

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.

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.

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

UMI[®]

NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available.

UMI



Université d'Ottawa • University of Ottawa

L'INSCRIPTION DE LA LECTURE DANS *L'HIVER DE FORCE* DE
RÉJEAN DUCHARME : LECTEUR FICTIF / LECTEUR REEL

Par

 BENOÎT BELAND

Departement des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises) : M.A.

Ottawa – 1999



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.

0-612-48133-6

Canada

Benoît Béland
*L'Inscription de la lecture dans L'Hiver de force de
Réjean Ducharme : lecteur fictif / lecteur réel*
M.A. Lettres françaises

RÉSUMÉ

L'œuvre de Réjean Ducharme est l'objet de plusieurs études. Si le langage, la critique sociale et les jeux textuels sont souvent étudiés dans les écrits ducharmiens, l'étude de la lecture, pour sa part, demeure encore une approche nouvelle. D'ailleurs, *L'Hiver de force*, récit que nous analysons dans cette thèse, est rarement la source d'études et d'analyses poussées. C'est donc à partir du seul récit de Réjean Ducharme que nous nous sommes proposé d'étudier la lecture chez les personnages d'une part, mais d'autre part, celle pratiquée chez le lecteur réel. Ainsi, nous montrons, à l'aide des théories d'Umberto Eco et de Hans Robert Jauss principalement, ce que lisent André et Nicole Ferron, les deux protagonistes de l'histoire, pourquoi lisent-ils et, enfin, comment lisent-ils. Ces études nous conduisent donc à voir comment le couple s'insère dans le monde. Dans un deuxième temps, nous nous intéressons à l'analyse de la lecture que le lecteur réel fait de l'œuvre en fonction de son bagage culturel et de celui que lui transmettent les personnages lecteurs du récit.

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord à ma directrice de thèse, Madame Lucie Hotte, qui a su être une précieuse ressource, en plus d'être toujours présente et dévouée pendant ce long travail. Ses lectures, nombreuses et attentives, m'ont été d'une grande importance pour mener à terme cette thèse.

Merci à tous ceux qui m'ont entouré pendant ces longs mois où le travail de recherche et d'écriture limitait nos rapports : mes parents, Francine et Claude, mes sœurs, Josee et Manon, et enfin mon copain, Shawn, qui s'est montré tout particulièrement patient et compréhensif.

Enfin, je voudrais aussi remercier l'École des études supérieures pour leur appui financier.

Aux lecteurs de force

INTRODUCTION

L'interprétation est d'abord une activité d'intégration [...]. Il ne s'agit pas de trouver un sens à l'objet littéraire, mais bien d'y intégrer un sens pour soi. Le lecteur a le pouvoir de prendre ses lectures et de les assimiler de façon plus large dans sa culture personnelle, dans la perception qu'il a de la culture de son époque. [...] Cette interprétation est unique. Elle peut être expliquée, comprise, mais elle demeure singulière et privée.

Lire est une activité personnelle. Tout lecteur, qu'il soit critique ou amateur, réel ou fictif, progresse dans le texte et l'interprète selon une herméneutique qui lui est propre. Toutefois, si tout acte de lecture est singulier, comme le signale Gilles Thérien, il n'en demeure pas moins que le processus lectural demeure sensiblement le même pour tous les lecteurs. Ainsi, nous avons tous une idée de ce qu'est la poésie avant d'entamer la lecture d'un recueil de poème, de la même manière que nous distinguons le roman du théâtre. Aussi, sommes-nous décontenancés par la façon de lire d'André et Nicole, les protagonistes de *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme². Bien qu'ils soient d'avidés lecteurs, comme le remarque Gilles Marcotte lorsqu'il dit qu'ils « sont des liseurs voraces³ », leurs lectures sont souvent bien différentes de celles que nous pratiquons ordinairement. Par exemple, faire d'un ouvrage de

¹ THÉRIEN, Gilles. « Lire, comprendre, interpréter », *Tangence*, n° 36, mai 1992, p. 103.

² DUCHARME, Réjean. *L'Hiver de force*. Paris, Gallimard. « Folio, n°1622 », 1995, 273 p.

référence, telle la *Flore laurentienne*, une lecture continue comme s'il s'agissait d'un roman, comme le font André et Nicole, va à l'encontre de notre conception de la lecture d'un texte en fonction du genre littéraire auquel il appartient.

Or, si le lecteur assimile ses lectures dans « sa culture personnelle, dans la perception de la culture de son époque », comme l'affirme Gilles Thérien, une analyse des personnages ducharmiens ainsi que de leur façon de lire devraient nous permettre de comprendre leur vision du monde et de voir comment ils vivent dans ce monde. Notre étude vise essentiellement à analyser la façon de lire des personnages principaux du récit de Réjean Ducharme d'une part, et d'autre part, à établir un parallèle entre elle et celle des lecteurs empiriques. Diverses théories de la lecture élaborées au cours des derniers vingt ans nous seront donc particulièrement utiles.

