suscit[e] les liens qu'il estime à propos et construi[t] lui-même le contexte polyvalent<sup>175</sup>». La rime soumet le langage à une destruction et, des morceaux informes qui en résultent, «il faut, soutient Mille Milles, se forcer pour que le lien se fasse (NV, p. 129)», pour que naissent de nouvelles ramifications.

Deux autres exemples, tirés de *L'Océantume*, illustrent le rôle de cette conjonction dans la création de nouvelles expressions atypiques, de formes sonores de

---

<sup>174</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, p. 40.

<sup>175</sup>Jean Valenti, «L'épreuve du Nez qui voque: des savoirs partagés au ludisme verbal», *Voix et images*, vol. 20, n° 2, hiver 1995, p. 411. Jean Valenti précise qu'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», p. 414.

vitalité, aptes à faire coexister dans la langue, tout en épousant la grammaticalité de celle-ci, l'expression et la non-désignation.

Elle [Asie Azothe] n'a pas l'air inquiète  
comme une assiette (OC, p. 16).

Nous nous [Asie Azothe et Iode] battons comme  
des ballons (OC, p. 130).

Dans ces exemples, le rapprochement entre, d'une part, les termes comparés *elle* et *nous* et, d'autre part, les termes comparants *assiette* et *ballons* doit se faire, selon les règles de la comparaison, sur la base d'un sème qui leur est commun. Or, le rapprochement que fait Ducharme n'est toujours pas d'ordre sémantique, mais phonétique. Ces deux comparaisons ne nous permettent donc pas de nous faire une meilleure idée de la quiétude d'Asie Azothe ni de la manière dont Asie Azothe et Iode se battent. Seul semble subsister l'aspect adjectival de ces comparaisons, car même si les prédicats n'y sont pas développés, ils demeurent toutefois affectés: *comme une assiette*, *comme des ballons* les connotent, leur attribuent, à cause de la valeur perlocutoire de la comparaison, un pouvoir d'expression intensif.

Pousuivons avec cette réflexion de Bérénice, qui prend une tournure répétitive, à la suite de celle de son

amie, Constante Chlore, qui constate que le sable de la plage sur lequel elles se sont assises est froid:

-- C'est froid! s'écrie Constance Chlore, se frotte le derrière pour se réchauffer.

C'est froid à mort, Constance Chlore. C'est froid à pierre fendre. C'est froid comme un loir. C'est froid froid froid (AA, p. 123).

Dans cet exemple, Ducharme, par l'entremise de sa narratrice, Bérénice, joue littéralement avec la matière sonore de la langue. Il s'amuse à répéter des sons, à moduler des phonèmes afin de créer une sorte de ligne mélodique, favorisant ainsi l'émergence d'une expression totalement incongrue: «*c'est froid comme un loir*». Ainsi, le syntagme *comme un loir*, qui est considéré comme une locution adverbiale spécifique du verbe *dormir* (*dormir comme un loir*), se voit lié à la notion de froid grâce aux phonèmes [wa] et [R]. Cette allitération opère une désorganisation active de l'image. Si *dormir comme un loir* fait image, *froid comme un loir* ne représente plus rien, mais continue toutefois à exprimer quelque chose, puisque la valeur adjectivale du syntagme subsiste dans la mesure où il est associé aux autres locutions adverbiales: *à mort* et *à pierre fendre*. *Comme un loir* perd ainsi sa spécificité ou son sens pour ne garder que sa valeur adjectivale.

D'autres comparaisons confirment la vitalité du procédé:

Ils vont me croire folles! Cela me fait rire  
comme une bire (OC, p. 136).

Hurle! Hurle comme une furle (OC, p. 141).

Brise! Brise comme une trise (OC, p. 142)!

Dans ces exemples cependant, les termes comparants *bire*, *furle* et *trise* n'ont plus aucune valeur sémantique: il s'agit de mots forgés à même les termes comparés afin qu'ils riment avec ces derniers. En annihilant le terme comparant et, par conséquent, le sème commun à la base de la comparaison, Ducharme inhibe la possibilité d'image, tout en affectant néanmoins le prédicat d'une certaine force perlocutoire. Si, à première vue, le procédé apparaît s'apparenter à un jeu d'enfant, l'usage qu'en fait Ducharme est fort différent. Tandis que «l'enfant répète, comme le soulignent Deleuze et Guattari, un mot dont le sens n'est que vaguement pressenti, pour le faire vibrer sur lui-même<sup>176</sup>», Ducharme utilise surtout la valeur sonore des mots afin de les vider de leurs signifiés, c'est-à-dire, dans le cas des locutions

---

<sup>176</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, p. 38.

adverbiales que nous avons mentionnées, de leur spécificité, et de les faire apparaître comme des *intensifs*<sup>177</sup>. Les syntagmes figés deviennent des expressions aptes à entrer dans un usage intensif de la langue: «J'ai mangé à pierre fendre. J'ai bu comme un loir. (NV, p. 43)». «Je suis en santé à pierre fendre (AA, p. 109). «Elle est bête à pierre fendre (AA, p. 110)». «Les cousins travaillent comme des forçats, à pierre fendre, à manger du foin, comme des loirs (AA, p. 57)».

Dans d'autres cas, le procédé est tout autre, mais la valeur adjectivale semble annulée dans le comparant, et reportée au comparé. La comparaison que nous analyserons ici est tirée d'une description qu'Asie Azote, en route pour l'école, fait du temps froid.

Ce matin-là, la salive se solidifiait dans ma bouche. Le temps serrait mon visage avec ses mains, serrait mes mains avec les siennes. *L'air était dur comme de l'eau* (OC, p. 20)<sup>178</sup>.

---

<sup>177</sup>Terme emprunté par Deleuze et Guattari à Vidal Sephiha. Il désigne «tout outil linguistique qui permet de tendre vers la limite d'une notion ou de la dépasser». Vidal Sephiha, «Introduction à l'étude de l'intensif», p. 113.

<sup>178</sup>Nous soulignons.

Dans cet exemple, il s'agit d'un déplacement d'un aspect du signifié: l'adjectif *dur* qui est à l'occasion associé à l'eau (l'eau dure est une expression qui nous renvoie à une eau riche en calcaire) est rapportée ici à l'air. L'air qui devient «dur» comme de l'eau apparaît comme une «double métonymie<sup>179</sup>», selon la formule de Jacqueline Chénieux-Gendron: le froid rend l'air pénible à supporter, c'est-à-dire dur, ce qui l'associe à l'eau, puisque celle-ci peut être également dure. Quoiqu'il s'agisse du même signifiant, le signifié dans chacun des cas est fort différent: dans l'un, il renvoie à l'aspect calcaire de l'eau; dans l'autre, à l'aspect inclément ou rigoureux de la température. L'élément commun à la base de la comparaison se trouve être ici le signifiant *dur* et non pas le sème, ce qui renvoie le signifiant à lui-même.

En mettant ainsi en cause la comparaison, celle où «le choix du comparant demeure soumis à la notion, exprimée ou sous-entendue, que l'on veut développer à

---

<sup>179</sup>Jacqueline Chénieux-Gendron, «Plaisir(s) de l'image», dans *Du surréalisme et du plaisir*, textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron, Paris, Librairie José Corti, «Champs des activités surréalistes», 1987, p. 87.

propos du comparé<sup>180</sup>», Ducharme s'oppose aux principes mêmes de l'esthétique occidentale, gouvernée par le régime de la représentation, qui «postule, selon Michel Thévoz, une positivité première, passivement perçue, et traduite en une image qui n'est pas productive à proprement parler<sup>181</sup>». En effet, la comparaison ainsi que la métaphore dont elle découle s'appuient sur le primat de l'identité qui définit le monde de la représentation. La comparaison et la métaphore nous invitent à une lecture du monde comme représentation. Or, au redoublement du premier signifié, ce qui est le propre de la métaphore, entendue comme la forme la plus condensée de l'image littéraire, réduite à un phore<sup>182</sup>, Ducharme propose une dérive de celui-ci sous le signe de l'allitération sur le plan du signifiant et/ou de la contiguïté sur celui du signifié. Il ne s'agit plus de créer des images, des métaphores, de représenter ni de

---

<sup>180</sup>Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, «10/18», 1984, p. 122.

<sup>181</sup>Michel Thévoz, *L'Académisme et ses fantasmes*, Paris, Minuit, «Critique», 1980, p. 17.

<sup>182</sup>Bernard Dupriez, *Gradus*, p. 286.

symboliser quoi que ce soit, mais de tracer une ligne pulsionnelle, chargée d'affects. Comme est un leurre et s'insère donc dans un jeu où la coïncidence phonétique, la contiguïté des sèmes et la rime renvoient les mots à l'intérieur d'un jeu de miroirs ou, selon Valenti, à une «certaine forme de sérialisation<sup>183</sup>» dans laquelle l'énoncé perd sa stabilité. Bref, les lignes phonétique et sémantique se confrontent au lieu de s'harmoniser structurellement. La répétition trouve la force centrifuge de son «pôle schizoïde», c'est-à-dire opère avec des «ressemblances qui diffèrent<sup>184</sup>», selon la terminologie deleuzienne.

En somme, l'écriture ducharmienne éprouve d'abord et avant tout des forces de mobilisation. Chaque mouvement, retour et détour de langage, qui compose la phrase redistribue constamment les sèmes. Le texte éprouve alors des trajets qui n'ont ni point d'origine, ni point d'arrivée. De la sédentarisation des sujets d'énoncé et d'énonciation, car sous le régime de la représentation,

---

<sup>183</sup>Jean Valenti, «L'épreuve du Nez qui voque», p. 418.

<sup>184</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 286.

précisent Deleuze et Guattari, «le langage n'existe que par la distinction et la complémentarité d'un sujet d'énonciation, en rapport avec le sens, et d'un sujet d'énoncé, en rapport avec la chose<sup>185</sup>», on passe à une dérive de ceux-ci à l'aide de la continuité allitérative et de la contiguïté sémantique. Dans ce type de texte, nous ne pouvons alors qu'y suivre les déplacements, les décentrement, car l'unité des mots s'y réfracte, suivant la formule de Jean-Claude Milner, plus qu'ils disent la pluralité du sens<sup>186</sup>, en suivant une ligne transversale qui opère une sorte de conjonction induite des différents plans de la langue (phonique, morphologique, sémantique). Ainsi, toute la force de l'écriture ducharmienne s'appuie donc sur un jeu interminable de la répétition et de la différence où le sujet d'énoncé autant que le sujet d'énonciation apparaissent troubles, indéterminables, imperceptibles, confondus à l'énonciation en procès. Ce jeu ouvre un espace où les divers éléments langagiers se trouvent dans un rapport qui les prive de sens fixe et où

---

<sup>185</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, p. 37.

<sup>186</sup>Jean-Claude Milner, *L'Amour de la langue*, Paris, Seuil, «Connexions du Champ freudien», 1978, p. 18.

la parole se fonde, par conséquent, sur un «transfert purement sensoriel<sup>187</sup>», car ce qui compte chez Ducharme, c'est l'échappée du sens qui passe par les sens (sensation) et non par l'intelligence (image, représentation, symbole).

---

<sup>187</sup>Susanna Finnell, «*Les Fantômes de Réjean Ducharme [...]*», p. 335-336.

## CHAPITRE TROISIÈME

### RIVES ET DÉRIVES

[...] comment arriver à parler sans donner des ordres, sans prétendre représenter quelque chose ou quelqu'un, comment arriver à faire parler ceux qui n'ont pas le droit, et à rendre aux sons leur valeur de lutte contre le pouvoir? C'est sans doute cela, être dans sa propre langue comme un étranger, tracer pour le langage une sorte de ligne de fuite.

Gilles Deleuze<sup>188</sup>

Réjean Ducharme nous offre une énonciation qui devient l'image d'elle-même, un support qui ne peut plus imposer son point de vue, une scène où glissent, au milieu de formes d'allure canonique, des images informes, énigmatiques et pourtant non-arbitraires. Le romancier cherche constamment à se tenir entre l'informe et la forme, à entrer en contact avec cette mouvance qui va

---

<sup>188</sup>Gilles Deleuze, *Pourparlers*, p. 60-61.

l'un vers l'autre. Mais comment la critique apprécie-t-elle généralement cette pratique? Sans la qualifier de *dérive*, Marcel Chouinard lui trouve de nombreux défauts.

L'écriture de Ducharme n'a pas la remarquable transparence géométrique, le dénuement rigoureux et systématique des écrivains du Nouveau Roman; tout au contraire, elle est opaque, lourde, faite d'accumulations, de retours en arrière, de corrections successives, d'approximations<sup>189</sup>.

Cumuls, confusions et approximations sont pourtant consubstantiels à l'œuvre, ils y apparaissent comme des procédés volontaires, et non accidentels, mis en place pour souligner le babélisme de la communication humaine que tentent de voiler les qualités de clarté et de limpidité. Le roman *Va savoir* porte à son paroxysme ces difficultés interlocutoires, épinglées dans le titre même qui questionne la validité de la connaissance. Les dialogues abondent de telles interrogations sur le contenu du discours d'autrui. «C'est idiot, je ne comprends pas (VS, p. 23)». «On ne sait pas trop ce qu'il veut dire (VS, p. 26). «Je ne sais pas trop ce que le patron entendait par là (VS, p. 108)». Inutile de

---

<sup>189</sup>Marcel Chouinard, «Réjean Ducharme: un langage violenté», p. 111.

poser la question, faite à l'interlocuteur présent [«si tu vois ce que je veux dire. Je ne voyais pas mais j'ai laissé tomber (VS, p. 168)»] ou adressée à l'absente dont on ne comprend pas la missive [Qu'est-ce que tu as bien pu vouloir dire par là? (VS, p. 77)], quand l'opacité de la conscience d'autrui rejoint celle de soi: «Je ne sais pas moi-même si c'est bien ce que j'ai voulu dire (VS, p. 217)»; «Je ne sais plus ce que je dis. J'ai perdu le fil (VS, p. 27)». Va donc, dans ces conditions perturbées et brouillées, savoir ce que l'autre pense ou veut dire, dans une discursivité soit impropre, soit fourbe: «On dit ça va, mais on a sûrement d'autres tours dans son sac (VS, p. 111)». Un seul personnage de tout le roman reste à l'abri des imprécisions, et c'est l'épicière, madame Trudeau: «Il y a encore du monde qui parle comme du monde. Heureusement. Sinon je désapprendrais complètement (VS, p. 297)», dont les propos clairs restent cependant cantonnés à la météo.

Le langage grésille comme la pensée, dont les ondes sont tout aussi vacillantes. Mais la pratique langagière

n'est authentique qu'en cherchant à «forer des trous<sup>190</sup>» dans les replis et les méandres de ces échanges ardu. Pour y arriver, deux possibilités: soit l'interprétation de type herméneutique, mais la langue manque toujours de sens et l'écriture de moyens de le fixer; soit l'expérimentation de type schizoïde, qui consiste à repérer la trajectoire de ces échanges, des mots, car toute parole peut comporter une pluralité de trajets, apparaître «multidirectionnelle», «pour voir s'ils peuvent servir d'indicateurs à de nouveaux univers de référence<sup>191</sup>». C'est pourquoi la phrase ducharmienne conserve dans sa prolixité une vivacité que des critiques jugeront audacieuse et novatrice, puisque, malgré un certain degré d'illisibilité qu'elle occasionne, elle engendre une sorte de fascination. Au-delà de ses ruptures, de ses glissements, de ses décentrement, elle garde sa capacité d'établir de nouvelles connexions, de créer des liens insoupçonnés, «susceptibles d'acquérir une consistance suffisante pour retourner une

---

<sup>190</sup>Samuel Beckett, cité par Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 9.

<sup>191</sup>Félix Guattari, cité par Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 84.

situation<sup>192</sup>». Ce qui distingue donc les romans ducharmiens, c'est la fête du langage à laquelle est convié le lecteur et qui excède le niveau narratif: «les romans de Ducharme, écrit notamment Jean-Louis Major, dépendent beaucoup moins d'une unité anecdotique que d'une continuité verbale et rythmique<sup>193</sup>». Au-delà de la trame narrative, c'est avant tout cette fête du langage qui y est célébrée. «Don de la parole [...], gratuite, brillante, folle<sup>194</sup>», selon Monique Bosco. La grande liberté que Ducharme prend vis-à-vis de la langue crée une écriture que certains qualifient de baroque<sup>195</sup> et qui témoigne de la capacité d'invention de son auteur.

---

<sup>192</sup>*Ibid.*

<sup>193</sup>Jean-Louis Major, «Réjean Ducharme», dans *Histoire de la littérature française du Québec*, sous la direction de Pierre Degrandpré, tome IV, Montréal, Librairie Beauchemin limitée, 1969, p. 175.

<sup>194</sup>Monique Bosco, «La Moisson de mots de Réjean Ducharme», *Europe*, n<sup>os</sup> 478-479, février-mars 1969, p. 74.

<sup>195</sup>Ce terme doit être pris ici dans son sens usuel: «style qui laisse libre cours à la fantaisie, caractérisé par une grande liberté d'expression». Paul Robert, *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaire Robert, 1994, p. 196.

La pratique ducharmienne de l'écriture cherche à libérer le langage de sa fonction représentative. Pour ce faire, l'auteur de *L'Avalée des avalés* dégage de la langue ou des langues des éléments langagiers et les agence afin de créer de nouvelles lignes syntagmatiques qui cessent de représenter un objet et son prédicat, sans jamais toutefois perdre leur capacité expressive. Il substitue à l'organisation des mots et des choses, que le régime de la représentation lui impose, un autre type d'enchaînement que Deleuze et Guattari qualifient de *rhizomorphe*. Un élément langagier ou un fragment littéraire se dégage et se met à circuler dans le texte, le faisant ainsi entrer dans une sorte de bégaiement par lequel on assiste à une certaine dissolution des identités au profit d'une bifurcation, d'une excroissance insoupçonnée, d'une ouverture inédite dans le réel. Une des questions que soulève l'œuvre ducharmienne est comment se libérer du signifié qui ramène tout à des codes et des états de choses établies. Ducharme opte alors pour une écriture *cartographique* plutôt qu'*archéologique* pour reprendre la distinction que fait

Deleuze entre ces deux orientations<sup>196</sup>. En effet, l'écriture archéologique serait celle qui, à partir de modèles structurants, cherche à s'inscrire dans les significations dominantes et à manifester une conscience, tandis que l'écriture cartographique opère une réversion des modèles et procède davantage, selon les auteurs de *Mille plateaux*, «par variation, expansion, conquête, capture, piqûre<sup>197</sup>». C'est une telle écriture qui permet d'arracher la littérature «au procès personnel et à l'idéal collectif de la commémoration<sup>198</sup>». Ce type d'écriture repose, non pas sur un territoire, mais sur des trajets, des déplacements, sur un jeu des différences. L'écriture n'a pas d'autre référent que celui du matériau langagier et littéraire, d'où ses procédés itératifs et sa dimension interdiscursive. On touche ici l'écriture même de Ducharme qui expérimente le langage, fait de la langue, des langues et des discours,

---

<sup>196</sup>Voir la distinction que fait Gilles Deleuze entre l'*art-archéologique* et l'*art-cartographique* dans *Critique et clinique*, p. 87.

<sup>197</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 32.

<sup>198</sup>Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 87.

de la matière langagière, des intensités de langage; et des sujets et des objets, des forces et des contre-forces, des lignes expansives. Car ce qui semble fasciner Ducharme, ce ne sont pas les images et les métaphores, ni les choses ou les états de choses, mais bien les tensions internes du langage et des discours, c'est-à-dire ses articulations, ses ruptures, ses embranchements, bref toute matière qui «ne présente plus, soulignent Deleuze et Guattari, que des degrés d'intensité, de résistance, de conductibilité, d'échauffement, d'étirement, de vitesse ou de tardivité<sup>199</sup>» ou toute ligne qui assure les connexions et les proliférations créatrices. Peu à peu, ressort chez Ducharme que l'expression n'épouse pas le contenu mais le fouette. Nous examinerons trois facettes de cet art des déplacements et du jeu des différences chez Ducharme: la dérive du référentiel, la déroute de l'identité textuelle et le passage chez Bottom, le narrateur de *Dévadé*, grâce à la facétie, d'une attitude *transgressive* à une dérive *trans-subjective*.

---

<sup>199</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 176-177.

### ***La dérive du référentiel***

Dire que, chez Réjean Ducharme, comme l'ont souvent souligné les commentaires critiques, notamment celui de Marcel Chouinard, le signifiant se vide<sup>200</sup>, c'est se placer sous le régime de la représentation, c'est poser un référent au langage ou, plus précisément, c'est croire que le sens se lie à une visée de désignation de choses, c'est-à-dire confondre les notions de vérité et de sens. Or, «la vérité n'est que le résultat empirique du sens<sup>201</sup>», soutient Gilles Deleuze. En effet, une proposition a deux dimensions: celle de l'expression qui s'applique au sens et celle de la désignation qui a trait à la vérité. La désignation se rapporte aux objets auxquels correspond l'énoncé et concerne le vrai ou le faux. La vérité est affaire d'adéquation et de «récognition»: il s'agit de distinguer le modèle et les copies, les bonnes et les mauvaises, c'est-à-dire de se demander si une proposition est conforme à quelque chose de posé comme extérieur. L'expression manifeste quelque

---

<sup>200</sup>Marcel Chouinard, «Réjean Ducharme: un langage violenté», p. 130.

<sup>201</sup>Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 200.

chose d'idéal et se rapporte au sens. Ce dernier n'est jamais donné, celé dans une origine transcendante, ni le résultat d'une épreuve empirique. Il ne faut ni le découvrir ni le reproduire le plus fidèlement possible mais, affirme Deleuze, le produire. «Le sens est, pour Deleuze, une entité non existante<sup>202</sup>». Et, la production de sens n'est possible, précise-t-il, qu'à condition que l'exprimé d'une proposition devienne le désigné d'une autre qui vient redoubler le premier, c'est-à-dire à l'intérieur de la mise en scène d'une prolifération. Le sens apparaît ainsi dans une extension anaphorique infini, et devient, ajoute l'auteur de *Différence et répétition*, «une vapeur se jouant à la limite des choses et des mots<sup>203</sup>» lorsque l'on suspend la proposition à l'intérieur de son extension. Cette suspension est de l'ordre de l'accident, de l'événement. Par conséquent, le sens apparaît, comme un double de la proposition, distinct de la proposition elle-même, de l'objet qu'elle désigne et de celui qui la formule, et issu d'un événement, d'un corps à corps. Sous le mode de la

---

<sup>202</sup>*Id.*, *Logique du sens*, p. 7.

<sup>203</sup>*Id.*, *Différence et répétition*, p. 203.

représentation, l'exprimé ou le double de la proposition est en quelque sorte écarté au profit du désigné (vrai ou faux); ce dernier n'est que la forme logique de la «récognition». La critique limite son investigation en se demandant si l'énoncé est vrai ou faux ou s'il est conforme à l'objet réel qu'il désigne soit directement, soit par la métaphore, même si, soutient Bertrand Russell que Deleuze cite dans *Différence et répétition*, «la question de la vérité et de la fausseté concerne ce que les termes et les énoncés indiquent, non pas ce qu'ils expriment<sup>204</sup>».

Examinons l'énoncé suivant: «Les trois navires de Christophe Colomb étaient l'Océan tume, la Mer tume et le Tumérillon! (NV, p. 160)». Puisque l'adéquation entre cet énoncé et une chose ne peut se faire, on peut en conclure que le narrateur du *Nez qui voque* cultive les invraisemblances, les faussetés, voire les non-sens. Dans ce même ordre d'idées, présenter un état de choses comme vrai en le sachant faux est, toujours selon le même régime de lecture, mentir, et cela dénote une volonté de

---

<sup>204</sup>*Ibid.*, p. 199.

la part du sujet d'énonciation de tromper le lecteur. Pourtant, Austin démontre que l'inadéquation ne conduit pas au non-sens, ni à la perte de sens, car l'énonciation garde un sens, mais rend plutôt celle-ci, dans un cadre référentiel, «nulle et sans avenue<sup>205</sup>». De plus, tromper le lecteur n'est-il pas le propre de l'illusion réaliste? Comme le laisse entendre Asie Azothe dans *L'Océantume*: «[...] je te mens effrontément; je te raconte des blagues terribles; je fais ma petite Victor Hugo (OC. p, 111)». Cette conclusion, qui conduit certains critiques à voir du non-sens dans l'inadéquation entre un énoncé et une chose, à voir de la tromperie dans une œuvre de fiction, touche une méprise entre les deux dimensions de la proposition que nous avons mentionnées. Comme le souligne André dans *L'Hiver de force*: «Et puis chacun son métier. Le leur c'est les «idées», ce n'est pas les «sens» (HF, p.62)». Pour se soustraire du régime de la représentation, il faut passer du rapport de désignation au rapport d'expression, «arriver, selon Deleuze, dans une région où le langage n'a plus de rapport avec des

---

<sup>205</sup>J.L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, «Points», 1970, p. 77.

désignés, mais seulement avec des exprimés, c'est-à-dire avec le sens<sup>206</sup>», comme construction. Faire donc de l'erreur une errance, selon la formule d'André Gervais<sup>207</sup>. Le jeu répétitif refuse de se lier à l'ensemble sémantique pré-construit, mais contribue à le faire dériver, à le faire proliférer. L'énonciation se dérobe de l'énoncé, mais en se déroband fait de l'énoncé un *pur multiple* qui fait vibrer l'ensemble. Comme le souligne André Gervais, «Ducharme inscrit en son texte cette échappée, cette (dé)faille du texte, ce lapsus du texte<sup>208</sup>». Ainsi, au lieu de reproduire une émotion, l'énonciation ducharmienne la susciterait, au lieu de renforcer le message, la dimension itérative de celle-ci le ferait dériver. Réjean Ducharme, à travers son œuvre romanesque, «[met] en place, précise Gervais, une écriture, un *faire*, un vecteur<sup>209</sup>», qui ne vide pas le signifiant de son signifié, mais le (re)met en jeu, «afin

---

<sup>206</sup>Gilles Deleuze, *Logique du sens*, p. 38.

<sup>207</sup>André Gervais, «Morceaux du littoral détruit», p. 285-309.

<sup>208</sup>*Ibid.*, p. 300.

<sup>209</sup>*Ibid.*, p. 291.

d'amener, poursuit-il, le lecteur à creuser tout ça, à transformer le texte par sa lecture, à écrire<sup>210</sup>».

Considérons maintenant le passage dans lequel se trouve l'énoncé précédent et où Iode s'impatiente devant les précautions d'Inachos avant leur départ:

Je le tuerais! Le soleil est sur le point de se lever et nous sommes encore ici! L'espèce de tortue! L'espèce d'adepte de l'attentisme!

-- Toi et le contraire d'un casse-cou: *ejusdem farinae*! Toi et le contraire d'un trompe-la-mort: *ejusdem farinae*! Un écumeur de marmite est le contraire d'un écumeur de mer. Les trois navires de Christophe Colomb étaient *l'Océan tume, la Mer tume et le Tumérillon!*

Il replie enfin sa mappemonde. Nous sortons enfin (OC, p. 159-160)<sup>211</sup>.

Dans ce passage, le raisonnement d'Iode, qui se présente sous forme d'une série de propositions mettant en présence des termes antinomiques, nous apparaît, à première vue, ambigu. Le syntagme *est le contraire de* introduit ce qui est opposé logiquement au sujet. Rapidement s'établissent deux séries: la première dans

---

<sup>210</sup>*Ibid.*

<sup>211</sup>Les italiques sont de Ducharme.

laquelle on retrouve Inachos, une espèce de tortue, adepte de l'attentisme et écumeur de marmite, et la seconde où apparaissent un casse-cou, un trompe-la-mort, un écumeur de mer et, somme toute, la narratrice. Le principe général exprimé semble être qu'un écumeur de mer (c'est-à-dire, un pirate, un corsaire, un flibustier) est un casse-cou, un trompe-la-mort, tandis qu'un écumeur de marmite (c'est-à-dire, un pique-assiette) est une espèce de tortue, une espèce d'adepte de l'attentisme. Le raisonnement enferme les termes, d'une part, dans une reduplication de syntaxe autour du même lexème de base et, d'autre part, oppose ces deux séries dont la proposition: *un écumeur de marmite est le contraire d'un écumeur de mer*, semble en être la base. De plus, ce raisonnement se termine par l'énoncé suivant: «Les trois navires de Christophe Colomb étaient *l'Océan tume*, *la Mer tume* et *le Tumérillon!*» L'aspect logico-sémantique de ce passage nous conduit dans une impasse, puisque, d'une part, l'opposition entre un *écumeur de marmite* et un *écumeur de mer* n'est pas, à première vue, claire et, d'autre part, l'énoncé qui termine le raisonnement apparaît à tout le moins ambigu. Pour y échapper, il faut se tourner du côté des sens, et non des idées. Les «contenus propositionnels» sont liés ici par des «marques de surface». En effet, dans le passage central de

l'extrait, les deux premières phrases sont identiques, seul le complément déterminatif varie: casse-cou et trompe-la-mort. Ces deux termes sont, sur le plan formel, deux mots composés dont les éléments sont un verbe et un nom joint par un trait d'union. Quoique ces deux termes ne soient pas synonymes, ils peuvent être aisément associés puisqu'un casse-cou est une personne qui s'expose à un danger, tandis qu'un trompe-la-mort est une personne que la mort semble ne pouvoir atteindre. S'exposer à un danger, notamment la mort, et y échapper vont de pair. La troisième phrase oppose un *écumeur de marmite* à un *écumeur de mer* en reprenant le syntagme des deux phrases précédentes: *le contraire de*. Dans cette phrase, Iode fait de pique-assiette et de pirate des termes antinomiques. L'antonymie trouve son fondement pour peu qu'on oppose logiquement l'aspect aventureux du pirate à l'aspect parasitaire du pique-assiette. Iode met donc en opposition deux façons de vivre: l'une, aventureuse, et l'autre, parasitaire et attentiste. La quatrième et dernière phrase met en présence Christophe Colomb qui était à la fois navigateur (ce qui l'associe à un *écumeur de mer*) et, dans une certaine mesure, aventurier (ce qui en fait un casse-cou, un trompe-la-mort). L'*Océan Tume*, la *Mer Tume* et le *Tumérillon*, les trois navires attribués à Christophe Colomb, font écho,

d'une part, à la dimension maritime introduite dans les phrases précédentes, ainsi que, sur le plan phonétique, au son [ym]: Océan tume, Mer Tume, Tumérillon et écumeur et, d'autre part, sur le plan formel, aux trois navires de Jacques Cartier qui étaient la *Grande Hermine*, la *Petite Hermine* et l'*Émérillon*, comme l'avait déjà noté André Gervais<sup>212</sup>. Cet énoncé crée une tension entre l'aspect référentiel et l'aspect fictif, ce qui déstabilise ou décentre constamment les identités. Ainsi, la cohésion de ce passage est assurée en arrachant des fragments de code et en les assemblant au profit des dimensions sémantique et référentielle. Pour saisir, il faut déplier, fendre les mots, en deux séries hétérogènes: phonétique et sémantique, et glisser sous le texte un *infratexte*<sup>213</sup> du type: «Les trois navires de

---

<sup>212</sup>*Ibid.*, p. 290.

<sup>213</sup>L'*infratexte* est ce qui d'un texte s'absente, mais qui demeure inscrit dans le texte par des équivalents. «Autre texte (occulte et occulté) sous le texte, lieux communs ou formules (au sens algébrique ou chimique) le *chiffrant*, l'accompagnant, le relançant, le désignant». L'*infratexte* se distingue donc de l'*intratexte*, à savoir la relation que le texte entretient avec lui-même, et de l'*intertexte*, à savoir une relation construite entre deux textes. André Gervais, Jean-Pierre Vidal et Ghislain

Jacques Cartier étaient la *Grande Hermine*, la *Petite Hermine* et l'*Émerillon*<sup>214</sup>». En sautant d'une ligne à l'autre, une ligne transversale se dessine qui fait fuir le référent et sur laquelle un élément d'une série trouve sa résonance sur l'autre série et vice versa, favorisant, selon Deleuze et Guattari, l'explosion de «deux séries hétérogènes dans la ligne de fuite composée d'un rhizome commun [en l'occurrence composé, dans notre exemple, du mot *écumeur*] qui ne peut plus être attribué, ni soumis à quoi que ce soit de signifiant<sup>215</sup>». On ne peut rétablir une certaine cohésion qu'en court-circuitant les relations sémantiques habituelles, qu'en établissant de

---

Bourque, «Propositions initiales», *La Nouvelle Barre du jour*, n° 103, mai 1981, p. 9-15.

<sup>214</sup>Cet infratexte trouve sa source dans les principaux livres d'histoire du Canada: «Il [Jacques Cartier] partira cette fois avec trois navires: la Grande Hermine [...], la Petite Hermine [...] et l'Émerillon». Marcel Trudel, *Histoire de la Nouvelle-France I: les vaines tentatives 1524-1603*, Montréal, Paris, Fides, 1963, p. 86, ou «Ils [les navires de Jacques Cartier] étaient trois: La Grande Hermyne, la Petite Hermyne, l'Emerillon». Lionel Groulx, *La découverte du Canada: Jacques Cartier*, Montréal, Paris, Fides, «Fleur de lys»1, 1966, p. 118.

<sup>215</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 17.

nouvelles connexions hors du système référentiel familial.

Ce jeu d'attractions ou de contrastes phonétiques, d'esquisses rythmiques, de carrefours homonymiques, d'échos, qui va à l'encontre de l'ordre syntagmatique de l'énonciation littéraire canonique et qui est celui-là même qui hante le texte ducharmien, Laurent Jenny l'appelle la *figuralité discursive*; cette dernière, «qui procède, selon Jenny, d'un rebond sur les formes de discours, quelle qu'elles soient, nous introduit à un monde de relations signifiantes incertaines et d'effets de sens indécidables<sup>216</sup>», et apparaît, ajoute-t-il, «lorsque tout à la fois les contrats interlocutoires se brouillent et lorsqu'est annoncé l'accomplissement de la littérature dans une parole plus puissante qui la dépasse<sup>217</sup>»; tandis que la zone d'indiscernables ou le

---

<sup>216</sup>Laurent Jenny, «L'Automatisme comme mythe rhétorique», dans *Une pelle au vent dans les sables du rêve. Les Écritures automatiques*, Études réunies par Michel Murat et Marie-Paule Berranger, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 29.

<sup>217</sup>*Ibid.*

contexte polyvalent<sup>218</sup> qu'ouvre ce même jeu, Gilles Deleuze et Félix Guattari le nomment le plan de déstratification ou d'immanence. Ce dernier s'oppose en fait au plan de stratification ou d'organisation. Il «n'est plus, précise Deleuze, un plan téléologique, un dessein, mais un plan géométrique, dessein abstrait, qui est comme la section de toutes les formes quelconques, quelles que soient leurs dimensions<sup>219</sup>». Ducharme, en jouant à la fois sur l'allitération et sur la contiguïté des aspects sémantique, référentiel et pragmatique des énoncés crée une nouvelle ligne syntagmatique qui fait coexister l'expression et la non-désignation, creusant ainsi la zone de la *communication éroginale* que nous avons déjà évoquée. Dans cette zone, soulignent Deleuze et Guattari, «du sens, subsiste seulement de quoi diriger les lignes de fuite<sup>220</sup>», c'est-à-dire de quoi construire, à la suite de Valenti, le *contexte polyvalent*. Le mouvement dynamique de la phrase ducharmienne apparaît par conséquent double: à la fois il déconstruit

---

<sup>218</sup>Jean Valenti, «L'épreuve du Nez qui voque», p. 414.

<sup>219</sup>Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, p. 113.

<sup>220</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, p. 39.

l'énonciation littéraire et met en place une déroute des unités significatives et référentielles.

### ***Simulacre et intertexte***

Chez Ducharme, on n'a plus droit à une forme d'expression qui serait au service d'un contenu, mais à une *imitation* d'une forme d'expression, qualifiée par Genette d'*hyperbolique* car, précise-t-il, «l'imitation est toujours une *charge* par accumulation et accentuation des traits spécifiques<sup>221</sup>». Cette *littéarité hyperbolique* s'apparente à un *simulacre* dans le sens deleuzien du terme. Pour Deleuze, le simulacre est le lieu de renversement d'une notion platonicienne, dominée essentiellement par l'idée d'une distinction à faire entre deux sortes d'images: les copies, dites icônes, qui tirent leur force et leur valeur de leur ressemblance, et les simulacres, sortes d'images imparfaites, floues. «Tout le platonisme est dominé par l'idée d'une distinction à faire entre la chose même et les

---

<sup>221</sup>Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, «Poétique», 1972, p. 202.

simulacres<sup>222</sup>», remarque Deleuze, qui réexamine la distinction profonde entre la copie et le simulacre. D'abord, la copie pose l'original comme modèle. Ce dernier jouit, pour les platoniciens, d'une identité originaire supérieure dont la copie doit être la reproduction en tous points. Ainsi, la notion de modèle intervient pour sélectionner les bonnes images (les copies) et éliminer les mauvaises (les simulacres). Le simulacre, pour Deleuze, n'est pas identique à l'original (et n'est pas un *similis*), n'apparaît pas comme une copie dégradée de celui-ci, mais bien comme une apparence, un reflet, une évocation de spectres ou de fantômes, selon le sens du mot latin *simulacrum*; image dénuée de ressemblance, pur devenir «qui ne cess[e] de glisser sur ce à quoi il renvoie<sup>223</sup>», c'est-à-dire non pas à un modèle, mais au souvenir d'une image qui ne cesse de se dérober. Il se constitue sur une dissimilitude ou une disparité, impliquant une perversion, un détournement essentiel, mais capable d'autonomie et d'originalité. Le simulacre lutte contre l'antériorité et s'en écarte assez

---

<sup>222</sup>Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 91.

<sup>223</sup>Gilles Deleuze, *Logique du sens*, p. 10.

pour s'affirmer comme différence, non plus d'un modèle, mais d'une différence, apte alors à s'ouvrir à la répétition telle que la conçoit la philosophie deleuzienne.

Cette disparité, cette dissimilitude, se situent chez Ducharme dans la *décentration* de l'énonciation littéraire qui repose sur la représentation par l'entremise de la ligne allitérative et de la contiguïté sémantique, mais aussi dans le jeu des différences sur des textes du répertoire littéraire présent et passé. Ainsi, le concept de répétition se lie de plus en plus chez Ducharme à celui de différence dans la mesure où, comme le précise Shlomith Rimmon-Kenan, «there is no repetition without difference and non difference without repetition, and each can only be discussed in terms of the other<sup>224</sup>». Dans cette perspective, Gilles Deleuze propose de «faire de la répétition la pensée et la production de *l'absolument différent*, et de faire enfin que pour elle-même, la répétition soit la différence en

---

<sup>224</sup>Shlomith Rimmon-Kenan, «Paradoxical status of repetition», *Poetics Today*, vol. 1, n° 4, 1980, p. 153.

soi<sup>225</sup>». Un simulacre s'ajoute à un autre, tout comme «le langage ne s'établit pas, précisent Deleuze et Guattari, entre quelque chose de vu (ou de senti) et quelque chose de dit, mais va toujours d'un dire à un dire<sup>226</sup>», faisant ainsi disparaître le référent. La pratique intertextuelle de Ducharme fait entrer son énonciation dans une zone de turbulences, où le sujet d'énonciation semble perdre de sa consistance et n'avoir «pas de chair», comme le précise le narrateur de *Dévadé*: «Mais il n'y a pas de chair dans le nom [celui de P. Lafond (Bottom)]. Il n'y a plus que du semblant, un imitateur qui personnifie un fornicateur, un acteur tripoteur de texte, tordeur de kleenex (DV, p. 183)». Perte de consistance qui se fait au profit de ce que Deleuze et Guattari appellent un *agencement* de type *heccéité*<sup>227</sup>.

---

<sup>225</sup>Gilles Deleuze, cité par Maurizio Ferraris et Daniela de Agostini, «Proust, Deleuze et la répétition», *Littérature*, n° 32, décembre 1978, p. 85.

<sup>226</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 97.

<sup>227</sup>Rappelons que ce type d'agencement «sélectionne les voix chuchotantes, convoque les tribus et les idiomes secrets, d'où j'extrahis quelque chose que j'appelle moi». Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 107.

L'emprunt littéraire, tel que l'exploite Réjean Ducharme, épouse l'idée que tout texte n'est qu'une variation sur fond de structures canoniques et de syntagmes figés, de discours sociaux contemporains et du répertoire littéraire actuel ou ancien. Ducharme se présente comme un «grand consommateur et transformateur des textes d'autrui<sup>228</sup>». Ses emprunts, souligne Gilles Marcotte, vont de la simple citation, avec ou sans guillemets, à la réécriture, à la copie, au pastiche, puisque, de nos jours, la littérature moderne s'éloigne, de plus en plus, de la conception romantique d'originalité pour celle, plus juste, de «jeu des différences avec d'autres textes<sup>229</sup>». Comme le démontre l'étude de Marcotte, Ducharme joue littéralement avec les textes d'autrui en leur empruntant, de façon avouée ou inavouée, un bon nombre de structures, de thèmes et d'images, voire le rythme, et en les transformant et les travestissant. Ce travail de transformation se lie, selon le critique, à celui d'appropriation où les termes

---

<sup>228</sup>Gilles Marcotte, «Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont», p. 90.

<sup>229</sup>*Ibid.*, p. 91.

d'*emprunt* et d'*original* ne semblent paradoxalement plus convenir, car Ducharme remet en jeu la notion même d'origine en *empruntant* «à qui emprunte<sup>230</sup>». Ainsi, Ducharme «évite de s'empêtrer dans le leurre de l'origine, qui avait emprisonné Nelligan -- si souvent cité par Ducharme, non sans profonde raison -- dans le cercle de la specularité et de la répétition<sup>231</sup>». Il convient donc «de penser l'œuvre [ducharmienne] comme une référence sans référent<sup>232</sup>». Dans cet ordre d'idées, Józef Kwaterko soutient que:

lire les romans de Ducharme, c'est inlassablement les confronter à un *ailleurs* intertextuel, à un dispositif insolite des énoncés littéraires et non littéraires ambiants, dont le caractère éclaté nargue le lecteur et en même temps le convie, presque irrésistiblement, à une lecture ludique. Ce conglomérat des discours les plus hétérogènes -- théorique, politique, religieux, artistique, scolaire, littéraire -- laisse voir à l'œuvre l'*interdiscursivité* comme

---

<sup>230</sup>*Ibid.*, p. 126.

<sup>231</sup>*Ibid.*

<sup>232</sup>Daniel Giovannangeli, *Écriture et répétition, approche de Derrida*, Paris, Union générale d'éditions, «10/18», 1979, p. 47.

dimension essentielle de l'écriture  
ducharmienne<sup>233</sup>.

Pour sa part, Susanna Finnell, tout en épousant l'aspect transformateur de l'étude de Marcotte, souligne, dans un article sur les *Enfantômes*, après avoir montré que l'espace fictif de cette œuvre (Rivardville dans le comté de Bristol) a été emprunté au roman de la terre de facture réaliste et didactique d'Antoine Gérin-Lajoie: *Jean Rivard*, le caractère *biblio-textuel* de cette pratique<sup>234</sup>. En effet, en présentant un miroir déformant des valeurs chrétiennes, du progrès, du nationalisme et du savoir et en pastichant certains passages du roman de Gérin-Lajoie, Ducharme renverse les «valeurs de vie» que soutient ce même roman et dépasse les simples emprunts

---

<sup>233</sup>Józef Kwaterko, «Ducharme essayiste ou Sartre maghané», dans *Paysages de Réjean Ducharme*, p. 145.

<sup>234</sup>Susanna Finnell, «Jean Rivard comme biblio-texte dans *Les Enfantômes* de Réjean Ducharme», *Voix et images*, vol. 11, n° 1, automne 1985, p. 96-101. Susanna Finnell emprunte la définition du biblio-texte à Jean Ricardou, ce dernier définit le biblio-texte comme un rapport intertextuel particulier, c'est-à-dire comme une certaine «paradigmation intertextuelle [qui] tend, souligne Ricardou que cite Finnell, à produire sa propre théorie, une certaine pratique du texte [qui] tend ici à transformer le narrateur en un théoricien des autres textes», p. 101.

d'ordre intertextuel «par le télescopage de l'esthétique moralisante et littéraire<sup>235</sup>» du roman de Gérin-Lajoie et par le passage de son narrateur (Vincent) à un «théoricien du texte de base<sup>236</sup>». Ducharme ouvre avec les textes un dialogue de type nouveau qui cherche constamment à les renverser, les décentrer, déporter leur dimension esthétique ou sémantique afin de véritablement dynamiser l'énonciation littéraire. Nicole Bourbonnais<sup>237</sup> avait conclu, après avoir étudié l'intertextualité nelliganienne chez Ducharme, que sa pratique s'apparentait «à la folie, dans sa dérive hors du sens et dans le rythme affolant qui emporte le texte<sup>238</sup>». Or, cette dérive s'inscrit, non pas dans une orientation de forme paranoïde ou exploréenne à la Claude Gauvreau, mais dans un désir de créer une ligne

---

<sup>235</sup>*Ibid.*

<sup>236</sup>*Ibid.*

<sup>237</sup>Nicole Bourbonnais, «Ducharme et Nelligan: l'intertexte et l'archétype», dans *Paysages de Réjean Ducharme*, p. 167-197.

<sup>238</sup>*Ibid.*, p. 196.

schizoïde<sup>239</sup> «apte à traverser les frontières textuelles sans se faire remarquer<sup>240</sup>», car sa fonction est de faire fuir quelque chose ou quelqu'un. Les romans de Ducarme «jouent les discours, les langues, ils miment Babel. Fondamentalement, s'y déplace une identité insaisissable<sup>241</sup>». Le texte ducharmien se présente donc comme un «discours transformant<sup>242</sup>» qui reprend un ensemble de textes en instaurant un «jeu des différences», apte à dégager une expression sensible et à entrer dans une zone de *communication éroginale*.

Un souvenir que relate le narrateur des *Enfantômes*, Vincent, illustre bien cette démarche, d'autant plus qu'il fait écho à certains passages d'*À la recherche du*

---

<sup>239</sup>Rappelons que la ligne schizoïde est régie par la force centrifuge par laquelle les ressemblances s'écartent.

<sup>240</sup>Gilles Marcotte, «Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont», p. 92. Nous soulignons.

<sup>241</sup>Patrick Imbert, «Identité et présence du discours surréaliste chez les romanciers québécois modernes», dans *Modernité/postmodernité du roman contemporain*, Actes du Colloque international de Bruxelles, Cahier n° 11, 1987, p. 166.

<sup>242</sup>*Ibid.*

temps perdu de Marcel Proust dans lesquels le jeune Marcel décrit les jeux de la mémoire:

On [Vincent et Fériée] a parlé de la bonnefemme Vadeboncoeur (buse obtuse, camuse et poiluse), puis, d'une chose à l'autre, on s'est mis, comme on faisait souvent, à se griser de souvenirs, dont nos cinq fameuses semaines en Allemagne, tous les deux tusseuls ensembles.