Longtemps, les études littéraires se sont consacrées à l'analyse de texte en soi, c'est-à-dire aux études structuralistes, poétiques, narratologiques, etc. Or, depuis plus de deux décennies, les théoriciens du texte se sont tournés vers l'analyse du contexte de la réception. Ils se sont tout principalement intéressés aux lecteurs, mais aussi aux textes afin de voir comment ils pouvaient structurer la lecture. Leurs études ont pour but de tisser des liens étroits entre ces deux éléments, le lecteur et le texte.

³ MARCOTTE, Gilles. « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », dans *Le Roman à l'imparfait*, Montréal, La Presse, 1976, p. 87.

Les théories de la lecture se divisent en fonction de leur prédilection pour l'un ou l'autre de ces deux éléments. D'une part, les chercheurs des études empiriques, en s'appuyant sur des lecteurs réels, ont essayé de déterminer comment l'environnement, les connaissances et la personnalité du lecteur influent sur sa lecture. Pour ce faire, ils ont élaborés des grilles d'analyse qui rendent compte des éléments propres aux lecteurs sociologique (Escarpit, Leenhardt et Jozsa), psychanalytique (Holland), et même historique (Jauss). D'autre part, certains chercheurs ont préféré une approche poétique, car ils s'intéressent davantage à l'analyse du texte en soi. Ainsi pour Wolfgang Iser et Umberto Eco, le lecteur, qu'ils nomment implicite ou modèle, est inscrit dans le tissu textuel. Il s'agit alors d'un lecteur qui possède les capacités nécessaires pour actualiser l'ensemble des stratégies textuelles présentes dans un texte. Tous les théoriciens des études empiriques comme ceux des études poétiques cherchent à contribuer à une meilleure compréhension de l'acte de lecture. Donc, pour mener à terme notre analyse, nous puiserons dans la théorie d'Umberto Eco, élaborée dans *Lector in fabula*, et dans celle de Hans Robert Jauss dont nous retiendrons principalement le concept d'horizon d'attente.

LECTEUR MODÈLE : UMBERTO ECO

Umberto Eco est l'un de ces poéticiens de la lecture pour qui l'intérêt premier dans l'étude de la lecture se situe au niveau de la structure interne du texte.

D'ailleurs, son essai *Lector in fabula* a pour but de démontrer que la réception d'un texte passe inévitablement par la structure textuelle, que le texte programme son propre décodage et, enfin, que le texte construit son propre lecteur. Le théoricien se sert d'une approche sémiotique pour élaborer des concepts nouveaux dont ceux de lecteur modèle et d'encyclopédie. Les théories d'Eco nous seront utiles afin d'identifier à quel moment de leur lecture André et Nicole rencontrent des difficultés. Ainsi, nous serons en mesure de voir à quel moment, dans les niveaux de coopération textuelle identifiés par Eco, ils s'écartent du cheminement lectural habituel

Selon Umberto Eco, tout texte se construit en fonction de sa lecture. Or, si la lecture préside à l'organisation même du texte, c'est que le texte cherche à programmer de façon plus ou moins rigide la lecture qui en sera faite. Car, ainsi que le note Eco, un texte a besoin d'un lecteur pour fonctionner : « Un texte, tel qu'il apparaît dans sa surface (ou manifestation) linguistique, représente une chaîne d'artifices expressifs qui doivent être actualisés par le destinataire¹. » D'une part, le lecteur est essentiel à l'actualisation du texte, parce que sans lecteur, il ne signifie rien. D'autre part, le texte, particulièrement le texte littéraire, a besoin d'un lecteur pour combler les « espaces blancs », le « non-dit ». Selon Eco, l'auteur laisse dans son texte des blancs pour deux raisons :

¹ ECO, Umberto. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris, Grasset. « Le Livre de poche, biblio essais, n° 4098 ». 1985, p. 61.

D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [et parce qu'] un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner⁵.

Le lecteur est donc laissé, en partie, à lui-même lorsqu'il aborde un texte. Par conséquent, il est de son ressort d'actualiser les passages ténébreux, non explicités en surface, s'il veut comprendre le texte dans son ensemble, comme le résume le théoricien « [...] c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau de l'actualisation du contenu⁶ ». Cependant, Eco postule néanmoins le désir de tout texte d'être compris, très souvent de façon univoque. Or, comme « la compétence du destinataire n'est pas nécessairement celle de l'émetteur⁷ », le texte cherchera à fournir à son lecteur les compétences nécessaires à son actualisation. Aussi, pour Eco, « un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif⁸ ». Cette insertion d'éléments contribue à assurer les compétences du lecteur. Eco conçoit une stratégie textuelle, qu'il nomme « lecteur modèle ». D'emblée, nous notons que le lecteur modèle est la somme de préalables inscrits dans le texte qui conduisent à une compréhension totale de l'oeuvre. Ce « lecteur modèle » n'est d'abord pas un lecteur réel, car il représente des stratégies textuelles.