-- Quand tout le reste sera effacé, même notre glissade en canot en bas du Rhin, quand qu'on avait jeté les rames et qu'on laissait aller où ça voulait, même ce gros soleil qui tombait sur la montagne comme un sou rouge dans la fente d'une tirelire, je [Fériée] repenserai encore aux deux toiles du musée de Cologne. Tu sais?...

-- Oui! Ah oui!. Très bien!

-- Le Lorrain et le Rembrandt... T'en rappelles-tu?... Tu t'en rappelles ou tu ne t'en rappelles pas?...

Je disais oui ah oui très bien, mais je ne voyais pas. Plus j'essayais plus je me mêlais, mélangeais, embrouillais. C'était trop d'embarras, j'ai changé de sujet. J'ai débrayé et ma Mielle est restée plantée là avec tout son pathos, seule avec son goût de parler de ça des heures, comme une idiote, avec ses ailes tout éployées, son amitié nostalgique tout enflammée, prête à décoller, s'élever, retoucher son apogée.

Lorrain, putain! Rembrandt, Raphaël, Van der Hell, bordel! Je m'en voulais, je m'aurais tué. J'ai passé des jours à me casser la tête, des nuits à retourner mes méninges, tâtonner dans les coins, fouiller les replis. Depuis notre arrivée en auto-stop par le pont de l'autobahn, je refaisais pas à pas les trois jours qu'on avait erré dans les rues de Cologne. Je ne disais rien, je ne sortais

pas, qu'est-ce que t'as, me criait Alberta: je cherchais sans relâche ces deux toiles dont le souvenir avait brillé, chacune comme un bonheur plus grand, dans les yeux si nocents de ma soeur... Soudain, enfin, le rideau se leva, les tensions éclatèrent, elles étaient là, exactes, prises comme dans un bloc clair avec les rapports qui les exaltaient. Avec la haute fenêtre qui les séparait et qui les noyait dans sa lumière, je les voyais. Et cette fenêtre revivait, et j'étais saisi encore par la perspective qu'elle donnait des trois cents pieds des tours de la cathédrale, plongeante vers le haut, telles qu'on se serrait dans nos bras pour s'empêcher de partir, d'être aspirés, qu'on s'embrassait pour s'enlever le vertige, d'autant plus fort qu'on avait bu, qu'on était soûls, qu'on ne tenait pas debout, et que Fériée ne buvait jamais, sinon une bonne fois, pour me faire une grande joie. Tant de baisers! Si bons, si drôles, si phoux! Quand je les ai retrouvés, bien avachi dans mon fauteuil lazy-boy, pivotant, montant, basculant, je me suis mordu les pouces, les coudes, les dents. La tête lancée contre les murs je me suis demandé comment j'avais pu ne pas reconnaître, dans le feu de l'émotion de ma soeur, pour brûler avec elle, la colombe de notre pentecôte colonaise. Je me sentis coupable en petits morsots (HF, p. 35-37).

Le souvenir que rapporte ici Vincent joue sur deux plans: affectif et littéraire. D'une part, elle met en cause la trahison entre Fériée et son frère, laquelle traverse les mémoires de ce dernier. En effet, Vincent avoue dans ce passage, où il relate la conversation qu'il avait eu avec sa soeur après que sa femme eut chassé cette dernière de chez lui, qu'il feignait se rappeler les deux tableaux dont parlait Fériée, ceux de Lorrain et de Rembrandt: «Je

disais oui ah oui très bien, mais je ne voyais pas (EF, p. 36)». Cette trahison fait écho aux autres que relate Vincent à travers ses mémoires et qui, selon le narrateur des *Enfantômes*, «avaient dû traverser à tout coup la minceur de ma soeur (EF, p. 38)». Mais, c'est par peur de «perdre son estime, et même n'importe quelle miette de tout ce qu'elle me donnait, que je faisais semblant (EF, p. 44)» de comprendre, de me rappeler, comme le justifie Vincent lui-même. La crainte de la perdre l'obligeait en quelque sorte à lui mentir, ce qu'il retrace dans ses mémoires avec un certain sentiment de culpabilité: «Je me sentis coupable en petits morsots (*sic*) (EF, p. 37)». D'autre part, ce passage trouve son écho sur le plan littéraire chez Marcel Proust. En effet, l'investigation de la mémoire que met en scène ce passage de Vincent n'est pas sans nous rappeler les «impressions» et les «réminiscences» que décrit l'auteur d'*À la recherche du temps perdu*. En fait, plusieurs passages de ce souvenir ainsi que le rythme et l'enchaînement des phrases trouvent leur écho dans l'œuvre de Proust. Voyons brièvement ici ceux qui nous sont apparus les plus manifestes, sachant bien que nous ne pourrions épuiser toute la richesse du réseau intertextuel de ce passage.

D'abord, le «feu de l'émotion (EF, p. 37)» qu'ont vécu Vincent et Fériée en présence des toiles de Lorrain et de Rembrandt au musée de Cologne<sup>243</sup> s'apparente d'une certaine manière aux ravissements d'ordre affectif que décrit le narrateur d'*À la recherche du temps perdu*. Songeons particulièrement à l'émotion que fait naître, chez Swann, la petite phrase musicale de *La Sonate pour piano et violon* de Vinteuil:

[...] il [Swann] avait distingué nettement une phrase s'élevant pendant quelques instants au-dessus des ondes sonores. Elle lui avait proposé aussitôt des voluptés particulières, dont il n'avait jamais eu l'idée avant de l'entendre, dont il sentait que rien autre qu'elle ne pourrait les lui faire connaître [...] <sup>244</sup>»;

ou encore à celle qui saisit le jeune Marcel en voyant, après une averse, lors d'une promenade du côté de Méséglise, le jeu de la lumière solaire sur les arbres et le toit de tuile mouillé d'une petite cabane et qui le pousse à une explosion libératrice de vocables:

---

<sup>243</sup>Le musée en question ici est sans doute le musée Wallraf-Richartz.

<sup>244</sup>Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, «Folio», 1954, p. 252.

Et voyant sur l'eau et à la face du mur un pâle sourire répondre au sourire du ciel, je m'écriai dans tout mon enthousiasme en brandissant mon parapluie refermé: «Zut, zut, zut, zut»<sup>245</sup>.

En revanche, la simultanéité de l'émotion vécue par Vincent et Fériée semble curieusement répondre, tout en la contredisant, à la conclusion à laquelle le jeune Marcel arrive lors de la même promenade:

Et c'est à ce moment-là encore -- grâce à un paysan qui passait, l'air déjà d'être d'assez mauvaise humeur, qui le fut davantage quand il faillit recevoir mon parapluie dans la figure, et qui répondit sans chaleur à mes «beaux temps, n'est-ce pas, il fait bon marcher» -- que j'appris que *les mêmes émotions ne se produisent pas simultanément, dans un ordre préétabli, chez tous les hommes*<sup>246</sup>

Ensuite, quoique la reviviscence du «feu de l'émotion» ne se produise pas au même moment chez Vincent et Fériée, mais bien «des jours» et «des nuits» après celle de cette dernière, et qu'elle ne soit pas liée à une réminiscence d'ordre sensible, celle qui caractérise les passages de la petite madeleine<sup>247</sup>, des pavés de Venise<sup>248</sup> ou du bouton

---

<sup>245</sup>*Ibid.*, p. 187.

<sup>246</sup>*Ibid.* Nous soulignons.

<sup>247</sup>*Ibid.*, p. 58-61.

de la bottine qui ressuscite le visage de la grand-mère<sup>249</sup>, il n'en demeure pas moins que l'émotion vécue par sa soeur provoque chez Vincent, afin d'en retrouver la cause, une introspection qui s'apparente à celle que fait le narrateur d'*À la recherche du temps perdu*, notamment lors de l'épisode de la petite Madeleine. En effet, après une série d'exclamations: «Lorrain, putain! Rembrandt, Raphaël, Van der Hell<sup>250</sup>, bordel! (EF, p. 36)», Vincent essaie ardemment de se rappeler les deux toiles qui avaient transporté sa soeur: «J'ai passé des nuits à me casser la tête, des nuits à me retourner les méninges, tâtonner dans les coins, fouiller les replis (EF, p. 36)». Ce désir et cette difficulté de retrouver la cause du ravissement de sa soeur se rapprochent de ceux qu'exprime le narrateur d'*À la recherche du temps perdu*:

---

<sup>248</sup>Id., *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, «Folio», 1954, p.222-223

<sup>249</sup>Id., *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, «Folio», 1954, p. 179.

<sup>250</sup>Ducharme fait ici sûrement allusion au peintre hollandais et contemporain de Rembrandt: Van der Helts; jouant ainsi avec la parenté entre ce nom et le substantif anglais *hell* et la sonorité de ce dernier terme, afin de créer une allitération entre ce mot et le substantif *bordel* qui clôt la série d'exclamations.

«Je veux essayer de le [le souvenir enfoui] faire réapparaître<sup>251</sup>», nous confie-t-il. «Dix fois, ajoute-t-il, il me faut recommencer, me pencher vers lui<sup>252</sup>». En outre, se dessine une parenté dans le travail d'introspection et dans la résurrection du souvenir entre les deux épisodes: «Je rétrograde par la pensée au moment où je pris la première cuillerée de thé<sup>253</sup>», nous explique le narrateur d'*À la recherche du temps perdu*. «Depuis notre arrivé en auto-stop par le pont de l'autobahn, je refaisais pas à pas les trois jours qu'on avait erré dans les rues de Cologne (EF, p. 36)», précise pour sa part Vincent. Au lieu de revenir progressivement à la mémoire, les deux toiles surgissent à la mémoire de Vincent tout comme Combray et ses environs chez Marcel: «Soudain, enfin, le rideau se leva, les tensions éclatèrent, elles étaient là, exactes, prises comme dans un bloc clair avec les rapports qui les exaltaient (EF,

---

<sup>251</sup>Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 59.

<sup>252</sup>*Ibid.*, p. 60.

<sup>253</sup>*Ibid.*, p. 59.

p. 37)». «Et tout d'un coup le souvenir est apparu<sup>254</sup>». «[...] tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé<sup>255</sup>». Enfin, notons la ressemblance de style à l'intérieur de ce passage entre ceux de Proust et de Ducharme. Par exemple, la phrase décrivant le saisissement de Vincent à la vue de la haute fenêtre qui sépare les deux tableaux traîne en longueur en prenant, nettement, une orientation sinueuse par une série d'ajouts ou de parenthèses, ce qui est caractéristique de la phrase proustienne. De plus, l'attitude esthétique de dissoudre la matière sous une même lumière afin de créer l'impression de l'instant, que le narrateur d'*À la recherche du temps perdu* met en évidence au sujet du jeu dramatique de la Berma<sup>256</sup>, transparait en quelque sorte dans la manière de Vincent de peindre la «colombe de

---

<sup>254</sup>*Ibid.*, p. 60.

<sup>255</sup>*Ibid.*, p. 61.

<sup>256</sup>*Id.*, *Du côté de Guermantes I*, Paris, Gallimard, «Folio», 1954, p. 60: «Et comme le peintre dissout maison, charrette, personnages, dans quelque grand effet de lumière qui les fait homogènes, la Berma étendait de vastes nappes de terreur, de tendresse, sur les mots fondus également, tous aplanis ou relevés, et qu'un artiste médiocre eût détachés l'un après l'autre».

notre pentecôte colonaise (EF, p. 37)», puisque les différents plans (fenêtre, tableaux et les trois cent pieds de tours de la cathédrale<sup>257</sup>, ainsi que Vincent et Fériée) sont fondus et baignés dans la lumière de la haute fenêtre. En somme, le texte ducharmien traverse celui de Proust en lui arrachant des éléments discrets et diffus, (travail d'introspection, reviviscence du souvenir), et des fragments de sensation, (ravisement d'ordre esthétique). Il lui emprunte au passage une certaine sensibilité, une manière de peindre, qui ouvre une zone flottante où finalement on ne reconnaît plus tout à fait Proust ni tout à fait Ducharme, car tous deux s'y retrouvent.

Si de nombreux intertextes sont explicites, avec mention des titres, citations de passages, ou allusions

---

<sup>257</sup>Les trois cent pieds de tours de la cathédrale font sans doute allusion aux clochers de Martinville: «Seuls, s'élevant du niveau de la plaine et comme perdus en rase campagne, montaient vers le ciel les deux clochers de Martinville. Bientôt nous en vîmes trois: venant se placer en face d'eux par une volte hardie, un clocher retardataire, celui de Vieuxvicq, les avait rejoints. Les minutes passaient, nous allions vite et pourtant les trois clochers étaient toujours au loin devant nous, comme trois oiseaux posés sur la plaine, immobiles et qu'on distingue au soleil». *Id.*, *Du côté de chez Swann*, p. 217.

transparentes, comme *Le Lys dans la vallée* de Balzac pour *Va savoir*, ou *La Petite Fadette* et le conte de Grimm, «Sept d'un coup, ou le hardi petit tailleur» dans *Les Enfantômes*, d'autres sont comme ceux de Tristan Corbière<sup>258</sup> ou de Proust, plus feutrés, insérant dans le texte des unités discrètes, comme la mémoire, ainsi qu'un phrasé qui lui semble approprié. L'original est alors entraîné vers une différence non parodique. On peut observer cet usage à partir d'un autre passage, tiré celui-là des *Clefs de la mort* de Julien Green:

Chaque année, je vais passer quelques heures à Ferrière. C'est une assez grande propriété dont j'ai hérité à la mort de ma mère, mais où je ne me plais pas. Pour cette raison, Ferrière est à vendre et voici deux ans que la photographie de la vieille maison jaunit dans toutes les agences des villes voisines<sup>259</sup>.

On lit dans *Les Enfantômes*:

La Ferrière était une assez grande propriété qu'on avait héritée de notre mère et que nous tenions ni l'un ni l'autre à garder. Pour diverses raisons, trop compliquées, trop longues à analyser ici, dont la principale

---

<sup>258</sup>Voir Gilles McMillan, *L'Ode et le désode*, Montréal, L'Hexagone, «Essais littéraires», 1995.

<sup>259</sup>Julien Green, *Le Voyageur sur la terre*, Paris, Plon, 1930, p. 103.

est que le serment d'y vivre tusseuls ensembles qu'on s'était fait s'était brisé, peu à peu, comme à la longue. Après mon mariage on a mis la Ferrière à vendre. Pendant vingt ans, la photographie de la maison condamnée, que l'ancien gardien des Trente-Neuf Peupliers surveillait vaguement, a jauni dans les agences immobilières du comté de Soulanges: Valleyfield, Carcopino, Dorion, Vaudreuil... Puis elle brûla, un incendie la rasa, les pompiers de toutes les villes du comté de Soulanges ne vinrent pas, on avait oublié de verser la prime d'assurance, nous n'eûmes rien (HF, p. 49).

Le récit, qui n'entretient aucun rapport avec ce qui suit et ce qui précède, forme un apologue. La copie de petits morceaux du texte original donne lieu à de nouvelles sorties, amène des précisions dont l'inutilité même révèle la vraie fonction. Le passage, en apparence axé sur la similitude par les reprises lexicales, est caractéristique de la «seconde» répétition, en ce qu'elle dynamise le modèle pour produire du neuf. Elle a cependant sur le plan sémantique le mérite d'introduire le mot Ferrière, inclusif à la fois de Fériée, la soeur de Vincent, et de la Saint-Vincent-Ferrier, date de leur naissance à tous deux. La dissimulation de la citation de Green et son travestissement manifestent qu'il ne faut pas chercher à reconnaître le modèle, opération typique de la répétition platonicienne, pour laquelle la vérification de la conformité à l'original fonde l'intérêt de la copie. Ici, Ducharme renvoie moins à un

passage qu'à un auteur, dont le phrasé lui semble apte à nourrir sa dynamique textuelle. Aussi, pourrait-on facilement programmer des échanges entre Green et Ducharme. Qui, de Vincent ou de Jean écrit:

Aucun travail ne m'astreint à être présent ici ou là; je vis à ma guise, je ne suis soumis à aucune discipline et s'il me plaît de demeurer couché dans l'herbe la journée tout entière, qui donc me reprendra?<sup>260</sup>

Ou:

Quand j'entrerais dans le tunnel de la mort, je ne craindrai rien, je sais que tu m'attends à l'autre bout. Je le sais parce que ça me le dit et que ça, ça ne peut être que toi (*EF*, p. 130).

La répétition ne fonctionne plus ici à la verticale, d'un ancêtre à un descendant, d'un maître à un disciple, mais horizontale, d'un lecteur à un auteur. La répétition se fonde ici dans l'intensivité de l'effet produit, plutôt que dans l'explication de la cause d'emprunt. Elle puise dans le semblable la source de sa différenciation, et y trouve l'élan de sa dissymétrie, de sa singularité. Aussi, rend-elle de cette façon un hommage plus senti à l'Autre, frère et complice.

---

<sup>260</sup>*Ibid.*, p. 105.

Il existe donc, d'une part, une volonté de déconstruire, chez Ducharme, l'énonciation canonique, qu'elle soit d'ordre historique, religieux, politique, théorique, littéraire, comme ligne syntagmatique contraignante, au profit d'une dérive du sens et, d'autre part, de faire entrer son énonciation à l'intérieur d'un jeu des différences sur d'autres textes. Cette double volonté constitue, suggère Deleuze et Guattari, «tout un diagramme contre les programmés [...] signifiants et subjectifs<sup>261</sup>», car comme le précise Deleuze lui-même, il existe:

tout un système social qu'on pourrait appeler système mur blanc / trou noir. [...] Mur où s'inscrivent toutes les déterminations objectives qui nous fixent, nous quadrillent, nous identifient et nous font reconnaître; trou où nous nous logeons, avec notre conscience, nos sentiments, nos passions, nos petits secrets trop connus, notre envie de les faire connaître<sup>262</sup>.

En multipliant les emprunts littéraires Ducharme fait entrer son énonciation dans une indétermination entre le sujet d'énoncé et le sujet d'énonciation. Réjean

---

<sup>261</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 199.

<sup>262</sup>Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, p. 57.

Ducharme est conscient que le processus d'énonciation lui échappe et qu'il appartient davantage à un «agencement collectif<sup>263</sup>» et que la langue, qu'elle soit littéraire ou autre, sert avant tout à asservir et à transmettre ce qu'il faut penser, retenir, faire, c'est-à-dire conscient de son pouvoir oppresseur, comme le constate Mille Milles: «il ne faut pas se laisser mener par des mots (NV, p. 189)» car à leur obéir, poursuit toujours Mille Milles, on risque «de jouer le jeu des hypocrites et des paranoïaques [...], de suivre le sentier d'écoeurés de champagnes plus cyniques et égarés que soi (NV, p. 258)». Ducharme entre directement en conflit avec celle-ci dans le but de la désarticuler et d'en pervertir les rouages. Il s'agit toujours de tracer une *ligne-entre*, celle qui

---

<sup>263</sup>Pour Deleuze et Guattari, tout énoncé est lié à des circonstances particulières qui le rendent crédible et à une reconnaissance sociale de l'énoncé qui permet l'accomplissement de l'action. Pour cette raison, l'ensemble des actes de langage et des transformations incorporelles qu'ils suscitent constitue un *agencement d'énonciation* qui dépasse le simple sujet individualisé. Dans ces circonstances, il ne peut y avoir un sujet d'énonciation, mais bien des *agencements collectifs d'énonciation*. Il y a toujours des voix derrière une voix. On passe toujours d'un dire à un dire. Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 95-109.

est «apte à traverser les frontières textuelles sans se faire remarquer<sup>264</sup>». C'est pourquoi la langue, quelle qu'elle soit, n'est pas une structures ni un outil de communication ou d'expression, mais un processus tensionnel, un monde ouvert où, comme le dit Deleuze, «la fluctuation de la norme remplace la permanence d'une loi<sup>265</sup>». Le travail de Réjean Ducharme devient une exploration de la dimension non-représentative du langage, au-delà des formes signifiantes, mettant en évidence l'existence d'un «on parle», d'un «il y a du langage», d'un «être du langage», selon la terminologie de Blanchot et de Foucault. Ainsi, «à la parole originaire se superpose, précise Derrida, le langage esthétique qui n'est pas la simple traduction d'une idée préexistante, mais livre un sens immanent au signifiant et secrété par lui<sup>266</sup>».

---

<sup>264</sup>Gilles Marcotte, «Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont», p. 92.

<sup>265</sup>Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, «Critique», 1988, p. 26.

<sup>266</sup>Cité par Daniel Giovannangeli, *Écriture et répétition.*, p. 47.

Réjean Ducharme cherche constamment à se tenir entre l'informe et la forme, à entrer en contact avec cette mouvance qui va l'un vers l'autre. Pour ce faire, il utilise une foule de procédés qui ont pour origine la répétition, procédés qui créent dans la langue une sorte de *langue étrangère* et qui arrachent les formes correctes de la langue «à leur état de constantes<sup>267</sup>», produisant dans celle-ci une sorte de piétinement, de jeu de retour, qui ne cesse de créer quelque chose de nouveau. Comme, le précise Jean Valenti dans son étude du *Nez qui voque*,

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<sup>268</sup>.

Ce dialogue fait entrer l'écriture dans un devenir, il pousse, selon les auteurs de *Mille plateaux*, la langue vers «une limite de ses éléments, formes ou notions, vers

---

<sup>267</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 126.

<sup>268</sup>Jean Valenti, «L'épreuve du *Nez qui voque*», p. 410.

un en-deça ou un au-delà de [celle-ci]<sup>269</sup>». L'écriture, tout comme la vie, devient «un jeu où chaque coup porterait sur la règle<sup>270</sup>» et semble correspondre au désir, au-delà de celui de la rupture de la convention littéraire, non pas de tendre vers le non-sens, comme le soutient, par exemple, Marilyn Randall dans son ouvrage<sup>271</sup>, mais d'assurer la naissance de nouvelles connexions et ramifications et d'ouvrir un monde d'effets de sens indécidables, ce qui empêche, selon Deleuze et Guattari, les énoncés de «basculer sous la tyrannie des constellations signifiantes ou subjectives, sous le régime des redondances vides<sup>272</sup>».

---

<sup>269</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 126

<sup>270</sup>*Ibid.*

<sup>271</sup>Marilyn Randall, *Le Contexte littéraire*, p. 115: «Les contraintes poétiques de la rime et prosaïques de la signifiante deviennent contradictoires, voire antagonistes, chez Mille Mille, dont l'écriture tend vers le non-sens». On a dans ces propos l'écho de l'insensé du «béréncien» selon Marcel Chouinard.

<sup>272</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 324.

### ***Bottom au pays de la facétie***

L'intrigue de *Dévadé* tourne autour du va-et-vient de son narrateur, Bottom, entre deux territoires codés respectivement par Juba Caine et la Patronne, Madame Dunoyer. Deux territoires qui le surcodent constamment: «[...] la Patronne fait mon éducation. Elle cherche à m'intéresser à autre chose qu'aux filles et à la boisson (p. 37-38)». Juba, de son côté, «a planté partout des piquets de stop et de sens interdit», car il est «strictement défendu de toucher à notre amitié (p. 39)». Deux territoires, deux soumissions: dans l'un, Bottom baisse la tête (p. 25), dans l'autre, Juba «[le] laisse prendre le dessous (p. 28)». Deux relations régies par des lois, des règles et des structures clairement discernables: celle de Juba s'apparente à une relation fraternelle, celle de la Patronne, à une relation maternelle. Dans l'un ou l'autre territoire, il y a clôture du sens, appropriation signifiante de la réalité. En effet, la Patronne se sert de Bottom pour empoisonner davantage Léon, son ex-mari:

Elle est trop fière de moi justement, et de l'effet que ça fait à Léon de se faire brosser, dans un salon de Westmount, le portrait de l'avorton qu'elle nourrit au biberon avec la pension qu'il est forcé de lui verser (p. 66).

Se construit alors entre Bottom et la Patronne un jeu équivoque dont la formule «je t'aide» est le signe: s'agit-il, pour elle, «de me sortir du trou ou qu'elle descende dedans (p. 166)»? Rapidement, Bottom devient aux yeux de la Patronne «son malheur, tel qu'elle l'a formé et qu'elle y tient, son tourment exprimé, réalisé, enfanté pour être dompté, mis en laisse et en montre (p. 88)», c'est-à-dire le «Dévadé» qu'elle essaie de reterritorialiser («[...] je [la patronne] suis l'ordre dont tu [Bottom] ne peux pas te passer. Parce que tout ce que tu sais faire, c'est subir et transgresser (p. 130)»). Mais lui peut à son tour la déterritorialiser («s'il tombe plus bas, vivement qu'il m'entraîne avec lui (p. 55)»). Dans l'autre territoire, Bottom est épris de Juba qui vit une relation chaotique avec Bruno, ami d'enfance de Bottom. Malgré l'amour que lui voue Bottom, Juba lui fait le même coup que Lucie, c'est-à-dire «de se prendre pour ma soeur (p. 47)». Lucie, soeur de Bruno, fut le premier grand amour de Bottom. Celle-ci a détruit les liens qui les liaient en épousant Hugo, un ingénieur d'Hydro-Québec. Mais Juba ne se laisse pas toucher, comme le constate Bottom: «elle vous force à creuser, mal, les mains de plus en plus sales, jusqu'à ce que vous vous saisissiez vous-même, par les poignées de votre cercueil (p. 81)».

Dans ces territoires, se développent des ruptures, des fêlures, des lignes de segmentarités souples, par lesquelles, comme le notait André Colombat au sujet de ce type de segmentarité, «[les] paroles et [les] gestes se contredisent, prêtent à des interprétations multiples entre lesquelles on ne saurait en reconnaître une plus valable que les autres<sup>273</sup>». Comme le remarque le narrateur de *Dévadé* lui-même: «les autres vous définissent (p. 238)». Ainsi, tantôt Nicole voit en Bottom «l'Étranger de Camus en livre de poche (p. 41)», tantôt la Patronne «trouve qu'[il] ressemble de plus en plus à Dustin Hoffman dans *Midnight Cowboy*, où il incarne une épave (p. 36)». Tantôt la Patronne fait de Bottom un bourreau, quoiqu'il se croie victime: «si c'est moi qui torture [se demande-t-il], comment ça se fait que c'est moi qui étouffe (p 12)», tantôt elle «ne veut rien savoir qui ne me blanchit pas. Qui ne me rend pas victime de ses propres machinations [...] (p. 156)», quoiqu'il cherche à se prendre en mains, en accord avec ce qu'elle a toujours voulu qu'il fasse.

---

<sup>273</sup>André Colombat, *Deleuze et la littérature*, p. 245.

Face à ces discours comme totalités signifiantes et aux forces centripètes qui ne cessent de le définir, Bottom oppose la facétie. Cette dernière fonctionne sur deux plans. D'une part, elle se présente comme un moyen de s'échapper de la prison discursive dans laquelle on cherche constamment à l'enfermer. En effet, lorsque la Patronne déclare à Bottom qu'elle est sans doute devenue un peu folle de loger chez elle un rada de son espèce, celui-ci «lui repasse [une] réplique de Juba»: «Tu te plains ou tu te vantes (p. 38)»? Cette boutade ouvre une brèche dans la clôture signifiante, à l'aide de laquelle la Patronne tentait d'enfermer Bottom, et met en évidence les liens paradoxaux qui unissent celle-ci à ce dernier. Comme nous l'avons souligné, aux yeux de la Patronne, Bottom est à la fois son malheur, ce qui autoriserait celle-ci à «se plaindre», et «son avorton qu'elle nourrit au biberon (p. 66)» afin d'embêter son ex-mari, ce qui lui permettrait dans ce cas de «se vanter». Ainsi, la facétie maintient le caractère équivoque des mots et des choses, c'est-à-dire préserve simultanément les deux aspects d'une seule et même réalité. Il n'y a plus un sens déterminable, mais bien l'affirmation, dans une seule et même fois, de plusieurs. De la *disjonction exclusive*, le procès des choix à faire, et de la *connexion progressive*, celui des suites à établir, que le

discours de l'autre impose, on glisse, chez le narrateur de *Dévadé*, selon la terminologie deleuzienne, à des *disjonctions inclusives* et des *connexions réflexives*<sup>274</sup>. Sous le mode de la représentation, la langue est en situation d'équilibre, comme le précise Deleuze, les disjonctions sont *exclusives* et les connexions, *progressives*, c'est-à-dire que l'on doit choisir, que l'on ne peut pas dire à la fois une chose et son contraire ou combiner les mots «avec ses éléments, dans une sorte de surplace ou d'avant-arrière<sup>275</sup>». «La langue est soumise, précise Deleuze, à un double procès, celui des choix à faire et celui des suites à établir<sup>276</sup>». Or, chez Ducharme, loin de l'équilibre, les mots se dissolvent, se réduisent à de simples lignes qui se capturent, opérant ainsi de nouvelles alliances, de nouvelles connexions entre éléments hétérogènes, sans perdre toutefois leur capacité expressive. Les disjonctions doivent devenir, selon Deleuze, *inclusives* et les connexions *réflexives*, c'est-à-dire que l'on ne

---

<sup>274</sup>Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 138-139.

<sup>275</sup>*Ibid.*, p. 138.

<sup>276</sup>*Ibid.*

peut plus choisir, que l'on se voit contraint de mettre en corrélation des fragments de code (phonèmes, monèmes, lexèmes). En effet, ce que fait constamment Bottom, ce n'est pas choisir entre des termes divergents, ni leur donner une orientation, mais les faire tenir ensemble dans une sorte de surplace, de roulement, à la manière dont les larmes de la Patronne confondent *l'état de grâce* et *le coup de grâce*: «je [Bottom] me demande si c'est *l'état de grâce* ou *le coup de grâce* ou si ses larmes ne confondent pas les deux miracles (p. 179)<sup>277</sup>». Ce double procès, qu'insère Bottom dans le discours de l'autre, le met constamment en déséquilibre, car il le fait glisser à l'intérieur d'une dérive, ce qui met habituellement l'interlocuteur de Bottom dans l'embarras. Par exemple, pendant que Bottom complimente Nicole sur sa toilette, cette dernière l'interrompt pour lui signaler que ce sont des vêtements piqués à l'Armée du salut et qu'elle ne les porte que pour faire rigoler Bruno. Bottom lui réplique que: «C'est drôle... Mais c'est triste pour ceux qui aimeraient mieux te prendre au sérieux (p. 41)». Cette réplique, qui fait coïncider deux sentiments somme toute

---

<sup>277</sup>Nous soulignons.

contradictaires, crée une instance paradoxale, ce qui place l'interlocutrice en déséquilibre: «je [Bottom] vois [...] qu'elle [Nicole] me reçoit mal (p. 41)». Cet embarras s'apparente à celui du lecteur face au texte de Ducharme, car les facéties de Bottom font naître une tension langagière qui précarise la réceptivité discursive de ses interlocuteurs. D'autre part, elle concourt, comme véritable force centrifuge, au développement d'un discours qui n'en est pas un, puisque ce dernier, ouvert sur un *pur devenir*, dans le sens deleuzien du terme, «ne cesse de glisser sur ce à quoi il renvoie<sup>278</sup>», c'est-à-dire opère, selon la formule de Marie-Odile Liu, une «traversée des discours<sup>279</sup>». La facétie est pour Bottom l'ouverture par laquelle il peut fuir, glisser dans l'entre-deux de la langue et des discours et instaurer une instance paradoxale. Elle se construit sur plusieurs registres. L'essentiel est de suivre la voie ludique qu'offrent le langage et les discours et d'accueillir un dehors ou un ailleurs de la

---

<sup>278</sup>Gilles Deleuze, *Logique du sens*, p. 10.

<sup>279</sup>Marie-Odile Liu, «La problématique du sujet dans quelques oeuvres romanesques québécoises contemporaines», Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1984, p. 86.

parole, qui reconfigure constamment les discours qui le traversent. Pour Bottom, la facétie sert peu à peu à créer principalement une ligne de fuite à même le discours de l'autre en lui arrachant des non-concepts, des trous du sens, des paradoxes. Par conséquent, il ne s'agit pas de piéger le discours de l'autre à l'intérieur d'un mouvement dialectique, mais bien de s'en extraire par une échappée ludique, une traversée du discours. Bottom ne répond pas par un oui ou par un non, mais par des boutades ou des expressions qui rendent perplexes ses interlocuteurs. Lorsqu'il propose ses services dans un restaurant, Nick, le propriétaire, lui demande s'il y a de l'expérience: «Do you have experience? (p. 224)». Face à l'impasse dans laquelle cette question le conduit, puisque, comme le constate le narrateur lui-même, «si je réponds oui, je suis fourbe; non, je suis foutu (p. 224)», Bottom réplique «avec un maximum d'expression: amenez-en de la vaisselle (p. 224)». Ainsi, la ligne discursive se voit en quelque sorte réfractée par l'expression de Bottom, ce qui l'en délivre. *Dévadé* met en scène cette double fonction de la facétie: celle qui permet, d'une part, au narrateur de se dérober des discours attendus par autrui et celle qui l'amène, d'autre part, à une traversée du discours où s'opère son affranchissement.

Mais en jouant du discours de l'autre, tout en manifestant un certain recul à son égard, Bottom en vient parfois à exprimer un véritable désir de quitter son hors champ et sa condition de rada, de passer d'une attitude *transgressive* vers une *dérive trans-subjective*; car, comme s'en rend compte Bottom lui-même, «je ne voulais pas faire comme les autres mais c'est raté, je ne m'en tirerai pas autrement que les autres (p. 238)». Les territoires de la Patronne et de Juba sont parfois perçus comme des espaces où Bottom voudrait se mettre à l'abri, où il cherche un temps à habiter. Il déclare notamment à la Patronne:

Je suis écoeuré de servir à rien. Je veux servir. Je veux te servir, toi, parce que j'aime comment tu es faite et que je me plais dans ce que tu me fais. Je crois en toi. Je veux prononcer tes vœux, je veux entrer dans tes ordres, je veux que ça aille jusque-là, j'ai assez rigolé (p. 161).

Mais, ces territoires redeviennent rapidement des prisons où les protagonistes n'[ont] pas aussitôt recommencé à respirer qu'[ils] recommencent à se pomper l'air» (p. 23). Peu à peu, c'est l'entre-deux de ces territoires de Juba et de la Patronne qui va prendre toute la place, lieu où le narrateur de *Dévadé* est, précise-t-il, «l'homme que j'aime: le Mouvant perpétuel, le Fou fuyant (p. 9)» et où s'opère chez lui une véritablement métamorphose. En effet, sur la route qui sépare les deux

territoires, Bottom est en proie à de curieuses mutations. Une nuit, en revenant de chez Juba, il se cogne à un barrage de police, ce qui l'oblige à prendre un détour. «Dans le méandre d'épinettes qui se tortille d'impasse en impasse au fond de la nuit murée (p. 125)», il se rend compte qu'«on ne revient pas de cet autre côté où mon désespoir cherche à passer, ni peut réprimer ces décharges, ces contractions, ces crampes trop fortes et pas assez (p. 125)». Ce constat le conduit vers la nécessité de se détacher sans rompre les liens, d'emprunter cette nouvelle voie paradoxale où «tout est bien qui ne finit pas (p. 254)»; celle qui lui permet véritablement, comme il le dit, de «me délivrer moi-même de moi (p. 216)». Cette délivrance se fait, d'une part, sous le signe d'un détachement sexuel face à Juba. En l'attendant au pied de l'escalier qui monte à l'appartement de cette dernière, Bottom se retrouve seul. Même si «elle fait partie de ce qui est fini (p. 197)», Bottom espère son arrivée car, pense-t-il, ils forment «une bonne équipe (p. 197)». À son arrivée, Bottom voit qu'elle est «joyeusement accompagnée (p. 197)» par un genre de représentant de commerce. En la voyant se pendre au bras de cet homme, il déclare: «Ça me fait de quoi mais ça ne casse plus rien. Comme si elle était ma soeur et que son ordinaire sexuel ne me regardait pas (p.

197)». De plus, un peu plus tard, Bottom confirme sa liberté acquise: «Mon apathie sexuelle, déclare-t-il, m'affranchit où je peux tellement mieux me défrustrer qu'en la tripotant. Ça me rend mordant au lieu de lécheux (p. 204)». Face à la Patronne, cette délivrance se développe, d'autre part, dans un amour sans attente afin, dit-il, de «réaliser mes vœux de te laisser t'organiser tranquille, en pleine possession de tes forces, prodigieuses quand on ne te les mine pas (p. 216)». Cet amour se construit alors hors de ses propres besoins et attentes, en fonction non pas de ses désirs, mais de ceux de la Patronne, c'est-à-dire en fonction «du peu que j'ai qui fera ton affaire (p. 254)». Le détachement sexuel et l'amour sans attente deviennent des attitudes qui libèrent Bottom de lui-même et des territoires discursifs sur lesquels on cherchait à le reterritorialiser. Ils correspondent à la voie paradoxale du détachement sans rompre les liens. «Les plaisirs, même les plus artificiels, sont des reterritorialisations, tandis que le renoncement au plaisir externe témoigne d'un état conquis où le désir ne

manque de rien, se remplit de lui-même et bâtit son champ d'immanence<sup>280</sup>».

La façon dont Bottom se libère des discours qui l'emprisonnent rejoint l'art de la dérive et s'inscrit dans un mouvement que Marie-Odile Liu qualifie de *trans-subjectif*; mouvement qui, selon elle, «n'est ni enracinement, ni déracinement, mais enracinement ludique, emporté vers l'infini des possibilités subjectives<sup>281</sup>». Il s'agit toujours, pour le narrateur de *Dévadé*, d'interroger les forces qui le font et le défont, car «le moindre tête-à-tête émotif peut, précise-t-il, vous refaire ou vous défaire, de fond en comble (p. 238)», et de s'en servir à de nouveaux usages, comme une nouvelle possibilité de vie. «Ce que dit Foucault, rappelle Deleuze, c'est que nous ne pouvons pas éviter la mort et la folie que si nous faisons de l'existence un mode, un art<sup>282</sup>». Les facéties de Bottom, tel un art, se

---

<sup>280</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, p. 193.

<sup>281</sup>Marie-Odile Liu, «La problématique du sujet [...]», p. 240.

<sup>282</sup>Gilles Deleuze, *Pourparlers*, p. 154.

construisent à même les retours et les détours de langage, et opèrent un décentrement constant des unités significatives, ce qui permet au narrateur de *Dévadé* de glisser d'une attitude stéréotypée à une attitude mobile et porteuse d'avenir. Cette attitude s'inscrit dans un paradoxe, celui de se détacher sans rompre les liens, de choisir sans choisir, de continuer à faire des farces [«il faut toujours que je fasse des farces (p. 256)»] et «la navette en Oldsmobile (p. 254)».

Ce nouveau vecteur, qu'inscrit Ducharme à son écriture, est en rupture avec le mode de la représentation et permet à cette écriture de glisser vers celui de la dérive comme une nouvelle possibilité de langage. Dans cette perspective, l'expression n'est plus au service d'un contenu, mais le tord, le gauchit, le contorsionne, afin d'en libérer une nouvelle ligne syntagmatique. Les facettes de Bottom, représentatives du jeu ducharmien, soustrait d'une façon ludique l'énonciation littéraire au mode de la représentation.

## CHAPITRE QUATRIÈME

### LA «COMMUNICATION ÉROGINALE»

Comment le texte peut-il «se tirer» de la guerre des fictions, des sociolectes? [...] Il s'agit, par transmutation (et non plus seulement par transformation), de faire apparaître un nouvel état philosophal de la matière langagière; cet état inouï, ce métal incandescent, hors origine et hors communication, c'est alors du langage, et non un langage, fût-il décroché, mimé, ironisé.

Roland Barthes<sup>283</sup>

Il y a chez Ducharme une volonté de déconstruire la langue, comme ligne syntagmatique contraignante, au profit d'une liberté sonore. Comme le soulignent

---

<sup>283</sup>Roland Barthes, *Le Plaisir* [...], p. 50-51.

plusieurs critiques, notamment Gilles McMillan, «la fiction ne cesse d'interroger les pré-construits du langage, son arbitraire<sup>284</sup>». Tout procédé est constamment mis en état de variation continue, en déséquilibre, car l'important dans le procédé est le tracé dynamique qu'il contient. Chez Ducharme, les structures phonétiques et sémantiques sont instables, arbitraires, infiniment changeantes, constamment troubles. On glisse, par exemple, de la série synonymique à la paronomase, de l'énumération au dénombrement, et ainsi de suite. Bernard Dupriez avait déjà bien noté dans son article, «Ducharme et des ficelles»<sup>285</sup>, cette instabilité des formes en analysant les diverses figures de la répétition: «Ducharme ne recule, écrit-il, devant aucune accumulation de vocables<sup>286</sup>», «quand le mouvement tourne à vide, qu'importe, on continue<sup>287</sup>». Ces divers procédés dégagent de la langue une ligne mélodique, un flux, en la

---

<sup>284</sup>Gilles McMillan, *L'Ode et le désode*, p. 91.

<sup>285</sup>Bernard Dupriez, «Ducharme et des ficelles», *Voix et images du pays*, vol. 5, 1972, p. 165-185.

<sup>286</sup>*Ibid.*, p. 171.

<sup>287</sup>*Ibid.*, p. 172.

mettant en contact avec sa réalité sonore, c'est-à-dire transforment les mots en sonorités, véritables signes flous qui déterminent, en se conjuguant, une désorganisation active de l'énoncé et qui remettent en cause l'usage représentatif de la langue. Ce sont des inventions en acte, des activités créatrices qui disent l'immanence du sens dans le matériau même. Ce travail d'écriture multiplie ainsi les contenus possibles qui ne sauraient exister en dehors de ce même travail; genèse non pas de la représentation, mais du «réel» lui-même où, comme nous l'avons vu, l'énonciation littéraire est implicitement mise en cause. Comme le suggère Gilles Deleuze, «écrire n'est certainement pas imposer une forme d'expression à une matière vécue [...]; «[c']est une affaire de devenir, toujours inachevée, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue<sup>288</sup>». Mais, au-delà des jeux de déconstruction, il existe chez Ducharme un «souci d'éroginalité (EF, p. 233)», suivant le terme-gigogne employé par le narrateur des *Enfantômes*, Vincent, pour qualifier une manière de

---

<sup>288</sup>Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 11.

relater des événements ou de narrer. Après avoir écouté le récit d'Osmond Legardeur, Vincent déclare:

-- Ce n'est pas bon, c'est éroginal! Quel sens de l'épopée arctique! Osmond Legardeur narre comme les aèdes de la Grèce antique! André Maurois n'a plus qu'à aller se rhabiller avec ses Silences du Colonel Bramble! Ah le gandin! Ah mirliflore! (EF, p. 107-108)

Vincent associe cette manière de raconter, propre aux aèdes, à un flux de parole qui emporte à la fois le conteur et ses auditeurs. De plus, un peu plus tard, il remarque que les gens du bar où il se retrouve en compagnie de Fériée «se gargaris[ent], avec othorité et un *souci d'éroginalité*, des nouvelles que tout le monde avait lues dans tous les journaux (EF, p. 233)<sup>289</sup>. Ces expressions ont amené Susanna Finnell à utiliser ce terme-gigogne pour qualifier le type de communication dont la valeur est fondée sur le transfert purement sensoriel. Cette double volonté de déconstruire et, à la fois, de créer une ligne langagière chargée d'affects se lie au désir de produire *du langage* et non pas *un langage*, comme l'envisageait Barthes, réflétant ainsi les vues de Deleuze sur ce double aspect de l'écriture. En

---

<sup>289</sup>Nous soulignons.

effet, l'auteur de *Critique et clinique* précise bien que l'écriture présente deux aspects, «dans la mesure où elle opère une décomposition ou une destruction de la langue maternelle, mais aussi l'invention d'une nouvelle langue dans la langue, par la création d'une syntaxe<sup>290</sup>». Ce même désir anime Réjean Ducharme, de libérer de la langue des *singularités*<sup>291</sup> susceptibles, non pas de reproduire quelque chose de vu ou de compris, mais bien de connecter des flux ou lignes de désir et de déjouer le signifiant à l'intérieur même des tensions de la langue. Le langage travaillé par Ducharme sert ainsi, comme le précise Lise Gauvin, de support affectif et de lieu des métamorphoses:

On peut lire l'ensemble de l'œuvre de Ducharme comme une recherche pour faire éclater le sens des mots, les pousser hors de leurs limites convenues et arriver à leur donner un pouvoir d'expression sensible, pareil à cet appel que se lancent deux amis éloignés l'un de l'autre en forêt et qui

---

<sup>290</sup>*Ibid.*, p. 16.

<sup>291</sup>Rappelons que les singularités, pour Deleuze et Guattari, sont des traits non encore formés ou des éléments, dans le cas de Ducharme, arrachés aux pré-construits du langage ou issus de jeux phonético-morphologiques.

prend une couleur vocalique: «Nahanni (AA, p. 250)<sup>292</sup>».

Ces effets de couleur vocalique, qui s'élèvent de son travail de décomposition de la langue, font surgir des effets rythmiques et surtout donne à sa langue un pouvoir d'expression sensible apte à créer, selon Deleuze, «une ligne de sorcière qui s'échappe du système dominant<sup>293</sup>», c'est-à-dire déjoue les pièges de la signifiante et de la subjectivation. Nous verrons maintenant comment les personnages ducharmiens se font sensibles aux couleurs vocaliques de la langue et surtout s'en servent pour y instaurer un devenir-gazouillis, ce qui leur permet de dégager une issue aux impasses du sens et des discours.

---

<sup>292</sup>Lise Gauvin, «La place du marché romanesque: le ducharmien», p. 110.

<sup>293</sup>Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 15.

## **Le filé musical et chromatique**

La limite [du langage] n'est pas en dehors du langage, elle en est le dehors: elle est faite de visions et d'auditions non-langagières, mais que seul le langage rend possibles. Aussi y a-t-il une peinture et une musique propres à l'écriture, comme des effets de couleurs et de sonorités qui s'élèvent au-dessus des mots. C'est à travers les mots, entre les mots, qu'on voit et qu'on entend. Beckett parlait de «forer des trous» dans le langage pour voir ou entendre «ce qui est tapi derrière». C'est de chaque écrivain qu'il faut dire: c'est un voyant, c'est un entendant, «mal vu mal dit», c'est un coloriste, un musicien.

Gilles Deleuze<sup>294</sup>

Gilles Deleuze appelle la *limite du langage* ce qui est fait de «visions et d'auditions non-langagières, mais que seul le langage rend possibles». Il existe, à son avis, «une peinture et une musique propres à l'écriture, comme des effets de couleurs et de sonorités qui s'élèvent au-dessus des mots». En exploitant de façon neuve ces différentes figures, Ducharme «fore des trous» dans le langage pour voir et entendre «ce qui est tapi derrière», suivant l'idée de Beckett que Deleuze fait

---

<sup>294</sup>*Ibid.*, p. 9.

sienne dans *Critique et clinique*. Il y a donc, chez Ducharme, une tentative, par *transmutation*, entendu comme manipulation, glissement, décentrement, de faire apparaître ce nouvel «état philosophal de la matière langagière<sup>295</sup>», appelé de ses vœux par Barthes, et qui permettrait de sortir de l'impasse dans laquelle le régime de la représentation le conduit; ce dernier, souligne Marcotte, «immobilise les choses et les fige en vérités<sup>296</sup>». Réjean Ducharme entre en contact de façon sensorielle plutôt qu'intelligible avec la morphologie des mots, saisit l'ensemble des phonèmes et des monèmes en tant que fleuve ou flux et les utilise à des fins musicales ou chromatiques, comme semblent aussi le faire ses personnages. On remarque chez ceux-ci une certaine sensibilité aux intonations, aux filets de voix, aux modulations. Ils font régulièrement des remarques sur l'émission articulatoire. Par exemple, dans *Dévadé*, au sujet de Juba, lorsque cette dernière demande à Bottom s'il ne se fatigue jamais de l'entendre geindre, il

---

<sup>295</sup>Roland Barthes, *Le Plaisir [...]*, p. 51.