⁵ *Ibid.*, p. 63-64.

⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁷ *Ibid.*, p. 64.

Son existence est donc purement textuelle. Le lecteur modèle désigne donc l'« ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel⁹. » Or, le lecteur réel devrait être en mesure de pouvoir activer toutes les informations qui lui sont transmises lors de la lecture. Ainsi, « prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement "espérer" qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence mais, de plus, il contribue à la produire¹⁰. »

Pour mener à terme une lecture, le lecteur doit faire appel à plusieurs éléments différents afin d'actualiser le texte. Le rôle du lecteur consiste, comme nous l'avons précisé, à lire, comprendre et interpréter un texte au meilleur de sa connaissance. Il doit, d'une part, identifier la langue et le niveau de langue avec lesquels le texte a été construit et à quel champ lexical il est confronté, et d'autre part, il faut qu'il soit en mesure de travailler avec ce qu'Eco appelle l'« encyclopédie ». L'encyclopédie est un dictionnaire de base dans lequel le lecteur puise lorsqu'il lit un texte. Composée de sept éléments, l'encyclopédie renferme les données nécessaires au lecteur pour qu'il puisse progresser dans un texte. Ces sept éléments qui permettent au lecteur de bien saisir le texte sont : d'abord, le dictionnaire de base qui se compose des connaissances

⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰ *Ibid.*, p. 77.

linguistiques minimales du lecteur. Ainsi, si le lecteur lit une phrase du genre : « On voit Phil et Vinca courir, crier et se quereller comme de jeunes chiens. » (p. 32), il se référera à son dictionnaire de base et assignera un sens à l'énoncé. Ainsi, on sait presque automatiquement que Phil est un garçon, donc un être humain vivant, et que Vinca réfère à une fille, donc aussi à être humain vivant, et « quereller comme de jeunes chiens » renvoie à leur comportement. Quant aux règles de co-références, elles sont inscrites à même le texte. Lorsque Réjean Ducharme ajoute à la phrase précédente : « Les amours d'adolescents c'est bien flippant » (p. 32), nous sommes capable d'inférer que le terme adolescents fait référence à Phil et Vinca. Le mécanisme référentiel s'installe à même le texte, car le lecteur doit garder l'information en mémoire afin de pouvoir identifier son référent plus loin dans le texte. Les références contextuelles et circonstancielles entrent dans l'ordre de la compétence intertextuelle, c'est-à-dire, pour reprendre l'exemple d'Eco, que le terme « verbe » peut, dans un contexte précis, rendre compte d'une catégorie grammaticale, mais il peut aussi, dans un texte différent, posséder un sens religieux. L'hypercodage rhétorique et stylistique (l'art d'argumenter, la façon de s'exprimer), pour sa part, ne se soucie plus du dictionnaire de base, mais des connaissances que le lecteur aurait acquises précédemment, dont celles liées à l'onomastique ou encore à la notion de genre. Donc, lorsque le narrateur présente André et Nicole, le lecteur devrait être en mesure de les identifier comme les personnages masculin et féminin du récit. De la

¹⁰ *Ibid.*, p. 69.

même manière, un lecteur averti reconnaîtra la formule propre au conte « Il était une fois... » et élaborera des attentes en fonction de sa connaissance de ce genre. De même, il pourra identifier les inférences à des scénarios communs, appelés communément des *frames*, c'est-à-dire des représentations concrètes stéréotypées du monde avec lesquelles le lecteur est familier. Par exemple, lorsque les Ferron vont au restaurant rencontrer Catherine, l'auteur n'est pas obligé de mentionner toutes les étapes qui se rattachent au service offert dans un restaurant, tels le menu et les questions d'usage. Ensuite, le lecteur doit activer des inférences de scénarios intertextuels, c'est-à-dire qu'il ne peut pas lire un texte sans faire abstraction des textes lus précédemment. Le lecteur construit, tout au long de son parcours lectural, des hypothèses qui sont fondées sur ses lectures antérieures. Par exemple, le lecteur qui lira un roman policier n'exploitera pas la possibilité que le détective soit le meurtrier, car ses connaissances du genre policier jointes à la mémorisation du schéma narratif des romans policiers qu'il a déjà lus font en sorte qu'il envisage déjà le dénouement du texte. Toutefois, il pourra se laisser prendre au piège, car c'est ce que déjoue Agatha Christie dans le *Meurtre de Roger Ackroyd*. Enfin, le lecteur se servira de l'hypercodage idéologique afin de compléter la compréhension totale du texte. Le système idéologique transmis dans le texte doit aussi être reconnu par le lecteur afin que ce dernier puisse compléter l'ensemble de l'encyclopédie nécessaire pour actualiser le plus fidèlement possible toutes les nuances et les informations du texte. En somme, ce sont ces étapes précédentes que les lecteurs, autant fictifs que réels,