<sup>296</sup>Gilles Marcotte, «Réjean Ducharme contre Blasey Blasey», p. 255.

répond que ses plaintes sont de la musique et poursuit: «[...] je savoure sa voix d'enfant, ses retours d'accent, ses intonations de petite séfarade aux allumettes (DV, p. 20)». Et, plus tard, il ajoute: «je ne peux plus entendre sa voix sans l'amplifier, sans élargir mes horizons sonores (DV, p. 58)». Il s'agit au fond d'écouter sa langue comme si elle était une langue étrangère, d'y surprendre des éléments extra-propositionnels. Deux directions: l'une permet de connoter l'état d'esprit dans lequel la proposition apparaît; l'autre, à y déceler une ouverture insoupçonnée, y dégager une zone érogène. Dans le dernier cas, la phrase devient un morceau d'affect et de percept. On passe d'un tremblement de la matière sonore à un «bruissement» de la voix, au «grain de la voix» qui fait davantage entendre, selon Roland Barthes, «l'articulation du corps<sup>297</sup>». Il y aurait ainsi, comme le suggère Deleuze, «quelque chose qui filerait sous les redondances et les informations, qui ferait filer le

---

<sup>297</sup>Roland Barthes, *Le Plaisir [...]*, p. 105.

langage, et qui se ferait entendre quand même<sup>298</sup>». Appréhender et défaire les mots en sons, c'est substituer à la fixité du signifié et du signifiant la mobilité des intentions, faire bégayer l'énonciation littéraire dans les ondes sonores, dans un rapport qui s'exprime comme une émotion plutôt comme une idée, érotiser la syntaxe en lui ouvrant de nouvelles lignes «sans autre besoin que de produire, selon une formule de Bottom, le narrateur de *Dévadé*, un bel objet émotif, une forme sonore de vitalité (*DV*, p. 121)».

L'écriture ducharmienne repose essentiellement sur l'association, qu'elle soit d'ordre phonique, morphologique, voire même discursif ou textuel<sup>299</sup>. À preuve, à la question que se pose Mille Milles, dans *Le nez qui voque*, sur le type de littérature qu'il pratique:

---

<sup>298</sup>Gilles Deleuze, *Pourparlers*, p. 60.

<sup>299</sup>L'étude de Jean Valenti sur le type d'enchaînement phrastique que l'on retrouve dans *Le nez qui voque* montre bien que «la fiction se règle parfois plus 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». Jean Valenti, «L'épreuve du Nez qui voque.», p. 418.

«Quelle sorte de littérature fais-je, Elphège? Est-ce de la littérature surréaliste, surrectionnelle, ou surrénale? (NV, p. 133)», nous pourrions brièvement répondre par l'analyse des ruptures qui brisent la ligne qui suit de peu cette interrogation de Mille Milles: «Je suis écoeuré par moi-même. Pourquoi attendre qu'un autre m'écoeure? Ouach! Ouachington! Jefferson! Lincoln! Buick! De Soto! Chevrolet! Plymouth! En avant, maman (NV, p. 133)»! Sur cette dernière ligne, l'interjection de dégoût *ouach* [wɑʃ], qui répond à l'écoeurement de Mille Milles, se lie au phonème initial du nom du premier président des États-Unis: *Georges Washington* [wɑʃ], ce que confirme la graphie que donne le narrateur à ce nom: *Ouachington*. Ainsi, de l'interjection *ouach*, nous filons, par la sonorité semblable, vers l'ouverture d'une série de noms de présidents américains initiée par celui de *Ouachington* (*Washington*): *Jefferson* et *Lincoln*, tous deux présidents, s'associent au premier pour former une première série. Le nom *Lincoln* sert toutefois de point de bifurcation de la ligne, c'est-à-dire de point à partir duquel une nouvelle série devient possible, car ce nom, qui est à la fois le nom d'un président américain (Abraham Lincoln) et celui d'une marque commerciale d'automobile, permet de passer de la première série à la deuxième, celle constituée par des marques américaines de

voiture: *Buick, De Soto, Chevrolet et Plymouth*. Le nom *Lincoln* brise la première série tout en en initiant une autre, tout comme l'interjection *ouach* initiait la première série, sans qu'il n'y ait toutefois quelque chose de signifiant entre ce terme et le suivant. Pour Ducharme, il s'agit de suivre les lignes de sa propre langue, celles qui débordent toute chose vécue ou sentie, toujours inachevées, suspendues, à se faire; comme celle qui faisait surgir en écho à *fais-je* le nom *Elphège*, dans la première interrogation de *Mille Mille*, ou l'autre qui regroupaient, dans sa seconde question, les mots *surréaliste, surrectionnelle et surrénale* grâce, d'une part, au préfixe *sur* et, d'autre part, au chevauchement de la forme adjectivale du substantif *insurrection*: *insurrectionnelle* et du substantif *surrection*, pour lequel il n'existe pas de forme adjectivale, afin que ce terme s'insère harmonieusement, par la ressemblance auditive, dans la série. Ainsi, comme le remarque Roland Barthes, «la langue se reconstruit ailleurs par le flux pressé de tous les plaisirs de langage. Où, ailleurs? au paradis des mots<sup>300</sup>». Cette reconstruction de la langue

---

<sup>300</sup>Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 17.

s'apparente à *l'invention d'une nouvelle langue dans la langue* dont parle Deleuze. Déterritorialisés, les mots s'apparentent à des mots-souffles, à des traits de pure affectivité, à des formules ayant acquis une couleur vocalique: des «Nahanni (AA, p. 250)»<sup>301</sup>. Il y a donc un véritable devenir-gazouillis de la langue chez Ducharme par laquelle l'écho des langages «vous fait entrer en résonance (VS, p. 47): «Et je presse la coquille sur mon oreille pour me confondre aux vagues de son souffle, répandues sur les sables trop chauds de notre île magique (DV, p. 16-17). Le son, le gazouillis, comme matière non formée de contenu; «l'objet émotif» ou «la forme sonore de vitalité», comme matière d'expression, où cette fois-ci Ducharme ouvre une nouvelle état de la matière langagière. La langue qui se fait dans la langue en est

---

<sup>301</sup>Véritable passage, en s'appuyant sur le schéma tétraglossique de Gobard, de la *fonction référentielle* du langage (celle qui opère, comme nous l'avons déjà définie, une recollection ou une reconstruction du passé, la continuité des valeurs) à la *fonction mythique* (celle qui place, toujours selon Gobard, le langage au-delà de la compréhensibilité et le renvoie à une terre magique où ce langage, s'exprimant toujours dans un signifiant absolu, ne sert ni à communier, ni à communiquer, ni à jouer, mais à déjouer).

une de «visions et d'auditions non-langagières<sup>302</sup>», comme le laissait précédemment entendre Deleuze. Grâce aux jeux phoniques, les syntagmes se voient constamment décentrés, déplacés, mis en mouvement, ce qui fait littéralement apparaître un langage *hors origine, hors communication*, une «matière expressive, soulignent Deleuze et Guattari, qui parle pour elle-même<sup>303</sup>».

L'œuvre romanesque de Réjean Ducharme est un concert, dont les lignes mélodiques nous conduisent hors langage tout en le décomposant et le recomposant. Elle met en place des dispositifs qui permettent à l'auteur d'arracher, à la fois aux langues vivantes et à la langue littéraire, des *traits d'expression* acquérant un caractère équivoque. Son devenir-gazouillis a souvent des personnages-enfants comme principaux initiateurs. Notons que les narrateurs ducharmiens, quoiqu'adultes dans les derniers romans, préservent intégralement leur juvénilité («Juba [...] est la seule enfant de mon âge qui veut jouer avec moi [Bottom] (DV, p. 10)», «je [Rémi

---

<sup>302</sup>Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 9.

<sup>303</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, p. 38.

Vavasseur] suis un enfant à ma façon (VS, p. 10)»), c'est-à-dire une certaine méfiance envers le monde des adultes où ils se sentent étrangers; comme le manifeste, par exemple, Rémi Vavasseur, le narrateur de *Va savoir*, devant Jina. En effet, de peur d'être perçu par cette dernière comme «un carencé qui délire en couleurs (VS, p. 165)», Rémi passe sous silence sa délectation des «sobriquets» qui désignent les différentes variétés de chrysanthèmes que solde aux puces Mary: «je me repais de leurs sobriquets exaltés, piqués entre leurs pieds: Cascade, Exotic, Spider, Spectabile Cecilia, Ma Tonkinoise, Étoile d'Anvers. [...] Je n'en dirai rien à Jina (VS, p. 165)<sup>304</sup>». Soulignons également que Fériée et Vincent dans *Les Fantômes* passent souvent pour les enfants d'Alberta, la femme de Vincent. On sait que les enfants sont fort habiles à répéter un mot sur lui-même, à en éprouver toute sa valeur sonore. Cette façon de répéter permet de faire résonner dans la langue une autre langue, comme une langue étrangère, c'est-à-dire d'y dégager des *effets de couleurs et de sonorités* qui parlent pour eux-même et de les agencer, propose Deleuze,

---

<sup>304</sup>Nous soulignons.

comme «pièces hétérogènes de la même machine<sup>305</sup>», à la manière dont Ducharme, sous le pseudonyme de Roch Plante, enlève à la rue les objets hétéroclites qui s'y trouvent et les dispose pour en faire des sculptures ou des peintures. Rappelons que Ducharme, sous ce nom d'emprunt, a exposé à quatre reprises, depuis 1985, à la Galerie Pink, ces montages-collages faits de diverses pièces ramassées à la rue, qui ont su fasciner autant le public que la critique<sup>306</sup>. Ces traits déconnectent les mots et les choses, les soustraient à l'affectation de désignation et à l'affectation d'images et de métaphores: ils coupent le langage de sa fonction usuelle ou représentative au profit de sa fonction expressive. D'une certaine manière, Ducharme «trait[e] les mots à la manière des instruments d'orchestre<sup>307</sup>», même si certains instrument émettent des sons discordants comme l'expose cette réflexion que se fait le narrateur de *Va savoir*, Rémi Vavasseur, lorsque la jeune fille de sa voisine,

---

<sup>305</sup>Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, p. 86.

<sup>306</sup>Raymond Bernatchez «Réjean Ducharme glane, Roch Plante assemble et colore», *La Presse*, 6 novembre 1993, p. E-10.

<sup>307</sup>Lise Gauvin, «La Place du marché romanesque: le ducharmien», p. 120.

Fanie, vient le réveiller le lendemain d'une soirée bien arrosée: «La petite voix [celle de Fanie] scie dans le vif de ma gueule de bois (VS, p. 58)». Devant cette phrase, le lecteur se voit dans l'obligation de mettre en corrélation des fragments de code. Le verbe scier renvoie à la fois aux sens de *couper* (couper du bois) et de *surprendre* (cette nouvelle m'a scié). En outre, *scier dans le vif* fait écho à *couper dans le vif*, qui signifie *toucher au point essentiel*. Quoique cette phrase ne représente rien, ne désigne rien, car ses divers éléments se trouvent dans un rapport qui les prive de sens fixe, qui les oblige à garder leur duplicité, elle continue à signifier, à transmettre l'effet produit par la voix de Fanie sur Rémi sans que le lecteur ne soit à même de l'identifier clairement. Ce type de phrase nous force à sentir ce qui ne peut être que senti, au lieu de nous donner à comprendre ou à voir<sup>308</sup>. Rémi éprouve la valeur sonore des choses et se montre sensible à la fois à la

---

<sup>308</sup>Selon Marcotte, l'oeuvre romanesque de Ducharme attaque le langage du regard, celui du genre romanesque, car ce «langage immobilise les choses et les fige en vérités». Elle propose, en revanche, un langage non-directif, non regardant, guidé par la sonorité de la langue et non par le sens et l'image des choses. Voir Gilles Marcotte, «Réjean Ducharme contre Blasey Blasey», p. 247-284.

couleur d'une espèce de chrysanthèmes, la *Coronarium Orion*, et à son nom qui semble l'exprimer:

J'achète un pot de *Coronarium Orion* et je les offre à Jina. Je suis sensible à leur jaune ocré, crémeux, plus concentré dans le bouton du coeur. C'est la couleur de l'amour fait, du blond de la lumière absorbée par la boue de la matière, et je la trouve exprimée dans son nom, ses vibrations, son équilibre (VS, p. 165).

Les signifiants sont alors investis d'un pouvoir nouveau, celui de «l'effet des sons sur le sens des choses (DV, p. 145)», suggère Bottom, c'est-à-dire celui de rendre sensibles des couleurs, des sentiments qui échappent à toutes formes de désignations. Ce type de sensibilité module la phrase ducharmienne sur une ligne syntagmatique nouvelle. C'est comme si les nombreux retours et détours de langage, qui composent la phrase, offraient à la langue une *sortie périlleuse*, pour réemployer la formule de Laurent Jenny, et libéraient, au dire de Rémi Vavasseur à propos de sa voisine, Mary, «une vitalité vibrante, comme des ailes transparentes qui battent à une vitesse qui vous fait entrer en résonance (VS, p. 47)». Et tantôt c'est une phrase «ascensionnelle (VS, p. 46)», pour reprendre le lapsus de Fanie (à la place du mot d'origine: sensationnel), qui tend à s'étirer, à faire perdre le fil aux discours qui emprisonnent, telles les facéties de Bottom; tantôt c'est une phrase

multidirectionnelle qui, dans un espèce de série de chevauchements, crée une aire sémantique circulaire, trouble, telle la réflexion de Rémi à propos de la voix de Fanie. Ainsi, la phrase ducharmienne avec ses changements de direction, ses bifurcations, ses ruptures, ses sauts, est traversée par cette course folle de l'enfant-oiseau, ce devenir-oiseau de l'enfant: «Fanie ne prévient pas, elle surgit. Chaque fois je [Rémi Vavasseur] tressaille (VS, p. 14)». Il ne s'agit pas de chercher ce qu'elle veut dire, mais de la saisir au vol poursuivre sa trajectoire ondoyante.

### **Rhizome<sup>309</sup> et prolifération**

Cette nouvelle attitude *productive, créative* ou *schizoïde*, liée à un usage *chromatique* et *musical* de la

---

<sup>309</sup>Le rhizome de Deleuze, qu'il appelle aussi carte, désigne «[...] des évolutions non parallèles, qui ne procèdent pas par différenciation, mais qui soutient d'une linge à une autre, entre des êtres tout fait hétérogènes; des fêlures, des ruptures imperceptibles qui brisent les lignes quitte à ce qu'elles reprennent ailleurs, sautant par dessus les coupures signifiantes». Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Dialogues*, p. 34.

langue, cherche, à rompre les carcans de l'esthétique de la représentation, laquelle veut toujours s'imposer. En effet, l'œuvre n'est plus, comme le souligne Gaëtan Picon, «expression, mais création: elle donne à voir ce qui n'a pas été vu avant elle, elle forme au lieu de refléter<sup>310</sup>». Dans cette perspective, le geste de création diffère de celui que propose le mode de la représentation pour peu qu'il soit lié à un «réel à faire» et non à «un réel déjà fait<sup>311</sup>». Or, le mode de la représentation, fidèle au primat de l'identité, réduit le travail de l'écrivain à un calque et la valeur de son travail à sa capacité de transmettre les significations qui sous-tendent le monde suprasensible. Pour se soustraire à ce mode, il suffit de se faire maître des apparences<sup>312</sup>, c'est-à-dire interroger le monde

---

<sup>310</sup>Gaëtan Picon, *L'Usage de la lecture*, Paris, Mercure de France, tome II, 1961, p. 289.

<sup>311</sup>*Ibid.*, p. 290.

<sup>312</sup>«Le seul véritable jeu est là: dans la maîtrise et la stratégie des apparences, contre la puissance de l'être et du réel. Rien ne sert de jouer l'être contre l'être, la vérité contre la vérité: c'est le piège d'une subversion des fondements, alors qu'il suffit d'une légère manipulation des apparences». Jean Baudrillard, *De la séduction*, p. 22.

suprasensible et, surtout, les forces qui le régissent afin de les désamorcer et de s'en servir à de nouveaux usages. Comme le souligne Gilles Deleuze, «la pensée moderne naît de la faillite de la représentation, comme de la perte des identités, et de la découverte de toutes les forces qui agissent sous la représentation de l'identique<sup>313</sup>».

La langue est pour Ducharme une matière malléable, un corps découpable autrement, une *multiplicité* ou *rhizome* selon la terminologie deleuzienne<sup>314</sup>, d'où il peut dégager des éléments phoniques, morphologiques, sémantiques, c'est-à-dire ceux qui sont constamment captés, emprisonnés et fixés par le système langagier, et les mettre en mouvement, les réunir différemment, afin de les faire glisser sur d'autres territoires qui n'ont pas l'habitude d'occuper ni de traverser, sans pour autant que cette déterritorialisation soit compensée par une volonté de reterritorialisation d'ordre psychologique,

---

<sup>313</sup>Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 1.

<sup>314</sup>«Rhizome est le meilleur mot pour désigner les multiplicités», Gilles Deleuze, «Lettre-préface de Gilles Deleuze», dans Jean-Clet Martin, *Variations. La philosophie de Gilles Deleuze*, p. 8.

symbolique ou spirituelle. Pour Deleuze, une multiplicité ou un rhizome «désigne, souligne Jean-Clet Martin, le lieu d'une pragmatique singulière où se heurtent et se compénètrent des sémiotiques complexes<sup>315</sup>». Afin de saisir l'aspect rhizomatique de la langue exploité par Ducharme, examinons cette phrase tirée de *Va Savoir*: «[Mary] a des feux de forêt du nom de célosie, de la poule et des petits [...] (VS, p. 47)». Cette phrase met en place une série de mots dont le terme *célosie* permet de lier au moins deux séries de signifiés hétérogènes: ce terme apparaît comme le différenciant de signifiés distincts qui, souligne Deleuze, «produit secondairement un effet de ressemblance des signifiés, comme un effet d'identité dans le signifiant<sup>316</sup>». En effet, le terme *célosie* désigne un ensemble de plantes qui regroupe plusieurs variétés dont l'une s'appelle «Plume de feu» et l'autre «Crête de coq». Deux réseaux sémantiques se chevauchent grâce à *célosie*. Ce terme assure une ressemblance paradoxale entre «feu de forêt»

---

<sup>315</sup>Jean-Clet Martin, *Variations. La philosophie de Gilles Deleuze*, p. 11.

<sup>316</sup>Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 159.

et «poule». Ainsi, Ducharme change ou décentre les frontières qui maintiennent les divers éléments langagiers sur des territoires donnés ou annule les forces qui les obligent à se rabattre sur les territoires existants. Ailleurs, sous le régime de la représentation, il s'agirait toujours, dans un premier temps, de prélever et de ciseler des éléments, c'est-à-dire de créer des contenus, et, dans un second temps, de les assembler autour d'un pôle signifiant qui joue le rôle d'occlusion, c'est-à-dire de corps ayant la propriété d'absorber les divers contenus: des contenus sont prélevés et ordonnés autour d'un pôle, c'est-à-dire on leur donne l'expression qui leur convient. Sous le mode de la dérive ou de la déterritorialisation, il en va tout autrement. Le vecteur qui va d'un contenu à son expression ne cesse de bifurquer car sur cette ligne, il y a une multitude de fêlures, de micro-fêlures, de «craques», dirait Bottom, le narrateur de *Dévadé*, par où l'on peut fuir: «[...] j'entends comme quelque chose de fou, quelque chose qui se fêle, qui se fissure... Ça tombe bien, j'ai un problème de communication: ma voix passe pas où il y a pas de craque (DV, p. 252)». En effet, les redondances foisonnent dans la langue mais elles sont en quelque sorte ignorées par les interlocuteurs, puisqu'elles sont inhérentes au système

langagier lui-même, afin de privilégier la signification. La langue est donc constituée de matières instables et de «craques», puisque les mots sont faits d'éléments utilisables, composables, additionnables. Or, c'est justement ce foisonnement *rhizomatique* qu'exploitent les narrateurs ducharmiens pour, d'une part, mettre en état de déséquilibre les significations pré-construites, et pour, d'autre part, nouer des éléments hétérogènes, et les ouvrir à de nouvelles possibilités d'expression hors représentation. «Je vois, dit le narrateur de *Dévadé*, aux yeux qu'elle [Nicole] cligne en ouvrant la bouche qu'elle me reçoit mal: elle ne sait pas par quel bout prendre les facéties, qui sont ma force (*DV*, p. 41)». Il s'agit de créer une *expression pure*, telle une facétie, dans le sens que Bottom fait de celle-ci, qui ne donne pas à voir, ni à imaginer, mais qui prend de vitesse le discours de l'autre, lui communique une vitesse apte à le porter jusqu'à la rupture: «quand on est fatigués, on parle trop vite, et on a des accidents (*DV*, p. 144)». Ces expressions se définissent par leur forme, de contenu et d'expression, c'est-à-dire, selon Deleuze, par leur vitesse et par la *force* qu'elles mobilisent pour déjouer. Elles agissent à la manière d'une détonation. Contrairement à ce que laisse entendre la Patronne, Madame Dunoyer, celle qui emploie et loge Bottom, ce

dernier «ne raisonn[e] pas à coups de clichés (DV, p. 82)», mais bien à coups de facéties, où les paroles des uns et des autres se voient constamment minées de l'intérieur, travaillées par l'équivoque, ce qui leur permet d'être à la fois elles-mêmes et autres: «[leur] unicité se réfracte<sup>317</sup>», selon la formule de Jean-Claude Milner, en suivant une ligne transversale qui opère une sorte de conjonction induite des différents plans de la langue (phonique, morphologique, sémantique) ou des discours.

Dans l'exemple qui suit nous pourrions apprécier la concurrence des effets de langue et de sens et, surtout, la bifurcation qu'elle fait prendre à l'échange entre Juba et Bottom au sujet de la Patronne dans *Dévadé*. Après avoir écouté Bottom se plaindre que la Patronne avait fini d'une certaine façon «par [le] séquestrer, [l]'assigner à résidence avec son innocent chantage à l'infirmité (DV, p. 20)», Juba interroge ce dernier sur le motif qui le retient chez elle:

«Pourquoi tu restes, qu'est-ce tu lui trouves?»

---

<sup>317</sup>Jean-Claude Milner, *L'Amour de la langue*, p. 18.

Elle me loge, elle me nourrit, elle m'enivre...

«Puis elle me donne un rôle. C'est pas drôle pas de rôle.

-- Je veux dire: qu'est-ce que tu lui trouves physiquement?

-- La partie de son anatomie que je préfère, c'est son Oldsmobile.

Elle a entendu *os mobile*. Ça la laisse perplexe. Ça ne m'éreinterait pas d'expliquer mais j'aime la laisser dans l'erreur, où l'on dit que le mal se répand (*DV*, p. 20-21).