actionnent lors de leur lecture, et c'est souvent lorsqu'une de ces connaissances manque que le lecteur déraile et qu'il comprend le texte différemment de la majorité des gens

HORIZON D'ATTENTE : HANS ROBERT JAUSS

Entre les études empiriques et les poéticiens de la lecture, s'insère une zone grise dans laquelle se situe Hans Robert Jauss, théoricien allemand. D'une part, il adhère aux presupposés des poéticiens à cause de son intérêt fortement marqué pour le texte, qui est d'ailleurs son instrument de travail, et d'autre part, il arbore l'étiquette de théoricien empirique, car il postule un lecteur historique sans toutefois procéder à des enquêtes sur le terrain.

Dans son essai sur l'esthétique de la réception, Hans Robert Jauss étudie deux concepts : l'horizon d'attente et l'écart esthétique. Tout d'abord, l'horizon d'attente se fonde sur

trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'oeuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne¹¹.

¹¹ JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris. Gallimard. « Tel n° 169 », 1978, p. 54.

En fait, le genre détermine les attentes. La notion d'horizon d'attente se construit en fonction des caractéristiques communes à tous les textes regroupés sous une même appellation. Ainsi, un lecteur qui lit de la poésie, au XIX^e siècle, s'attend à y retrouver des rimes, une versification, certaines formes fixes, un certain degré d'abstraction, ainsi de suite. Tout lecteur qui se trouve alors confronté à un poème en prose doit revoir sa connaissance du genre et transformer ses attentes à l'égard du texte

Les thèmes, les idées et les sujets, qui sont familiers à cause de leur récurrence dans la production littéraire d'une époque, définissent eux aussi l'horizon d'attente et entraînent conséquemment le lecteur à anticiper ces mêmes thèmes. Ainsi, si le nationalisme des années 1970 a fait l'objet de plusieurs textes, nous pouvons alors affirmer que ce thème a défini l'horizon d'attente, et par conséquent, le lecteur contemporain a pu lire tous les textes en fonction de ce schéma, même si certains textes ne parlaient pas explicitement du nationalisme

Enfin, le rapport entre la réalité et la fiction s'établit pour le lecteur en faisant des liens entre le livre qu'il lit et quelques événements qui ont ponctué sa vie ou qui sont, pour le moins, plausibles. Jauss parle alors de la réception d'un livre en ces mots : « L'œuvre littéraire est reçue et jugée non seulement par contraste avec un

arrière-plan d'autres formes artistiques, mais aussi par rapport à l'arrière-plan de l'expérience de la vie quotidienne¹². » Par exemple, pour poursuivre l'exemple précédent, nous comprendrons qu'un lecteur qui a vécu le mouvement nationaliste québécois des années 1970 non seulement comprendra plus facilement et s'imaginera plus aisément la situation présentée dans le livre, mais construira ses attentes en fonction de sa connaissance de la réalité historique. Ainsi, le lecteur lit, non seulement avec ses expériences littéraires passées, mais aussi avec son vécu.

Ces trois éléments qui constituent le fondement de l'horizon d'attente sont reperables par la consultation des feuillets des réceptions, c'est-à-dire l'ensemble de la critique écrite à travers le temps sur une même oeuvre littéraire. En analysant les premières réceptions critiques d'une oeuvre littéraire, on note que « le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) l'horizon des attentes et des règles du jeu avec lequel les textes antérieurs l'ont familiarisé; cet horizon est ensuite, au fil de la lecture, varié, corrigé, modifié ou simplement reproduit¹³. » Ainsi, l'étude de l'horizon d'attente des premières lectures du récit de Réjean Ducharme nous sera très profitable pour comprendre pourquoi les critiques ont lu, presque tous de la même façon, *L'Hiver de force*. Pour ce faire, nous reprendrons les trois éléments de la définition, et nous les appliquerons à notre lecture de la critique.

¹² *Ibid.*, p. 83-84

¹³ *Ibid.*, p. 14

Selon Jauss, l'écart détermine la valeur littéraire d'un texte. Plus l'écart tend à diminuer, moins l'oeuvre sera considérée comme de la Littérature. Le lecteur ne sera plus forcé de faire des efforts pour réorienter sa lecture et, dans ce cas, « l'oeuvre se rapproche du domaine de l'art "culinaire", du simple divertissement¹⁴. » Ainsi, lorsque Robert Vigneault affirme que : « le quatrième roman de Réjean Ducharme, c'est toujours le même¹⁵ », il le juge en fonction de son manque d'innovation. Contrairement à d'autres époques, par exemple au XVII^e siècle, où la règle des trois unités (temps, lieu et action) et l'imitation des classiques étaient la marque du littéraire, la conception contemporaine de la littérature passe maintenant par l'écart esthétique. Plus il est grand, plus d'efforts le lecteur doit mettre pour actualiser le texte, mais aussi, plus le texte est perçu comme littéraire¹⁶.

SURVOL DE L'ÉTAT DE LA QUESTION

Bien que les ouvrages ducharmiens soient souvent l'objet d'études universitaires, *L'Hiver de force* l'est rarement. Souvent, les critiques qui s'y intéressent le feront en établissant des liens avec l'oeuvre complète de Ducharme ou,

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ GALLAYS, François. « La Réception des romans de Ducharme », *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 287.

¹⁶ Voir à cet effet RANDALL, Marilyn. *Le Contexte littéraire : lecture pragmatique de Hubert Aquin* (voir page suivante pour la suite)

du moins, avec un autre texte de cet auteur mystérieux. Ce faible taux d'études détaillées de *L'Hiver de force* confirme que la présente thèse ne fera qu'ajouter un maillon supplémentaire, mais nécessaire, à l'étude de ce seul récit de Réjean Ducharme.

D'abord, les premiers textes à paraître sur *L'Hiver de force* ont été ceux qui résumaient de façon générale ou analysaient sommairement l'œuvre. Il n'est donc pas étonnant de constater que ces comptes rendus ont paru dès la parution du texte. Ainsi, avant même que le livre ne soit publié, un article¹⁷ présentait l'auteur et l'œuvre. On avait même joint l'incipit du récit. Dans la même mouvance, Robert Vigneault¹⁸ a publié un article en 1974 où il étudiait de façon globale le texte. Ensuite, France Théoret¹⁹, René Dionne et Gabrielle Poulin²⁰ ont repris la même approche pour présenter le récit. Quelques années plus tard, soit en 1987, Pierre-Louis Vaillancourt a retravaillé ces idées maîtresses du texte pour sa présentation rétrospective de *L'Hiver de force* dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, I, 1970-1975*. Enfin, Louis Hamelin, dans *Lettres québécoises*²¹, a aussi

et de Réjean Ducharme. Longueuil. Le Préambule. « L'Univers des discours », 1990. 272 p.

¹⁷ « Lire avant les autres le nouveau Ducharme », *Le Soleil*, 6 octobre 1973, p. 44

¹⁸ VIGNEAULT, Robert. « *L'Hiver de force* », *Livres et auteurs québécois 1973*. Québec. Presses de l'Université Laval. 1974. p. 53-55.

¹⁹ THÉORET, France. « Le Triomphe des forces concentrationnaires », *Stratégie*, n° 9, été 1974, p. 81-84.

²⁰ DIONNE René et GABRIELLE POULIN. « Romans, récits, nouvelles, contes », *University of Toronto Quarterly*, vol. 43, n° 4, summer 1974, p. 345-351.

²¹ HAMELIN, Louis. « Réjean Ducharme : prix Athanase-David 1994 », *Lettres québécoises*, n° 77. (voir page suivante pour la suite)

effleuré ce récit sous l'angle du « Grand rien » lorsque Réjean Ducharme a reçu le prix Athanase-David en 1994.

D'autres critiques se sont intéressés à l'œuvre pour sa représentation flagrante du vide et de la négation. En effet, André Gervais a été le premier à analyser (et à pasticher) ce récit avec son article « *L'Hiver de force* comme rien²² ». Ensuite, G.-André Vachon a emboîté le pas en comparant Réjean Ducharme et Paul-Marie Lapointe²³. Claude Filteau, quant à lui, s'est intéressé à *L'Hiver de force* en s'inspirant de la psychanalyse lacanienne, dont tout particulièrement la notion de désir. Enfin, c'est sans aucun doute Renée Leduc-Park²⁴ qui est venue compléter le casse-tête avec son livre *Réjean Ducharme : Nietzsche et Dionysos*, dans lequel elle étudie le récit de Ducharme sous l'angle du nihilisme et du néant.

Outre ces approches, l'étude des personnages et de leurs occupations a sans aucun doute intéressé davantage les critiques. En effet, Gilles Marcotte a écrit un article, qui est par la suite devenu un chapitre de livre²⁵, fort intéressant, sur l'œuvre générale de Ducharme, dans lequel il consacre quelques paragraphes pour développer

printemps 1995, p. 7-10.