À la question que pose Juba, Bottom donne d'abord une réponse goguenarde. En effet, faire de l'automobile de la Patronne une partie de son anatomie apparaît être de l'ordre de la plaisanterie, du badinage. La réponse offre toutefois une ouverture par laquelle l'énoncé réalisé prend une tournure inattendue. Le glissement phonétique crée cette incongruité. *Os mobile* paraît être, aux yeux de Juba, acceptable même si ce syntagme reste pour le moins équivoque. Ce glissement porte un coup sur la visée de l'énoncé d'origine plaisante et oblige Bottom à reconsidérer celle-ci en raison de la tournure inattendue que prend son écoute. Ainsi, l'intentionnalité paraît assujettie au matériau sonore de la langue mais, au hasard des rencontres, le glissement devient apte à produire des effets de sens (non pas à reproduire une émotion ou une réalité) qui deviennent pertinents en contexte; cette rencontre entre un glissement phonétique et un contexte permet de transmuier

en succès, au plan de l'affect («Ça ne m'éreinterait pas d'expliquer mais j'aime la laisser dans l'erreur, où l'on dit que le mal se répand»), une défaite apparente, au plan de l'effet de sens, même ludique. Dans la révision de l'énoncé, une vibration sensorielle vient rompre l'univocité de la visée globale de l'énoncé. De plus, ce glissement phonétique dépend également de l'instance du discours: il peut littéralement prendre forme dans la mesure où le locuteur, l'interlocuteur et la situation lui permettent de se manifester. Ainsi, le passage de *Oldsmobile* à *os mobile* dépend à la fois de la forme sonore des deux syntagmes et de l'instance du discours. La concurrence des effets de sens et des effets de langue apparaît ici comme un rouage important de la machine d'expression que Réjean Ducharme met en place. Les discours de Bottom dans *Dévadé* reprennent à chaque fois les mots en les amplifiant, en les déformant, ou se développent à partir d'accidents phoniques, suivant une ligne de type rhizomorphe; plus la ligne prolifère, plus la signification se complique, se tord, devient paradoxale, équivoque. Marie-Odile Liu a su cerner, dans son étude sur la problématique du sujet, ce mouvement des traits signifiants qui caractérise cette attitude qu'elle qualifie de *trans-sujective*, «celle qui refuse, précise-t-elle, de s'enfermer dans le discours du Sujet comme

d'opérer une sortie illusoire de ce discours<sup>318</sup>». Ainsi, il ne s'agit pas d'habiter un discours ni d'en adopter un, mais de les utiliser, c'est-à-dire selon les mots de Marie-Odile Liu de les traverser, en les transformant, par excès et répétition, en une véritable force libératrice, c'est-à-dire en une issue aux impasses du sens et de la pluralité des discours, en une zone érogène où se mêlent «l'effet des sons sur le sens des choses (DV, p. 145)», souligne Bottom dans *Dévadé*. Par exemple, devant l'insistance de Nicole qui voulait savoir en quoi Bottom aimerait se réincarner, ce dernier répond: «En *barbträb*. L'arbre gardien de quelqu'un... Avec mon stock de bébites, je lui attirerais des oiseaux. Des rares et des gros. Des pycargues. Des urubus (DV, p. 217)». Notons que le mot *barbträb*, qui semble à première vue d'origine orientale, ne figure dans aucun des dictionnaires consultés<sup>319</sup>, ainsi que dans le glossaire

---

<sup>318</sup>Marie-Odile Liu, «La problématique du sujet [...], p. 105.

<sup>319</sup>Nous avons principalement consulté en vain: Friedrichs Kurt, *Dictionnaire de la sagesse orientale: bouddhisme, hindouisme, taoïsme-zen*, traduit de l'allemand par Monique Thiollet, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1989; Jean Herbert et Jean Varenne, *Vocabulaire de*

qui suit l'étude de Christian Lemay que nous avons précédemment cité<sup>320</sup>. Les pycargues (aigles de mer) et les urubus (vautours), tant qu'à eux, contrairement à ce que le substantif *bébetes* nous laissait anticiper, ne sont pas des insectivores, mais bien des rapaces; difficile d'apprécier un *arbre gardien* qui attirerait des charognards au-dessus de nos têtes. En outre, l'urubu se tient surtout près des arbres morts. En somme, le signifiant *barbträb*, quoiqu'il soit de consonance hindouiste, n'a aucun signifié et les mots *pycargue* et *urubu* ouvrent un champ sémantique qui ne semble pas correspondre à première vue à l'ensemble de la phrase.

Dans *Dévadé*, les paroles et les discours, comme blocs de signifiants, sont minés par une multitude de glissements, de fêlures, de bifurcations qui induisent dans la langue «une sorte de piétinement, de bégaiement, de tam-tam obsédant<sup>321</sup>», souligne Deleuze, c'est-à-dire

---

*l'hindouisme*, Paris, Dervy-livres, «Mystiques et religions», 1985; et Margaret and James Stutley, *A Dictionary of Hinduism*, London and Henley, Routledge and Kegan Paul Ltd, 1977.

<sup>320</sup>Christian Lemay, «Présence de la philosophie bouddhique [...]».

<sup>321</sup>Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 124.

ouvre une zone d'incernabilité, dans lequel on assiste à une certaine dissolution des identités au profit d'une excroissance insoupçonnée, d'une ouverture inédite dans le réel. Il s'agit toujours chez Ducharme de faire déboucher la ligne coutumière sur une ligne d'errance, de glisser de la rive à la dérive, «là où l'on dit, notait Bottom, que le mal se répand (DV, p. 21)», là où quelque chose de neuf risque d'advenir. Il faut créer un mouvement capable d'émouvoir hors de toute représentation:

Dans ce théâtre de la répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire, et qui l'unissent directement à la nature et à l'histoire, un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages<sup>322</sup>.

Il ne s'agit plus d'interpréter les phrases en suivant leur enchaînement strictement syntagmatique, mais de suivre leur trajectoire, de parcourir le contexte polyvalent, en écoutant le bégaiement qui sélectionne les mots, et qui les relie entre eux ou en voyant, à l'instar

---

<sup>322</sup>Id., *Différence et répétition*, p. 19.

de Mille Milles, les lions et la pomme dans *appelions*<sup>323</sup>, et qui vient briser le doux ronron des mots.

L'auteur de *L'Avalée des avalés* pousse les différentes formes jusqu'à ce qu'ils éclatent afin d'en dégager, comme nous l'avons vu, une expression sensible. Chez Ducharme, l'efficacité incantatoire l'emporte sur la vérité de la Révélation. La dimension affective ou émotionnelle demeure. Mais il s'agit non pas de «représenter» une émotion par le langage, «tout cela, maintenant, c'est de la mauvaise littérature, des réminiscences, du non-sens, du passé, du dépassé, du trépassé, du déclassé, du crétacé, du miel à mouches, de la rhubarbe à cochons (NV, p. 79)», mais bien de faire passer l'émotion, comme on fait passer un courant électrique, dans la langue. «D'un côté les stéréotypes de l'autre la vie. D'un côté les robots, les disques usés et les clichés remaniés, de l'autre les sensations, les sentiments, l'immédiat<sup>324</sup>». Comme le précise Deleuze:

---

<sup>323</sup>«As-tu vu les lions dans *appelions*? As-tu vu la pomme dans *appelions*? (NV, p. 85)». Les italiques sont de Ducharme.

<sup>324</sup>Yves Taschereau, «Le vrai Nez qui voque», *Études françaises*, Vol. 11, nos 3-4 (octobre 1975), p. 316.

«l'art pluraliste ne nie pas l'essence: il la fait dépendre dans chaque cas d'une affinité de phénomènes et de forces, d'une coordination de force et de volonté<sup>325</sup>». C'est ainsi que pense Bottom: «j'ai toujours pris, les coïncidences pour un signe, sinon un ordre (DV, p. 37-38)», car ce qui perturbe le langage le fait paradoxalement muter et évoluer.

---

<sup>325</sup>Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, p. 87.

## CONCLUSION

D'une façon générale, la schizoanalyse est associée à la théorie anti-psychoanalytique qu'ont développée Gilles Deleuze et Félix Guattari en opposition à la vision œdipienne de la société et à partir de l'examen du comportement des schizophrènes, observés non dans une perspective thérapeutique, mais comme instruments du dévoilement de la structure castratrice de la société capitaliste. Le désir conçu comme énergie libre et violente, comme flux non codé avant qu'il ne soit maté et étouffé, est à l'œuvre comme une réalité vigoureuse et imprévisible chez certains individus, qu'il convient de saisir avant qu'ils ne soient récupérés par les machines institutionnelles (économiques, médicales, politiques, éducatives) érigées pour écraser les pulsions. L'existence de machines désirantes autonomes et actives contre les systèmes de contrainte et d'identification se vérifie dans certains cas de rébellion, de folie ou de débranchement, comme le petit Joey étudié par Deleuze et qui crie: «Connect-I-cut», mais aussi à l'aide de certaines créations imaginaires que propose la littérature. À cet égard, les romans de Ducharme offrent

un filon remarquable à exploiter. Diverses études de type schizoanalytique serait à faire tant la multiplicité ducharmienne, pour les actants et la diégèse notamment, rejoint les vœux de déterritorialisation, de déliaison et de dissociation formulés par les deux philosophes. Dans les romans ducharmiens comme dans la théorie deleuzienne, la maladie ou la violence n'apparaissent pas comme diagnostic d'une faille mais comme agents d'une ouverture, comme destructeurs d'ornières, comme explorateurs de nouveaux circuits, exemplaires d'un processus de libération.

Cette primauté du processus dévient sur la représentation figée déborde fatalement dans l'écriture. Nous nous sommes volontairement restreints à cette dernière dimension, qui tout en s'appuyant sur la force critique et la volonté transformatrice de la schizoanalyse, continue et prolonge celle-ci dans le champ du langage et de l'énonciation, où il faut davantage examiner le: *comment dire autrement*, que la nécessité de: *dire ça*, exigée par les appareils littéraires. L'importance des percées que peut réaliser la langue est soutenue et illustrée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui les retrouvent et les exposent dans les ouvrages consacrés à des écrivains exemplaires de ces

tentatives et de ces réussites. L'autonomie du texte par rapport au philosophique y est pleinement perçue et défendue par les deux critiques qui ajoutent à leur théorie générale une élaboration particulière de son fonctionnement.

Pour Deleuze et Guattari, le texte ne fonctionne pas comme une structure mais comme une surface où se déploient trois types de lignes. Les premières, appelées lignes dures, celles qui rassemblent les différences et les fixent dans un système de signes signifiants, dans des structures, dans des fonctionnements homogènes, dans des «éternels retours sur le même»<sup>326</sup>. Ces lignes dessinent un **plan de stratification ou d'organisation**, quand le code doit se conformer «à un code d'énoncés dominants, à un territoire d'états de choses établies<sup>327</sup>», c'est-à-dire à «l'action d'un Dieu [qui] le salope ou l'étrangle en l'organisant<sup>328</sup>». Il est régi par la force centripète par laquelle les différences sont abolies,

---

<sup>326</sup>Armand Guilmette, *Deleuze et la modernité*, p. 35.

<sup>327</sup>Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues.*, p. 89.

<sup>328</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Edipe*, p. 15

organisées à l'intérieur d'un modèle, reproductibles à l'infini. Ce plan appartient au «pôle paranoïaque, toujours réactionnaire (manifeste jusque dans certaines formes d'art moderne), surnoisement molaire et castrateur<sup>329</sup>». Il est occupé par des propriétés fixes, des axes génétiques, des modèles structuraux.

Les deuxièmes, appelées lignes souples ou moléculaires, celles qui minent toute structure en ses fondements par une multitude de micro-fêlures, ébranlent les postulats du régime de la représentation, sans toutefois s'y opposer totalement. Ces lignes traversent les significations en y installant un indiscernable, un point aléatoire, c'est-à-dire un élément en trop dans la chaîne des signifiants et un élément en moins dans la chaîne des signifiés. Les troisièmes, appelées lignes fluides ou de fuite, sont faites de *singularités* libres et nomades, et caractériseraient par exemple la poésie surréaliste. Les deuxièmes et troisièmes lignes configurent le **plan d'immanence ou de déstratification**. Ce plan suscite des rencontres, moyen par lequel

---

<sup>329</sup>Maurice de Gandillac, «Vers une schizoanalyse», *Arc*, n° 49, nouvelle édition, 1980, p. 60.

l'écriture entre à l'intérieur d'un devenir en captant les tensions intérieures de la langue, de manière à développer une surface sur laquelle se brouillent les sujets d'énoncé et d'énonciation. Une rencontre est un court-circuitage où chacun des termes trouve, capture, vole littéralement un élément à l'autre, créant ainsi une nouvelle aire insoupçonnée d'alliances, véritable capture de codes apte à relancer le mouvement de la langue lui-même. Grâce aux rencontres, on passe de l'autre côté du miroir, on franchit la frontière entre l'intelligible et le sensible, entre deux formes d'existences du langage. Ce plan, associé aux lignes souples et fluides, relève du «pôle schizoïde, virtuellement révolutionnaire, parce qu'il renverse la puissance et soumet l'ensemble grégaire aux multiplicités moléculaires des productions de désir<sup>330</sup>». Il est régi par la force centrifuge (et non pas centripète comme pour le plan de stratification), par laquelle les ressemblances se défont. Il n'y a plus de référent fixe ni de point de convergence: le dire s'y

---

<sup>330</sup>Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, p. 8.

«déplace<sup>331</sup>», pour reprendre une formule d'Élise Turcotte. Cependant, loin de s'opposer totalement, ces deux plans doivent devenir coextensifs pour le fonctionnement de l'oeuvre, car le triomphe du second ne serait pas plus souhaitable que celui du premier. C'est le mouvement entre ces deux pôles qui crée l'espace où l'oeuvre trouve son énergie.

Sans négliger les lignes dures, notre étude des romans de Réjean Ducharme a privilégié l'analyse des lignes *souples* et des lignes *fluides* qui minent le plan d'organisation et tracent le plan d'immanence, aimanté par le pôle schizoïde. Nous avons commencé par suivre les mouvements de déterritorialisation associés à l'usage mineur selon Deleuze et Guattari et examiné comment ce traitement différait de celui, extensif, des écrivains québécois des années '50 et '60, qui ont cherché à donner à leur écriture l'homogénéité nécessaire à sa reconnaissance et à sa légitimation dans un devenir

---

<sup>331</sup>Élise Turcotte, *Dans le delta de la nuit*, Trois-Rivières, Les Écrits des Forges, 1982, p. 29: «Dire se déplace».

majoritaire<sup>332</sup>. Ensuite, nous avons cherché comment Ducharme décentre la fonction poétique, et par quelles manipulations il y réussit, notamment par l'usage transgressif de la comparaison, habituel et principal pilier, pourtant, avec la métaphore, du régime de la représentation, afin de créer une aire sémantique circulaire et trouble. Puis, nous sommes passés aux diverses dérives des sujets d'énoncé et d'énonciation qui délaissent la sédentarisation pour faire grincer les rouages discursifs par le simulacre et la facétie. Ces deux usages construisent une scène où circulent des images informes et énigmatiques, des signes et des corps troubles, non arbitraires mais inaptes à imposer un point de vue. Rappelons que le simulacre n'est pas une copie altérée du modèle mais un pur devenir «qui ne cesse de glisser sur ce à quoi il renvoie<sup>333</sup>».

Ces jeux modifient les aspects chromatiques, musicaux et rhizomatiques de l'écriture et imposent de

---

<sup>332</sup>Gilles Deleuze, *Pourparlers*, p. 235: «Quand une minorité se crée des modèles, c'est parce qu'elle veut devenir majoritaire».

<sup>333</sup>*Id.*, *Logique du sens*, p. 10.

nouvelles directions aux chaînes phoniques et morphologiques. L'énonciation ducharmienne trouve ainsi la force centrifuge de son pôle schizoïde qui lui permet de déjouer les structures de signifiante (forme d'expression et forme de contenu que l'énonciation canonique, gouvernée par le régime de la représentation, veut imposer) et de tracer une ligne pulsionnelle, chargée d'affects. Ces procédés deviennent les moteurs d'une machine littéraire à fonctionnement rhizomatique qui entraîne contenu et expression dans son sillage et permet de délaissier l'ordre de la représentation pour celui de la production. Tel est par exemple le jeu auquel la Patronne soumet Bottom pour ne pas, dit-elle, «compromettre [son] développement culturel avec des approximations» en le livrant «à une séance de définitions gigognes, chacune nécessitant qu'on en consulte dix autres et ainsi de suite, jusqu'au chaos, la confusion mentale totale (DV, p. 63-64)». Ces emboîtements, arrachés à des horizons textuels divers, participent à la *multiplicité* ou *rhizome*, notion à laquelle mène le simulacre mais qui finit par s'y substituer:

Vous voyez très bien l'importance pour moi de la notion de multiplicité: c'est l'essentiel. Et, comme vous dites, multiplicité et singularité sont essentiellement liées (singularité étant à la fois différent

d'universel et d'individuel). Rhizome est le meilleur mot pour désigner les multiplicités. En revanche, il me semble que j'ai tout à fait abandonné la notion de simulacre [...] <sup>334</sup>.

Deleuze progresse vraisemblablement de la notion de simulacre à celle de rhizome parce que la première reste trop connotée par ses origines platoniciennes, dans lesquelles elle relève du même plutôt que de la différence, ce qui la rend moins en mesure de servir adéquatement la vision d'un mouvement vers la singularité et l'autonomie que le terme rhizome peut mieux représenter grâce à son absence d'antécédents en philosophie.

En somme, à partir du constat que le discours critique sur Ducharme se présentait trop souvent comme une clôture signifiante, nous avons adopté une démarche opposée à cette archéologie qui s'attache au dévoilement d'une unité implicite et secrète, et préféré tenter de cartographier, c'est-à-dire d'évaluer «des déplacements», d'éprouver, à l'aide d'outils conceptuels ouverts, les

---

<sup>334</sup>Gilles Deleuze, «Lettre-préface de Gilles Deleuze», dans Jean-Clet Martin, *Variations. La philosophie de Gilles Deleuze*, p. 8.

forces qui opèrent les ruptures asignifiantes et tracent les mouvements rhizomorphes de l'oeuvre littéraire, notamment celles qui ouvrent chez Ducharme l'espace du *littoral étrange* et de la *communication éroginale*. Forces qui brisent en même temps la «structure symbolique, non moins que l'interprétation herméneutique<sup>335</sup>» et qui empêchent l'oeuvre de «basculer sous la tyrannie des constellations signifiantes ou subjectives, sous le régime des redondances vides<sup>336</sup>». Cette délivrance donne libre cours à une créativité qui peut déployer tous les degrés possibles d'intensité et de vitesse. Alors la forme ne devient plus «l'expression d'un contenu, mais son stimulant<sup>337</sup>».

---

<sup>335</sup>Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, p. 14.

<sup>336</sup>*Id.*, *Mille plateaux*, p. 324.

<sup>337</sup>Gustave Janouch, cité par Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, p. 52.

# Bibliographie

## I. Corpus d'analyse

### A. Œuvres romanesques de Réjean Ducharme

*L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966.

*Le nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967.

*L'Océantume*, Paris, Gallimard, 1968.

*La Fille de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1969.

*L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973.

*Les Enfantômes*, Paris, Gallimard, 1976.

*Dévadé*, Paris/Montréal, Gallimard/Lacombe, 1990.

*Va savoir*, Paris, Gallimard, 1994.

### B. Autres œuvres de Réjean Ducharme

#### a) Pièces de théâtre

*Le Cid maghané*. (Pièce de théâtre inédite, 1968).

*Le marquis qui perdit*. (Pièce de théâtre inédite, 1970).

*Ines Pérée et Inat tendu*, Montréal, Leméac/Parti pris, «Théâtre», 1976.

*Ha! Ha!*, Montréal, Lacombe, 1982.

b) *Extraits inédits, textes, lettres et entrevues*

«*L'Océantume*, fragment inédit», *Études françaises*, vol. 11, n<sup>os</sup> 3-4, octobre 1975, p. 227-246.

«*Miche Min*», *Liberté*, n<sup>o</sup> 25, février 1983, p. 36-40.

Montalbetti, J., «*L'Oublié des oubliés. Une interview de Réjean Ducharme*», *Les Nouvelles littéraires*, 22 décembre 1966, p. 2 [reproduit dans *La Presse*, 15 décembre 1966, p. 59.]

«*Lettre à Pierre Tisseyre*», *Montréal-matin*, vol. 37, n<sup>o</sup> 108 8 novembre 1966, p. 1-2.

«*Lettre à Pierre Tisseyre*», Cercle du Livre de France, 30 juin 1965, *Sept jours*, vol. 1, n<sup>o</sup> 8, 15 novembre 1966, p. 44.

«*Lette à Jean Basile*», *Le Devoir*, 14 janvier 1967, p. 13.

«*Lette à Yves Mornard*», *Jeune-Québec*, vol. 1, n<sup>o</sup> 6, 21 février 1967, p. 23.

«*Témoignages d'écrivains*», *Études françaises*, vol. 3, n<sup>o</sup> 3 août 1967, p. 306-307.

«*Dobie Avenue, Ville de Mont-Royal; les morceaux du grand Montréal*», *Le Devoir*, 31 août 1974, p. 13.

«*Charlebois, Robert et Pauline Julien, «Le Stress et la ville en chanson. Déménager ou rester là*», *Forces*, n<sup>o</sup> 24 3<sup>e</sup> trimestre 1973, p. 32-33.

c) *Scénarios de films en collaboration avec F. Mankiewicz*

*Les Bons débarras*, Production Prisma, 1979.

*Les Beaux souvenirs*, coproduction de l'O.N.F. et de l'entreprise privée, 1981.

*Comme tu dis*, scénario non réalisé, 1978?

II. Études consacrées entièrement ou en partie à Réjean Ducharme

A. *Thèses de doctorat*

Archambault, Maryel, «Réjean Ducharme et la contre-culture», University of Toronto, 1989.

Cliche, E., «Topologie du roman, (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)», Université d'Ottawa, 1987.

Finnell, Susanna, «*Les Enfantômes* de Réjean Ducharme: espaces de lectures», The University of British Columbia, 1985.

Hotte, Lucie, «L'inscription de la lecture dans le roman québécois», Université d'Ottawa, 1996.

Leduc-Park, Renée, «Pour une lecture netzschéenne de l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme», University of Toronto, 1980.

Meadwell, Kenneth William, «*L'Avalée des avalés*, *L'Hiver de force* et *Les Enfantômes* de Réjean Ducharme: une fiction mot à mot et sa littérarité», The University of Manitoba, 1986.

Seyfrid, Brigitte, «Rhétorique des passions et romans d'enfance. L'exemple de Réjean Ducharme», Université d'Ottawa, 1996.

Stockmeyer-Morcos, Laure, «La production du sens dans *L'Océantume* de Réjean Ducharme», Université de Sherbrooke, 1976.

#### *B. Mémoires de maîtrise*

Archambault, Diane, «Le nez qui voque de Réjean Ducharme un jeu par, avec et contre le langage», Université de Paris, 1972.

Barberis, Robert, «La critique de la religion dans *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme», Université de Montréal, 1973.

Brais, P. «Lecture des *Enfantômes* de Réjean Ducharme», Université du Québec à Montréal, 1981.

Chadwick, Paulette, «Les thèmes des romans de Réjean Ducharme», University of Western Ontario, 1970.

Chasse, Dominique, «Aspects de la dynamique énonciative dans *Les Enfantômes* de Réjean Ducharme», Université de Montréal, 1979.

Csorbe, Sylvia, «Le jeu en fonction de l'écriture dans *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme», University of Toronto, 1980.

Delvaux, Martine, «Écriture et aliénation dans *Dévadé* de Réjean Ducharme», Université d'Ottawa, 1992.

Desorcy, Marie-Claude, «Les rapports du discours systématique et du récit proprement dit dans *L'Océantume* de Réjean Ducharme», Université de Montréal, 1980.

Fortier, D., «Les syntagmes figés dans *L'Avalée des avalés* Réjean Ducharme», Université de Montréal, 1970.

Gerois, J., «L'invention verbale chez Réjean Ducharme» Université de Montréal, 1970.

Jean, Antonio, Réjean (régent du charme) Ducharme et mon désir», Université du Québec à Montréal, 1976.

Kerneau, Jean-Paul, «Solitude , amour et liberté dans *L'Avalée des avalés* Réjean Ducharme» University of Manitoba, 1972.

Lacombe, François, «L'évolution du personnage principal et ses répercussions sur les techniques romanesques dans *Le nez qui voque* de Réjean Ducharme», Université Laval, 1969.

Langlois-Benghozi, Marielle, «La volonté de puissance dans l'oeuvre romanesque de Réjean Ducharme, McGill University, 1976.

Larose, Jean, «Réjean Ducharme: étude du thème de l'avalement dans *L'Avalée des avalés*, Université du Québec à Trois-Rivières, 1970.

Lemay, Christian, «Présence de la philosophie bouddhique dans le roman *Dévadé* de Réjean Ducharme, Université d'Ottawa, 1994.

Maillet, Marguerite, «Le projet dans l'oeuvre romanesque de Réjean Ducharme», Université de Moncton, 1971.

Pavlocic, Myrienne, «*L'Avalée des avalés* et ses lecteurs québécois», Université de Montréal, 1978.

Poirier, Éric, «*L'Océantume* de Réjean Ducharme» ou l'amertume du rêve déchu», Université Laval, 1978.

Sauvageau-Bertrand, C., «Éléments pour une lecture de *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme», Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1976.

Scully, Robert, «L'idéologie de Réjean Ducharme d'après *L'Hiver de force*», McGill University, 1973.

Vigeant, L., «Temps et significations dans *Le nez qui voque* de Réjean Ducharme» Université Laval, 1977.

C. *Ouvrages consacrés entièrement ou en partie à Réjean Ducharme*

Amrit, Hélène, *Les Stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme*, Paris, Diffusion Les Belles lettres, *Séries littéraires*, vol. 2, *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, n° 554, 1995.

Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, *Réjean Ducharme: dossier de Presse, 1968-1981*, Sherbrooke, Bibliothèque de Sherbrooke, 1981.

Laurent, François, *L'Œuvre romanesque de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, «Approches», 1988.

Leduc-Park, Renée., *Réjean Ducharme, Nietzsche et Dionysos*, Presses de l'Université Laval, 1982.

Marcato-Falzoni, Franca, *Du mythe au roman: une triologie ducharmienne*, Montréal, VLB, 1992.

McMillan, Gilles, *L'Ode et le désode. Essai de sociocritique sur Les Enfants de Réjean Ducharme*, Montréal, L'Héxagone, «Essais littéraires», 1995.

Randall, Marilyn, *Le Contexte littéraire: lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*, Longueuil, Préambule, «L'Univers des discours», 1990.

Vaillancourt, Pierre-Louis, éd., *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994.

D. *Chapitres d'ouvrages*

Bessette, G., Geslin, L., Parent, C., *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes. Des origines à nos jours*, Montréal, Centre éducatif et culturel, 1968, p. 633-638 (sur Ducharme).

Boucher, Jean-Pierre, «Voyez-vous Odile dans crocodile? Le nez qui voque de Réjean Ducharme», dans *Instantanés de la condition québécoise*, Montréal, Cahiers du Québec/Hurtubise - HMH, «Littérature», 1977, p. 181-195.

Cliche, Anne Élane, *Le Désir du roman* (Hubert Aquin, Réjean Ducharme, Montréal, XYZ, «Théorie et littérature», 1992.

Leduc-Park, Renée, «La Représentation des nombres et du calcul chez Ducharme ou le Désordre de l'ordre», dans *Travaux du cercle méthodologique*, Département de français, Université de Toronto, automne 1981.

Mailhot, L., «Le Roman québécois et ses langages», dans *Culture populaire et littératures au Québec*, Sarratoga, Ca.: Anma Libri, Ed. René Bouchard, Stanford French and Italian Studies, vol. 19, 1980, p. 147-170.

Major, Jean-Louis, «Réjean Ducharme», dans *Histoire de la littérature française du Québec*, sous la direction de Pierre Degrandpré, tome IV, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 173-180.

Marcotte, Gilles, *Le Roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, Éditions de la Presse Ltée, «Échanges», 1976, p. 57-92 (sur Ducharme).

Id., «Bras dessus, bras dessous, Réjean Ducharme et Colombe Colomb», dans *Les Bonnes rencontres. Chroniques littéraires*, Montréal, HMH, 1971, p. 202-204.

Meadwell, Kenneth William, «Renversement du système référentiel chez Marie-Claire et Réjean Ducharme», dans *Contextes historiques et culturels des phénomènes linguistiques et littéraires*, Guelph, G.D. Killam, editor, University of Toronto Press, 1989, p. 222-227.

Poulin, Gabrielle, *Romans du pays 1968-1979*, Montréal, Bellarmin, 1980, p. 21-23, 28, 222-229, 241, 332, 380 (sur Ducharme).

Shek, Ben-Z., «L'Image des Juifs dans le roman québécois», dans chapitre IX de *Juifs et réalités juives au Québec* de P. Anctil et G. Caldwell, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1984, p. 255-288.

Siguret, Pierre, «Déploiement du paradigme dans l'analyse des juxtapositions des discours: Anne Hébert, Jacques Godbout et Réjean Ducharme», dans *Frontières et manipulations génériques dans la littérature canadienne francophone*, Actes du colloque organisée par les étudiants du département des Lettres françaises de l'Université d'Ottawa du 20 au 22 mai 1992, Hearst, Le Nordir, 1992, p. 36-48.

Smart, Patricia, «L'Ironie comme médiation entre le littéraire et le politique dans quelques romans québécois», dans *Cahiers de l'Institut Supérieur des Sciences humaines de l'Université Laval*, Actes du colloque «Littérature et Idéologie. La Mutation de la société québécoise de 1940 à 1972», 5, août 1976, p. 175-186.

Shek, B.-Z., *Social realism in the French-Canadian novel*, Montréal, Harvest House, 1977, p. 293-294 (sur Ducharme).

Van Schendel, Michel, «Ducharme l'inquiétant», dans *Littérature canadienne-française, Conférences J.A. de Sève*, Montréal, P.U.M., 1969, p. 217-234.

E). *Articles de revues, de journaux et de dictionnaires*

Andrès, Bernard, «Sur notre scène: des enfants au pouvoir», *Voix et images*, vol. 2, n° 3, 1977, p. 447-450.

*Id.*, «Théâtre: le répertoire québécois», *Voix et images*, vol. 3, n° 3, 1978, p. 493-496.

Baudot, A. «De l'autre à l'un. Aliénation et révolte dans les littératures d'expression française», *Études françaises*, vol. 7, n° 4, novembre 1971, p. 331-358.

Beaulieu, Michel, «Les oubliés», *La Barre du jour*, vol. 2, n° 2, octobre-novembre 1966, p. 43-44.

Beausoleil. C., «L'Hiver de force: un texte à fun en forme de jet», *Hobo-Québec*, janvier 1974, p. 32.

Belanger, G. et Finney, J. de, «Le nez qui voque», *Revue de l'Université laurentienne*, fascicule 1, février 1968, p. 34-40.

Bernatchez, Raymond, «Réjean Ducharme glane, Roch Plante assemble et colore», *La Presse*, 6 novembre 1993, p. E-10.

Bérubé, Renald, «Le Cid et Hamlet: Corneille et Shakespeare lus par Ducharme et Gurik», *Voix et images*, vol. 1, n° 1, (1975), p. 35-56.

Blais, Jacques, «Notes sur le héros de roman québécois, de *La Scouine* à *L'Hiver de force*», *Québec français*, n° 17, février 1975, p. 36-39.

Blais, Marie-Claire, «Réjean Ducharme, trois ans après. Il faut une parole d'accueil» *Le Devoir*, 11 octobre 1969, p. 13.

Bond, David J., «The Search for Identity in the Novels of Réjean Ducharme», *Mosaic*, vol. 9, n° 2, 1976, p. 31-44.

Bornstein, J., «Antagonisme ethnique ou le complexe de Caïn dans l'œuvre de Réjean Ducharme», *Études canadiennes*, n° 4, 1978, p. 11-18.

*Id.*, «Archaïsme et modernisme dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme», *Études canadiennes*, n° 2, 1976, p. 35-37.

Bosco, M., «La moisson de mots de Réjean Ducharme», *Europe*, nos 478-479, février-mars 1969, p. 72-76.

Bosquet, Alain, «Une irrésistible magie: *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme», *Le Monde*, n° 6755, 1<sup>er</sup> octobre 1966, p. 13.

Bourbonnais, Nicole, «Réjean Ducharme: du mythe au roman», *Voix et images*, vol. 18, n° 3, printemps 1993, p.593-597.

Bourquelot, L., «Réjean Ducharme: *L'Avalée des avalés*», *Études*, vol. 326, n° 2, février 1967, p. 301.

Cardinal, Jacques, «S'exécuter... ou la transmission du bedit discours du drône dans *Ha! Ha!* de Réjean Ducharme», *Protée*, vol. 20, no 1, hiver 1992, p. 27-37.

Camberland, Roger, «Des passions d'amour: Les Bons Débarras et Les Beaux Souvenirs», *Québec français*, n° 52, décembre 1983, p.42-43.

Champagne, G., «*La Fille de Christophe Colomb*», dans *Dictionnaire des œuvre littéraires du Québec*, tome IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 347-349.

Chassay, J.-F., «La stratégie du désordre: une lecture de textes montréalais», *Études françaises*, vol. 19, n° 3, hiver 1983-1984, p. 93-103.

*Id.*, «Montréal et les États-Unis: idéologie et interdiscursivité chez Jean Basile et Réjean Ducharme», *Voix et images*, vol. 16, n° 3, printemps 1991, p. 503-513.

*Id.*, «Hécatombe. *Ha! Ha!* de Réjean Ducharme, mise en scène de Lorraine Pintal, Théâtre du Nouveau Monde, du 23 janvier au 17 février», *Spirale*, n° 96, avril 1990, p. 3.

Chouinard, M., «Réjean Ducharme: un langage violenté», *Liberté*, vol. XII, n° 1, janvier-février 1970, p. 109-130.

Choul, Jean-Claude, «Exploitation et utilisation des paramètres: Ducharme, Thériault», *Voix et images*, vol. 7, n° 3, printemps 1982, p. 571-579.

Cloutier, Cécile, «Le nez qui voque de Réjean Ducharme», dans *Livres et auteurs canadiens 1967*, p. 61-62.

*Id.*, «*La Fille de Christophone Colomb* de Réjean Ducharme», dans *Livres et auteurs québécois 1969*, p. 23.

*Id.*, «La poétique de Réjean Ducharme», *Liberté*, vol. 7, nos 5-6, septembre 1970, p. 84-89.

*Id.*, «Panorama de la littérature québécoise d'aujourd'hui», *The Canadian Modern Language Review*, octobre 1974, p. 13-16.

Cloutier, Normand, «Le renouveau culturel en question», *Culture vivante*, n° 51, 1967, p. 283-307.

Coleman, Patrick, «Brittle Speech», *Essays on Canadian Writing*, n° 37, printemps 89, p. 146-149.

Cronin, «Jeux sont défaites traduction et lucidité chez Réjean Ducharme et Gerard Bessette», *Quebec Studies*, n° 13, 1991, p. 79-85.

Delpech, Jeanine, «Les enfants terribles du Québec», *Les Nouvelles littéraires*, n° 2042, 20 octobre 1966, p. 3.

Desaulniers, L.-P., «Ducharme, Aquin: conséquences de la mort de l'auteur». *Études françaises*, vol. 7, n° 4, novembre 1971, p. 398-409.

Deschamps, Nicole, Ghislaine Legendre, Charlotte Melançon, Diane Richer, André-Guy Robertet G.-A. Vachon, «Ducharme par lui-même», *Études françaises*, vol. 6, nos 3-4, octobre 1975, p. 193-226.

Id., «Histoire d'E. Lecture politique de *La Fille de Christophe Colomb*», *Études françaises*, vol. 11, nos 3-4, octobre 1975, p. 325-354.

Dorion, Gilles, «La Littérature québécoise contemporaine, 1960-1977. II. Le Roman», *Études françaises*, vol. 13, nos 3-4, octobre 1977, p. 326-327 (sur Ducharme).

Id., «Dévadé: le grand jeu», *Québec français*, n° 81, printemps 1991, p. 64.

Duchaine, Richard, Louise Milot et Dominique Thibault, «Le Cas de la poésie mise en discours dans un roman: *Le nez qui voque* de Réjean Ducharme», *Urgences*, n° 28, mai 1990, p. 7-19.

Duguay, R., «L'Avalée des avalés ou l'Avaleuse des avaleurs», *Parti pris*, vol. 4, n° 3 (novembre-décembre 1966), pp. 114-120.

Duhamel, Roger, «L'Océantume de Réjean Ducharme», dans *Livres et auteurs québécois 1968*, p. 38.

Dupriez, B., «L'Avalée des avalés», dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome IV, 1960 à 1969, Montréal, Fides, 1984, p. 74-79.

Id., «Ducharme et des ficelles», *Voix et images du pays*, vol. 5, 1972, p. 165-185.

Éthier-Blais, Jean, «Les Lettres canadiennes-françaises: L'Avalée des avalés», *Le Devoir*, 15 octobre 1966, p. 13.

Id., «Les lettres québécoises: Le nez qui voque», *Le Devoir*, 22 avril 1967, p. 15.

Filteau, C., «L'Hiver de force de Réjean Ducharme et la politique du désir», *Voix et images*, vol. 1, n° 3, avril 1976, p. 365-373.

Finnell, Susanna, «Jean Rivard comme biblio-texte dans *Les Enfantômes*, de Réjean Ducharme», *Voix et images*, vol. 11, n° 1, automne 1985, p. 96-101.

Galey, Mathieu, «Qui n'a pas son Canadien?», *Arts et Lettres*, n° 53, 29 septembre-4 octobre 1966, p. 28-29.

Gasquy-Resch, Yannick, «Le brouillage du lisible: lecture du paratexte de *L'Hiver de force*», *Études françaises*, vol. 29, n° 1, 1993, p. 37-46.

Gauvin, Lise, «La place du marché romanesque: le ducharmien», *Études françaises*, vol. 28, nos 2-3, automne 1992-hiver 1993, p. 105-120.

Gervais, A., «Le jeu de mots», *Études françaises*, vol. 7, n° 1, février 1971, p. 59-79.

Id., «L'Hiver de force comme rien», *Études françaises*, vol. 10, n° 2, mai 1974, p. 183-191.

Id., «Morceaux du littoral détruit», *Études françaises*, vol. 11, nos 3-4, octobre 1975, p. 285-309.

Girard, Gilles, «Du ludique au tragique: le théâtre ducharmien», *Québec français*, n° 52, décembre 1983, p. 44-46.

Gobin, P., «Le nez qui voque», *Études françaises*, vol. 3, n° 4, décembre 1967, p. 447-449.

Id., «La pseudo-parole infantile et le discours infantilisant dans quelques textes québécois», *Canadian Children's Literature*, n°s 18-19, 1980, p. 24-34.

Godin, Jean-Cléo, «L'Avalée des avalés», *Études françaises*, vol. 3, n° 1, février 1967, p. 94-101.

Id., «Réjean Ducharme, Le nez qui voque (compte rendu)», *Études françaises*, vol. 3, n° 4, décembre 1967, p. 447-449.

Hajdukowski-Ahmed, M, «The Unique, Its Double and the Multiple: The Carnavalesque Hero in the Québécois Novel», *Yale French Studies*, n° 65, 1983, p. 139-153.

Hamel, R., J. Hare, J. Wyczynski, *Dictionnaire pratique des auteurs québécois*, Montréal, Fides, 1976, p. 218-220 (sur Ducharme).

Harger, Virginia, «Towards an understanding of the New Novel of French Canada», *The Chelsea Journal*, vol. 1, n° 2, March-April 1975, p. 76-80.

Hébert, François, «Écrits fêlés. Époque cassante.», *Études françaises*, vol 1, n° 2, mai 1974, p. 141-145.

Id., «L'Alinguisme de Réjean Ducharme», *Études canadiennes*, Vol. 21, n° 1, 1986, p. 315-321.

Hébert, R, «Sans trop mâcher les mots, percevoir», *Philosophiques*, Vol. 11, n° 1, 1984, p. 191-202.

Hétu, Pierre, «Vedettes malgré eux», *Nuit blanche*, n° 36, juin-juillet-août 1989, p. 63-64.

Hotte-Pilon, Lucie, «Le jeu des noms dans l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme», *Voix et images*, vol. 18, n° 1, automne 1992, p. 103-117.

Imbert, Patrick, «Révolution culturelle et clichés chez Réjean Ducharme», *Journal of Canadian Fiction*, n°s 25-26, 1979, p. 227-236.

Kattan, Naïm, «Littérature du Québec. Langue et Identité», *Journal of Canadian Fiction*, nos 25-26, 1979, p. 227-236.

Kègle, Christiane, «Transmissibilité, discours axiologique et relation d'objet chez Réjean Ducharme, *Protée*, Vol. 20, n° 1, hiver 1992, p. 57-65.

Laurion, G., «L'Avalée des avalés et le Refus d'être adulte», *Revue de l'Université d'Ottawa*, 38<sup>e</sup> année, juillet 1968, p. 524-541.

Id., «L'écriture de la folie: Réjean Ducharme», *Signum*, numéro spécial 3, 1981, p. 393-417.

Id., «La Fille de Christophe Colomb: la rouerie et les rouages du texte», *Voix et images*, vol. 5, n° 2, hiver 1980, p. 319-332.

Leduc-Park, Renée «Réjean Ducharme. Les Romans», *Québec français*, n° 52, décembre 1983, p. 40-42.

Id., «Repetition with a Difference in Réjean Ducharme», *Yale French Studies*, n° 65, 1983, p. 201-213.

Lefier, Y., «Refus et exaltation du langage dans *L'Avalée des avalés*», *Revue de l'Université laurentienne*, vol. 2, n° 4, juin 1969, p. 55-58.

Lepage, Yvan, «Pour une approche sociologique de l'œuvre de Réjean Ducharme», dans *Livres et auteurs québécois 1971*, p. 285-294.

Mailhot, L., «Le Théâtre de Réjean Ducharme», *Études françaises*, vol. 6, n° 2, mai 1970, p. 131-157. [reproduit dans J.C. Godin et L. Mailhot, *Le Théâtre québécois*, tome I, Montréal, Hurtubise-HMH, 1970, p. 203-220.

Maillet, M., «Le nez qui voque», *Co-incidences*, vol. 2, n° 1, février 1972, p. 3-24.

Manseau, Edith, Louise Blanchette et Céline Dumas, «Bibliographie de Réjean Ducharme, *Voix et images*, vol. 7, n° 3, 1983, p. 535-567.

Marcotte, Gilles, «*Les Fantômes de Réjean Ducharme*», dans *Livres et auteurs québécois 1976*, p. 23-26.

*Id.*, «Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont», *Études françaises*, vol. 26, n° 1, printemps 1990, p. 87-127.

*Id.*, «La problématique du récit dans le roman québécois aujourd'hui», *Revue des Sciences Humaines*, vol. 45, n° 173, janvier-mars 1979, p. 59-69.

*Id.*, «La dialectique de l'ancien et du nouveau chez Marie-Claire Blais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme», *Voix et images*, vol. 6, n° 1, 1980, p. 63-73.

*Id.*, «Réjean Ducharme contre Blasey Blasey», *Études françaises*, vol. 11, nos 3-4, octobre 1975, p. 247-284.

*Id.*, «Le sabbat des enfants dans le roman québécois contemporain», *Études canadiennes*, n° 2, 1976, p. 25-33.

Marmier, J., «Le nez qui voque», dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome IV, 1960 à 1969, Montréal, Fides, 1984, p. 614-615.

*Id.*, «L'Océantume», dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome IV, 1960 à 1969, Montréal, Fides, 1984, p. 637.

Marteau, Robert, «Le nez qui voque de Réjean Ducharme», *Esprit*, n° 362, juillet-août 1967, p. 164-166.

*Id.*, «L'Avalée des avalés», *Esprit*, n° 354, novembre 1966, p. 724-726.

Meadwell, Kenneth William, «De la mimésis à la sémiosis: le cas de *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme», *Les Lettres romanes*, vol. 44, n° 3, 1990, p. 219-225.

*Id.*, «Littérarité et hyperbole dans *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme», *Études canadiennes*, n° 20, juin 1986, p. 73-79.

*Id.*, «Ludisme et clichés dans *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme», *Voix et images*, vol. 14, n° 2, hiver 1989, p. 294-300.

*Id.*, «Subjectivité et métamorphoses des acteurs féminins dans *Les Enfantômes* de Réjean Ducharme», *Études en littérature canadienne*, vol. 16, n° 2, 1991, p. 162-181.

Michaud, Ginette, «Mille plateaux: topographie et typographie d'un quartier», *Voix et images*, vol. 14, n° 3, 1989, p. 462-482.

Michon, Jacques, «La quête du sens», *Voix et images*, vol. 9, n° 1, automne 1983, p. 151-153.

Montalbetti, J., «Aux Éditions Gallimard, *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme», *Le Magazine littéraire*, décembre 1973, p. 36-37.

Morency, Jean, «Évasion à rebours de Réjean Ducharme», *Nuit blanche*, n° 43, mars-mai 1991, p. 34-37.

Narbonne, Jean-Marc, «Les risque de la représentation. *Ha! Ha!* de Réjean Ducharme», *Spirale*, n° 35, juin 1983, p. 16.

Nardout-Lafarge, Élisabeth, «Noms et stéréotypes juifs dans *L'Avalée des avalés*», *Voix et images*, vol. 18, n° 1, automne 1992, p. 89-104.

O'Neil, Huguette, «Et si Ducharme n'était pas Ducharme?», *La Presse*, 24 novembre 1991, p. C-1.

*Id.*, «L'affaire Ducharme-Guilbault», *La Presse*, 1<sup>er</sup> décembre 1991, p. C-6.

Paquette, Jean-Marcel, «La vie la nuit l'hiver...», *Revue des Sciences humaines*, vol. 45, n° 173, janvier-mars 1979, p. 71-81.

*Id.*, «Écriture et histoire. Essai d'interprétation du corpus littéraire québécois», *Études françaises*, vol. 10, n° 4, novembre 1974, p. 343-357.

Pavlovic, Dianne, «Onomastique et jeux de mots», *Québec Français*, n° 52, décembre 1983, p. 48-51.

*Id.*, «Du cryptogramme au nom réfléchi. L'onomastique ducharmienne», *Études françaises*, vol. 23, n° 3, hiver 1988, p. 89-98.

Id., «Ducharme et l'autre versant du réel: onomastique d'une équivoque», *L'esprit créateur*, vol. 23, n° 3, automne 1983, p. 77-85.

Pavlovic, M., «L'Affaire Ducharme», *Voix et images*, vol. 6, n° 1, automne 1980, p. 75-95.

Id., «Réjean Ducharme scénariste: les p(l)ans de l'illusion», *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 11, hiver-printemps 1986, p. 85-92.

Pelletier, J., «Lecture politique du roman québécois contemporain», *Les cahiers d'études littéraires*, l'Université du Québec à Montréal, département d'études littéraires, 1979, p. 8-9.

Petit, Jacques, «Réjean Ducharme: Le nez qui voque», *Le Français dans le monde*, 9e année, n° 68, octobre-novembre 1969, p. 44-46.