²² GERVAIS, André. « *L'Hiver de force* comme rien », *Études françaises*, vol. 10, n° 2, mai 1974, p. 183-191.

²³ VACHON, G.-André. « Note sur Réjean Ducharme et Paul-Marie Lapointe », *Études françaises*, vol. 11, n° 3-4, octobre 1975, p. 193-236.

²⁴ LEDUC-PARK, Renée. *Réjean Ducharme : Nietzsche et Dionysos*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des Lettres québécoises, vol. 19 », 1982, 306 p.

des liens entre la littérature et les personnages. En effet, il exploite autant l'inscription des livres, l'apport au réel, que la lecture. Six ans plus tard, Françoise Laurent offre, dans son livre intitulé *L'œuvre romanesque de Réjean Ducharme*²⁵, une vue d'ensemble des six premiers textes narratifs de Réjean Ducharme, et elle y consacre un chapitre à *L'Hiver de force* dans lequel elle exploite les thèmes et la caractérisation des personnages principaux. Micheline Cambron²⁶ poursuit cette recherche des thèmes du récit de Ducharme en étudiant la spatio-temporalité du texte et la façon dont André et Nicole Ferron parviennent à y vivre. Enfin, Pierre-Louis Vaillancourt, dans un ouvrage collectif²⁷, explore la production ducharmienne selon trois catégories : l'enfance (*L'Avalée des avalés* et *L'Océantume*), l'adolescence (*L'Avalée des Avalés* et *Le Nez qui voque*) et enfin, l'adulte (*L'Avalée des avalés*, *L'Hiver de force* et *Les Enfantômes*), tout en adoptant l'approche psychanalytique

Cependant, les oeuvres de Ducharme sont d'abord analysées pour leur valeur langagière. Patrick Imbert étudie le cliché chez Réjean Ducharme qui consiste à « casser le langage, [...] une des caractéristiques majeures de R. Ducharme dans

²⁵ MARCOTTE, Gilles. *op. cit.*

²⁶ LAURENT, Françoise. *L'œuvre romanesque de Réjean Ducharme*. Montréal, Fides, coll. « Approches », 1988, 174 p.

²⁷ CAMBRON, Micheline. « Un roman montréalais à la Ducharme : *L'Hiver de force* », *Une société, un récit : discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, p. 161-169.

²⁸ VAILLANCOURT, Pierre-Louis. « L'Imaginaire ducharmien », *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 17-64.

toutes ses œuvres²⁹ » Lise Gauvin, elle, dans son article « La place du marché romanesque : le ducharmien³⁰ », fonde l'hypothèse d'une langue propre à Ducharme : le ducharmien. Pour ce faire, elle s'inspire des études sur le pluristyle et le plurilinguisme et les applique à *L'Hiver de force*. Ainsi, elle étudie tout particulièrement la théorie de Bakhtine sur le plurilinguisme. Elle applique ses découvertes au jocal et aux notes de bas de page. Enfin, elle conclut que le pluristyle et le plurilinguisme chez Ducharme brouillent et mélangent les codes de la communication. Le lecteur rencontre alors des difficultés dans l'actualisation du texte. Par ailleurs, Yvan G. Lepage³¹ tente de montrer comment Ducharme se sert de la langue, mais aussi comment il parvient à la représenter. Son étude comparative aborde aussi parallèlement deux autres œuvres québécoises, *Le Cassé et autres nouvelles* de Jacques Renaud et *Le Survenant* de Germaine Guevremont.

Outre l'intérêt pour le langage et la langue que suscite *L'Hiver de force*, l'inscription de l'acte communicationnel est aussi développé par deux critiques, dont Rosmarin Heidenreich³² qui s'intéresse tout particulièrement au brouillage que créent les jeux paratextuels, la notion de genre et les déformations de la langue. Jean-

²⁹ IMBERT, Patrick. « Révolutions culturelle et clichés chez Réjean Ducharme », *Journal of Canadian Fiction*, n° 25-26, 1979, p. 227.

³⁰ GAUVIN, Lise. « La Place du marché romanesque : le ducharmien », *Études françaises*, vol. 28, n° 2-3, automne 1992 - hiver 1993, p. 105-120.

³¹ LEPAGE, Yvan G.. « Étude statistique et stylistique du vocabulaire de Réjean Ducharme dans *L'hiver de force* », *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 215-257.