Piette, A., «Pour une lecture élargie du signifié en littérature: *L'Hiver de force*», *Voix et images*, vol. 11, n° 2, hiver 1986, p. 301-311.

Pillon, J.-G., «Notes de lecture. *L'Avalée des avalés*, roman par Réjean Ducharme», *Liberté*, vol. 8, nos 5-6, septembre-décembre 1966, p. 175.

Pontaut, A., *Dictionnaire critique du théâtre québécois*, Montréal, Leméac, 1972, p. 44-46 (sur Ducharme).

Poulin, Gabrielle et René Dionne, «Compte rendu de *L'Hiver de force*», *University of Toronto Quarterly*, vol. 43, n° 4, Summer 1974, p. 345-346.

Resh, Yannick, «Lectures de Montréal dans *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme», *Degrés*, nos 19-20, 1979, p. 11-12.

Ricard, F., «Giguère et Ducharme Revisités», *Liberté*, vol. 16, n° 1, janvier-février 1974, p. 94-105.

Robidoux, R., «*L'Avalée des avalés*», dans *Livres et auteurs canadiens*, (1966), p. 45-46.

Saint-Gelais, Richard, «Les dispositifs illicites (l'illustre Inconnu et les réglages subversifs de la lecture)», *Voix et images*, vol. 15, n° 2, 1990, p. 220-235.

Schneider, Marcel, «Réjean Ducharme: Le nez qui voque», *La Nouvelle Revue française*, n° 175, 1<sup>er</sup> juillet 1967, p. 139-140.

Seyfrid, Brigitte, «Rhétorique et argumentation chez Réjean Ducharme. Les polémiques béréniciennes», *Voix et images*, vol. 18, n° 2, hiver 1993, p. 334-350.

Shek, Ben-Z., «La réception critique de *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme», *Œuvres et Critiques*, vol. 14, n° 1, 1989, p. 45-59.

Taschereau, Y., «Le vrai Nez qui voque», *Études françaises*, vol. 11, n°s 3-4, octobre 1975, p. 311-324.

Théoret, France, «Le triomphe des forces concentrationnaires», *Stratégie*, n° 9, été 1974, p. 81-84.

Thério, Adrien, «Jouer avec les mots», dans *Livres et auteurs québécois 1969*, p. 2-8.

Vachon, G.-A., «Le colonisé parle», *Études françaises*, vol. 10, n° 1, février 1974, p. 61-78.

*Id.*, «Notes sur Réjean Ducharme et Paul-Marie Lapointe (fragment d'un traité du vide)», *Études françaises*, vol. 11, n°s 3-4, octobre 1975, p. 355-387.

*Id.*, «Ducharme par lui-même», *Études françaises*, vol. 11, n°s 3-4, octobre 1975, p. 193-236.

*Id.*, «Lire, relire», *Études françaises*, vol. 11, n°s 3-4, octobre 1975, p. 191-192.

Vaillancourt, Pierre-Louis, «L'offensive Ducharme», *Voix et images*, vol. 5, n° 1, automne 1979, p. 177-185.

*Id.*, «Sémiologie de l'ironie: l'exemple Ducharme», *Voix et images*, vol. 7, n° 3, printemps 1982, p. 513-522.

Id., «*L'Hiver de force*», dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome V, 1970-1975, Montréal, Fides, 1987, p. 394-395.

Valenti, Jean, «L'épreuve du Nez qui voque: des savoirs partagés au ludisme verbal», *Voix et images*, vol. 20, n° 2, hiver 1995, p. 400-423.

Vanasse, A., «Analyse de textes. Réjean Ducharme et Victor-Levy Beaulieu: les mots et les choses», *Voix et images*, vol. 3, n° 2, décembre 1977, p. 230-243.

Vigneault, R., «Réjean Ducharme: *L'Hiver de force* ou *L'Enfer*, c'est le froid», dans *Livres et auteurs québécois 1973*, p. 53-55.

Voisard, Anne-Marie, «*Va savoir*, le dernier-né du mystérieux auteur. Un autre roman de Ducharme qui ravira ses lecteurs», *Le Soleil*, le 20 août 1994, p. D7.

### III. Ouvrages théoriques

#### A. Ouvrages de Gilles Deleuze et Félix Guattari

*L'Anti-Édipe*, Paris, Minuit, «Critique», 1972.

*Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, «Critique», 1975.

*Mille plateaux*, Paris, Minuit, «Critique», 1980.

*Rhizome*, Paris, Minuit, 1976 (repris dans *Mille plateaux*).

*Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Minuit, «Critique», 1991.

*B. Ouvrages de Gilles Deleuze*

*Nietzsche et la philosophie*, Paris, P.U.F. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 4<sup>e</sup> édition, 1973 (1<sup>re</sup> édition 1962).

*Le Bergsonisme*, Paris, P.U.F., «Initiation philosophique», deuxième édition, 1968, (première édition 1966).

*Différence et répétition*, Paris, P.U.F., «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 1968.

*Logique du sens*, Paris, Minuit, «Critique», 1969.

*Proust et les signes*, Paris, P.U.F., «Perspectives critiques», 1964, éd.augmentée, 1970.

«À quoi reconnaît-on le structuralisme», dans *Histoire de la philosophie*, dir. F. Châtelet, Paris, Hachette, 1972, p. 299-335.

«Schizologie», préface à Louis Wolfson, dans *Le Schizo et les langues*, Paris, Gallimard, 1970, p. 5-23.

*Dialogues* (en collaboration avec Claire Parnet), Paris, Flammarion, «Dialogues», 1977.

«Un manifeste en moins», dans Carmelo Bene, *Superpositions*, Paris, Minuit, «Critique», 1979, p. 85-131.

*Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990.

«L'Épuisé», dans Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992, p. 57-106.

*Critique et clinique*, Paris, Minuit, «Paradoxe», 1993.

«Désir et plaisir», *Magazine littéraire*, n° 325, octobre 1994, p.59-65.

C. *Ouvrages de Félix Guattari*

*L'Inconscient machinique*, Paris, Recherches, 1979.

*Cartographies schizoanalytiques*, Paris, Galilée, 1989.

IV. *Ouvrages et articles critiques sur Gilles Deleuze et Félix Guattari*

A. *Ouvrages et articles*

Alliez, Éric, *La Signature du monde*, Paris, Les Éditions du Cerf, «Passages», 1993.

Buydens, Mireille, *Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Librairiephilosophique J. Vrin, «Pour Demain», 1990.

Colombat, André, *Deleuze et la littérature*, New York, Bern, Frankfurt am Main, Paris, Peter Lang, «American University Studies. Series II. Romance language and Literature, vol. 132», 1990.

Dumoncel, Jean-Claude, «Deleuze, Platon et les poètes. Le simulacre et les palimpsestes», *Poétique*, n° 59, septembre 1984, p. 369-387.

Gauthier, Clermont, *Fragments et résidus 2. Deleuze éducateur*, avec la collaboration de Nicole Perraton, Ottawa, Greme, «L'Autre», Monographie n° 35, Département des sciences de l'éducation, U.Q.A.R., 1989.

Girard, René, «Système du délire», *Critique*, novembre 1972, p. 958-996.

Guilmette, Armand, *Gilles Deleuze et la modernité*, Trois-Rivières, Zéphyr, 1984.

Ferraris, Maurizio et Daniela de Agostini, «Proust, Deleuze et la répétition», *Littérature*, n° 32, décembre 1978, p. 66-85.

Lyotard, Jean-François, «Capitalisme énergumène», *Critique*, novembre 1972, p. 923-956.

Martin, Jean-Clet, *Variations. La philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Payot et Rivages, «Bibliothèque scientifique Payot», 1993.

Zourabichvili, François, *Deleuze: une philosophie de l'événement*, Paris, Presses universitaires de France, «Philosophies», 1994.

#### B. Numéros consacrés à Gilles Deleuze

*L'Arc*, n° 49, 1972, numéro consacré à Gilles Deleuze.

*Le Magazine littérature*, n° 257, septembre 1988, dossier consacré à Gilles Deleuze.

#### V. Autres ouvrages théoriques

##### A. Ouvrages

Aquin, Hubert, *Blocs erratiques. Textes 1948-1977*, rassemblés et présentés par René Lapierre, Montréal, Quinze, «Québec 10/10», 1982.

Aragon, Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, «Les sentiers de la création», 1969.

Arnaud, Alain, *Pierre Klossowski*, Paris, Seuil, «Les Contemporains», 1990.

- Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, «Idées», 1964.
- Austin, J.-L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, «Points», 1970.
- Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, «Points», 1973.
- Id.*, *Le Grain de la voix, entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981.
- Id.*, *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.
- Id.*, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1966.
- Id.*, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, «Points», 1953 et 1972.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977.
- Id.*, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, «Tel», 1978.
- Id.*, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.
- Baudrillard, Jean, *De la séduction*, Paris, Galilés, «Folio essais», 1988, 1<sup>re</sup> édition, Ed. Denoël, 1979.
- Id.*, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, «Débats», 1981.
- Id.*, *Le Crime parfait*, Paris, Galilée, «L'espace critique», 1995.
- Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, «Idées», 1955.
- Id.*, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- Id.*, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- Boulez, Pierre, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975.

Bourneuf, Roland, «Formes littéraires et réalités sociales dans le roman québécois», dans *Livres et auteurs québécois 1970*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1971, p. 265-269.

André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, «Idées», 1979.

Buci-Glucksmann, Christine, *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Paris, Galilée, «Débats», 1984.

Butor, Michel, «Sur les procédés de Raymond Roussel», dans *Répertoire. Études et conférences 1948-1959*, Paris, Minuit, 1960, p. 173-185.

Chénieux-Gendron, Jacqueline, «Plaisir(s) de l'image», dans *Du surréalisme et du plaisir*, textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron, Paris, Librairie José Corti, 1987, p. 85-97.

Chesneau, Albert, «La prose de Céline dans ses rapports avec l'écriture organique», dans Pierre Léon et al., *Problèmes de l'analyse textuelle*, Paris/Montréal, Didier, 1971, p. 95-106.

Clair, Jean, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, Paris, Galilée, 1975.

Corbett, Noël, *Langue et identité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1990.

Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, «Champs», 1966.

Cotnam, Jacques, «Le Roman québécois à l'heure de la Révolution tranquille», dans *Le roman canadien français*, Montréal, Fides, «Archives des Lettres canadiennes», tome III, 3<sup>e</sup> édition, 1977 (1<sup>re</sup> édition, 1964), p. 265-297.

Derrida, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

Dorion, Gilles, «De quelques orientations du roman québécois contemporain», dans *Littérature québécoise: voix d'un peuple, voies d'une autonomie*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, Édité par Gilles Dorion et Marcel Voisin, 1985, p. 95-102.

Dupriez, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions, «10/18», 1984.

Eco, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, «Points», 1965.

*Id.*, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

Falardeau, Jean-Charles, «Le Roman et la société au Québec», dans *Langue, littérature, culture au Canada français*, Ottawa, Les Éditions de l'Université d'Ottawa, 1977, p. 97-104.

Felman, Shoshana, *Le Scandale du corps parlant*, Paris, Seuil, 1980.

Foucault, Michel, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, «Le Chemin», 1963.

Frédéric, Madeleine, *La Répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1985.

Gadamer, Hans-Georg, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, «L'ordre philosophique», 1976.

Garand, Dominique, *La Griffes du polémique*, Montréal, L'Hexagone, «Essais littéraires», 1989.

Gauvin, Lise, *Parti pris littéraire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, «Lignes québécoises», 1975.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, «Poétique», 1972.

*Id.*, *Palimpseste, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, «Poétique», 1982.

Giordan, Henri et Alain Ricard, *Diglossie et littérature*, Bordeaux - Talence, Maison des sciences de l'Homme, 1976.

Giovannangeli, Daniel, *Écriture et répétition, approche de Derrida*, Paris, Union générale d'éditions, «10/18», 1979.

Gobard, Henri, *L'Aliénation linguistique (Analyse tétraglossique)*, Paris, Flammarion, 1976.

Hjelmslev, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, «Arguments», 1966.

Imbert, Patrick, *Roman québécois contemporain et clichés*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, «Cahiers du centre de recherche en civilisation canadienne-française, no 21», 1983.

Jakobson, Roman, «Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie», dans *Question de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 219-233.

Id., «Le parallélisme grammatical et ses aspects russes», dans *Question de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 234-279.

Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, Alençon, Belin, «L'Extrême contemporain», 1990.

Id., «L'Automatisme comme mythe rhétorique», dans *Une pelle au vent dans les sables du rêve. Les Écritures automatiques*, Études réunies par Michel Murat et Marie-Paule Berranger, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 27-32.

Junod, Philippe, *Transparence et opacité*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, «Histoire et théorie de l'Art», 1976.

Kierkegaard, Søren, *La reprise*, Paris, Garnier-Flammarion, 1990.

Klossowski, Pierre, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1969, réédité en 1975 et 1978.

Id., *Un si funeste désir*, Paris, Gallimard, «L'Imaginaire», 1963, 1994.

Kwaterko, Józef, *Le Roman québécois de 1960 à 1975, idéologie et représentation littéraire*, Longueuil, Le Préambule, «L'Univers des discours», 1989.

Lalande, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, P.U.F. «Quadrige», Volume 1, seizième édition, 1988, (première édition 1926).

Leclerc, Jacques, *Langue et société*, Montréal, Mondia, 1986.

Lemelin, Jean-Marc, «Le champ littéraire au Québec», dans *Le Spectacle de la littérature*, Montréal, Triptyque, sous la direction de Robert Giroux et de Jean-Marc Lemelin, 1984, p. 189-231.

Liu, Marie-Odile, «La problématique du sujet dans quelques œuvres romanesques québécoises contemporaines», Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1984.

Mackey, William Francis, «Langue, dialecte et diglossie littéraire», dans *Diglossie et littérature*, sous la direction de Henri Giordan et d'Alain Richard, Bordeaux-Valence, Maison des sciences de l'homme, 1976, p. 19-50.

Mailhot, Laurent, «Le roman québécois et ses langues», dans *Culture populaire et littérature au Québec*, ouvrage publié sous la direction de René Bouchard, Saratoga, Anma Libri et co., 1980, p. 147-170.

Merleau-Ponty, Maurice, *L'Oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, «Folio essais», 1964.

Milner, Jean-Claude, *L'Amour de la langue*, Paris, Seuil, «Connexions du Champ freudien», 1978.

Monod, Jacques, *Le Hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris, Seuil, 1970.

Murat, Michel, «Jeux de l'automatisme», dans *Une pelle au vent dans les sables du rêve. Les Écritures automatiques*, Études réunies par Michel Murat et Marie-Paule Berranger, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 6-25.

Nietzsche, Friedrich, *Contribution à la généalogie de la morale*, Paris, Union générale d'éditions, «10/18», 1974.

*Id.*, *Par-delà le bien et le mal*, Paris, Union générale d'éditions, «10/18», 1973.

*Id.*, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, «Idées», 1949.

*Id.*, *La Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, «Idées», 1938.

Pasolini, Paolo, *L'Expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976.

Picon, Gaëtan, *L'Usage de la lecture*, Paris, Mercure de France, tome II, 1961.

Poe, Edgar Allan, «La genèse d'un poème», dans *Histoires grotesques et sérieuses*, trad. Charles Beaudelaire, Paris, Crès, 1921, pp. 357-396.

Riffaterre, Michael, *La Production du texte*, Paris, Seuil, «Poétique», 1979.

*Id.*, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, «Nouvelle bibliothèque scientifique», 1971.

*Id.*, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, «Poétique», 1983.

Robin, Régine, *Le Roman mémorial*, Longueuil, Le Préambule, «L'Univers des discours», 1989.

Robert, Lucie, *L'Institution du littéraire au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, «Vie des lettres québécoises», 1989.

Roussel, Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, «L'Imaginaire», 1995.

Rousset, Jean, *Forme et signification, essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti, 1982.

Ruwet, Nicolas, «Parallélismes et déviations en poésie», dans *Langue, discours, société*, Paris, Seuil, 1975, p. 307-351.

Saint-Gelais, Richard, *Châteaux de pages*, Lasalle, Éditions Hurtubise HMH Ltée, «Brèches», 1994.

Salvini, Roberto, *Pure visibilité et formalisme dans la critique d'Art au début du XXe siècle*, Paris, Klincksieck, «L'esprit et les formes», 1988.

Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, «Poétique», 1989.

Sollers, Philippe, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, «Points», 1968.

Thévoz, Michel, *L'Académisme et ses fantasmés*, Paris, Minuit, «Critique», 1980.

Van Lier, Henri, *Les Arts de l'espace*, Tournai, Casterman, cinquième édition refondue 1971 (première édition 1959).

## B. Articles

Boué, Rachel, «L'écriture à haute voix. Sur l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute», *Poétique*, n° 102, Avril 1995, p. 141-152.

Bourdieu, Pierre, «L'économie des échanges linguistiques», *Langue française*, n° 33, février 1977, p. 17-34.

Bourque, Ghislain, «L'économie intratextuelle», *La Nouvelle barre du jour*, n° 103, mai 1981, p. 81-104.

Caccia, Fulvio, «Langes et minorité», *Vice Versa*, vol. 2, n° 3, mars-avril 1985, p. 10-11.

Chantefort, Pierre, «Diglossie au Québec: limites et tendances actuelles» *Langue française*, n° 31, septembre 1976, p. 91-104.

Cliche, Élane, «Paradigme, palimpseste, pastiche, parodie dans Maryse de Francine Noël», *Voix et images*, vol. 12, n° 3, printemps 1987, p. 430-438.

Jean Cohen, «Poésie et redondance», *Poétique*, n° 28, 1976, p. 413-422.

Deschênes, Jocelyn, «Hans Jürgen Syberberg. La mémoire en répétition», *Parachute*, n° 52, sept-oct-nov. 1988, p. 10-16.

Gauvin, Lise, «Problématique de la langue d'écriture au Québec de 1960 à 1975», *Langue française*, n° 31, septembre 1976, p. 74-90.

Gervais, André, «De l'anagramme Duchamp de l'infratexte», *La Nouvelle barre du jour*, n° 103, mai 1981, p. 57-77.

Gervais, André, Jean-Pierre Vidal et Ghislain Bourque, «Propositions initiales», *La Nouvelle Barre du jour*, n° 103, mai 1981, p. 9-15.

Herschberg-Pierrot, Anne, «Problématiques du cliché. Sur Flaubert», *Poétique*, n° 43, 1980, p. 334-345.

Imbert, Patrick, «Parodie et parodie au second degré dans le roman québécois moderne», *Études littéraires*, vol. 19, n° 1, printemps-été, 1986, p. 37-47.

Jenny, Laurent, «Structure et fonctions du cliché. À propos des *Impressions d'Afrique*», *Poétique*, n° 12, 1972, p. 95-117.

Lalonde, Michel, «La deffence & illustration de la langue québecquoise», *Change: souverain Québec*, nos 30-31, mars 1977, p. 105-122.

Montant, Annie, «La poésie de la grammaire chez Céline. Mise en substance de la forme et objectivation de l'intelligibilité», *Poétique*, n° 50, avril 1982, p. 226-235.

Préfontaine, Yves, «Parti pris», *Liberté*, n° 23, mai 1962, p. 291-298.

Randall, Marilyn, «Le plagiat: génétique ou générique?», *Urgences*, n° 25, 1989, p. 68-79.

*Id.*, «Le présupposé d'originalité et l'art du plagiat: lecture pragmatique», *Voix et images*, vol. 15, n° 2, hiver 1990, p. 196-208.

Ricardou, Jean, «Oui et non. Problèmes de l'ingérence auctoriale en matière de lecture et de la place du savoir dans la structure dite texte», *Sud*, nos 46-47, 1983, p. 165-184.

Rimmon-Kenan, Shlomith, «Paradoxical status of repetition», *Poetics Today*, vol. 1, n° 4, 1980, p. 151-159.

Robin, Régine, «Kafka et l'hétérogène», *Études littéraires*, vol. 22, n° 2, automne 1989, p. 43-52.

Saint-Gelais, Richard, «Les dispositifs illicites (l'illustre Inconnu et les réglages subversifs de la lecture)», *Voix et images*, vol. 15, n° 2, hiver 1990, p. 220-235.

Schaeffer, Jean-Marie, «Du texte au genre. Notes sur la problématique générique», *Poétique*, n° 53, p. 3-18.

Sepha, Vidal, «Introduction à l'étude de l'intensif», *Langages*, n° 18, juin 1970, p. 104-120.

Suter, Patrick, «Rythme et corporéité chez Claude Simon», *Poétique*, n° 97, février 1994, p. 19-39.

Thérien, Gilles, «La littérature québécoise, une littérature du tiers-monde?», *Voix et images*, vol. 12, n° 1, automne 1986, p. 12-20.

Vidal, Jean-Pierre, «L'infratexte, mode du génotexte ou fantasme de lecture», *La Nouvelle barre du jour*, n° 103, mai 1981, p. 19-54.

Vouilloux, Bernard, «Pour introduire à une poïétique de l'informe», *Poétique*, n° 98, avril 1994, p. 214-233.

Willems, Eldert, «Esthétique de la dérive», dans *Arcanes de l'art: entre esthétique et philosophie*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, «Annales de l'Institut de Philosophie et de Sciences morales», 1988, p.59-64.

## VI. Autres ouvrages cités

Bommertz, Claude, «Du sublime et du lyrisme dans la poésie d'André Breton», Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1996.

Groulx, Lionel, *La découverte du Canada: Jacques Cartier*, Montréal, Paris, Fides, «Fleur de lys», collection dirigée par Marcel Trudel et Lucien Campeau, 1966.

Herbert, Jean et Jean Varenne, *Vocabulaire de l'hindouisme*, Paris, Dervy-livres, «Mystiques et religions», 1985.

Kurt, Friedrichs, *Dictionnaire de la sagesse orientale: bouddhisme, hindouisme, taoïsme-zen*, traduit de l'allemand par Monique Thiollet, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1989.

Marcuse, Hébert, *L'Homme unidimensionnel*, Paris, Minuit, «Points», 1968 (pour la traduction française).

Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, «Folio», 1954.

*Id.*, *Du côté de Guermantes I*, Paris, Gallimard, «Folio», 1954.

*Id.*, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, «Folio», 1954,

*Id.*, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, «Folio», 1954.

Roussel, Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, «L'Imaginaire», 1995.

Stutley, Margaret and James Stutley, *A Dictionary of Hinduism*, London and Henley, Routledge and Kegan Paul Ltd, 1977.

Trudel, Marcel, *Histoire de la Nouvelle-France I: les vaines tentatives 1524-1603*, Montréal, Paris, Fides, 1963.

Turcotte, Élise, *Dans le delta de la nuit*, Trois-Rivières, Les Écrits des Forges, 1982.

# Table des matières

Introduction .....	5
Premières herméneutiques .....	5
Mimésis.....	12
Sémiotique et pragmatique.....	20
Anti-herméneutique .....	24
Prolégomènes à une lecture de l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme .....	32
Chapitre premier: Pour un traitement majeur ou mineur du franco-qubécois .....	45
La volonté de reterritorialisation de la langue pendant la Révolution tranquille .....	55
Ducharme et le traitement mineur et intensif de la langue .....	64
Chapitre deuxième: Différences et répétitions .....	81
La répétition comme mouvement de déterritorialisation.....	83
Assonances et dissociations .....	99
Associations et dissonances .....	111
Chapitre troisième: Rives et dérives .....	130
La dérive du référentiel .....	138

Simulacre et intertexte .....	150
Bottom au pays de la facétie .....	176
Chapitre quatrième: La «communication éroginale» .....	189
Le filé musical et chromatique .....	195
Rhizome et prolifération .....	207
Conclusion .....	221
Bibliographie .....	231
Table des matières .....	264