³² HEIDENREICH, Rosmarin. « Réjean Ducharme's *L'Hiver de force* and the decontextualization of (voir page suivante pour la suite)

François Chassey, quant à lui, attache de l'importance au bavardage créé par l'emploi du « nous ». Il ajoute qu'« [i]l s'agit plutôt d'un objet sans voix, pur produit communicationnel, traverse pas [sic] tous les discours sociaux, tous les bavardages d'une société de consommation [...] »³³. Bref, la communication intéresse les critiques d'abord parce qu'elle est problématique, mais aussi parce qu'elle ajoute un semblant de réalisme au récit.

À cela s'ajoute l'étude des jeux paratextuels. Hélène Amrit³⁴ consacre un livre complet aux stratégies paratextuelles dans l'oeuvre ducharmienne, en se fondant sur les études de Genette. Parmi ces stratégies, elle étudie tout particulièrement les dédicaces, les épigraphes, les préfaces et les textes infrapaginaux. Yannick Gasquy-Resch³⁵ a aussi publié un article qui va dans la même direction, mais limite toutefois son analyse à *L'Hiver de force*.

Enfin, le dernier aspect de la langue auquel les critiques se sont intéressés est la stylistique. Pierre-Louis Vaillancourt a étudié l'ironie chez Ducharme³⁶. Dans cet

narrative », *The Postwar Novel in Canada*, Waterloo, Wilfrid Laurier Press, 1989, p. 49-61.

³³ CHASSEY, Jean-François, « "La Tension vers l'absolu total" », *Voix et images*, vol. 21, n° 3, printemps 1996, p. 478.

³⁴ AMRIT, Hélène, *Les Stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Série littéraire, vol. 2 », 1995, 251 p.

³⁵ GASQUY-RESCH, Yannick, « Le Brouillage du lisible : lecture du paratexte dans *L'Hiver de force* », *Études françaises*, vol. 29, n° 1, printemps 1993, p. 37-46.

³⁶ VAILLANCOURT, Réjean Ducharme, « Sémiologie de l'ironie : l'exemple Ducharme », *Voix et images*, vol. 7, n° 3, printemps 1982, p. 513-522.

article, il définit l'ironie à partir des ouvrages de Muecke et Allemann. Il applique ensuite cette définition à l'oeuvre de Ducharme pour étudier l'ironie restreinte (contexte immédiat) et l'ironie élargie (extra-textuel). Quant à Alain Piette³⁷, son analyse rend compte du signifiant, du statut du narrateur, de l'énonciation, et aussi, de l'ironie. Son étude se fonde sur le paratexte, la structure et enfin, la transformation du personnage.

Finalement, d'autres critiques se sont employés à étudier le phénomène de la lecture. D'abord, Kenneth W. Meadwell³⁸ s'est intéressé à la lecture et à la littéarité de trois oeuvres de Ducharme, mais aussi à la manière dont l'actualisation du texte, et particulièrement la notion de vide, rend compte de cette valeur littéraire. Par ailleurs, Ben-Z. Shek, dans son article « La Réception critique de l'Hiver de force de Réjean Ducharme³⁹ », étudie comment les lecteurs critiques ont lu ce « roman », alors que François Gallays⁴⁰ s'est, quant à lui, attardé à la diversité des lectures de l'oeuvre romanesque de Ducharme, incluant *L'Hiver de force*, et ce, autant du côté français que québécois.

³⁷ PIETTE, Alain, « Pour une lecture élargie du signifié en littérature : *L'Hiver de force* », *Voix et images*, vol. 11, n° 2, hiver 1986, p. 301-311.

³⁸ MEADWELL, Kenneth W., *L'Avalée des avalés, L'Hiver de force et Les Fantômes de Réjean Ducharme : une fiction mot à mot et sa littéarité*, Queenston (Ontario), Edwin Mellen Press, coll. « Canadian Studies, vol 11 », 1990, 264 p.

³⁹ SHEK, Ben-Z., « La Réception critique de *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme », *Oeuvres et critiques*, vol. XIV, n° 1, 1989, p. 45-59.

Bien qu'aucun de ces critiques ne se soit intéressé au phénomène de la lecture dans *L'Hiver de force*, mis à part Jean Valenti⁴¹ et Lucie Hotte⁴² qui l'ont fait avec *Le nez qui voque*, leurs études nous permettront de confronter nos conclusions, en ce qui a trait aux modes de lecture d'André et Nicole et leur vision du monde, à celles de ces divers chercheurs.

Ce profil des critiques et des études sur l'ensemble de l'oeuvre de Ducharme résume ce qui, jusqu'à présent, a été écrit et étudié. De nombreux autres articles ont aussi été publiés, mais ils se rattachent tous, d'une façon ou d'une autre, aux grands thèmes abordés par les critiques et les chercheurs dont nous avons fait mention dans les paragraphes précédents. Ainsi, il ne nous semblait pas pertinent d'établir une liste exhaustive de toutes les publications qui se rapportent au domaine de notre analyse. Nous avons plutôt préféré résumer les grands axes étudiés afin de démontrer l'originalité de notre étude. Cependant, nous emprunterons parfois à ces critiques quelques éléments qui sont essentiels au développement de notre pensée.

La première partie de la thèse traitera des protagonistes et de leur pratique lectorale. Dans le but de définir le mode de lecture particulier d'André et de Nicole,

⁴⁰ GALLAYS, François. *op. cit.*.

⁴¹ 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.

⁴² HOTTE, Lucie. « L'Inscription de la lecture dans le roman québécois », thèse de doctorat en lettres françaises, présentée à la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa, 1996, 291 f.

nous examinerons d'abord le genre des ouvrages qu'ils lisent. De plus, nous analyserons ensuite les mandats de lectures des personnages, et enfin, nous étudierons la façon dont les Ferron lisent, c'est-à-dire que nous examinerons les niveaux de coopération textuelle d'Eco pour bien comprendre comment ils lisent. Enfin, à l'aide de l'étude des mandats de lecture et des modes de lecture, nous tenteront de définir et de comprendre la perception et la conception de la société des protagonistes. La seconde partie du travail consistera à étudier comment les allusions et les références aux lectures problématiques d'André et Nicole « forcent » le lecteur empirique à adopter un mode de lecture original. Nous analyserons alors la réception critique de ce roman afin de déterminer l'incidence des lectures problématiques de Nicole et André sur la lecture réelle

LIVRE DE FORCE

PRÉSENTATION DE L'HISTOIRE

L'Hiver de force met en scène la quête de deux personnages principaux. André et Nicole, correcteurs d'épreuves à la pige. Lui bouffi, boutonneux, 28 ans et ancien étudiant aux Beaux-Arts; elle, plutôt jolie avec sa peau lisse et satinée et sa face de « minoune », 29 ans et aussi ancienne étudiante aux Beaux-Arts. Ensemble, ils cherchent à conquérir le cœur de Catherine, dite la Toune, artiste qui a beaucoup de contacts dans les milieux intellectuels, dont son ami Roger de Grandpré déjà fort impliqué dans le Parti québécois. Les deux protagonistes dépenseront toute leur énergie afin d'établir une liaison avec elle, allant même jusqu'à s'exiler sur une île déserte. Finalement, trop angoissée, elle refusera de leur donner son cœur.

Leurs activités quotidiennes, anodines et sans prétention, mettent un frein à la trame narrative, car elles viennent ponctuer régulièrement le texte. Bien que ce dernier soit souvent arrêté par le signalement de ces moments d'oisiveté, leurs occupations rendent tout de même compte de l'organisation de leurs journées : auditions de films, de parties de hockey, de disques, notamment des Beatles et de Boris Vian, festin de fromage *Kraft*, beuverie de bière et de rhum *White Sail*, correction d'épreuves, vente d'appareils ménagers (téléviseur, radio, etc.), et surtout,

la lecture de divers écrits : livres, revues, panneaux publicitaires, lime à ongles, pelures d'oranges. En somme, le couple Ferron vit dans un monde schizophrène Retires du monde. André et Nicole créent leur propre univers.

PRÉSENTATION DES LECTURES

La lecture constitue l'activité principale à laquelle s'adonne le couple. André et Nicole lisent tout. Les livres de références sont sans aucun doute ceux auxquels ils reviennent le plus fidèlement⁴³. Tout d'abord, il y a l'encyclopédie *Alpha* (5), l'encyclopédie *Irolier*⁴⁴ (1), l'incontournable *Flore laurentienne* (9), *Le Bon Usage* (1), *Le Petit Larousse* (2), et enfin, le *Quillet Flammarion* (3). Ils se prêtent aussi à des lectures de textes qui s'inscrivent peut-être davantage dans le canon littéraire. Parmi celles-ci, nous retrouvons des essais, de la poésie et des livres du domaine religieux. Ces livres apparaissent souvent sous forme de simple mention du nom d'un auteur que les protagonistes ont lu ou de textes dont ils ont entendu parler suffisamment pour qu'ils les aient assimilés à leur culture générale. Nous retrouvons alors : *L'Analyse hystérique géhennienne* (1), *Manifeste global des automartyrs* (1), Charles Gill (1), Mallarmé (1), et Pascal (1). Outre ces textes, le narrateur nomme

⁴³ Afin de rendre compte de la richesse des références à divers textes, nous indiquerons entre parenthèses le nombre de fois qu'ils sont mentionnés dans *L'Hiver de force*.

⁴⁴ Le titre de cette encyclopédie est mal orthographié. Il s'agit en fait de l'encyclopédie *Grolier*. S'agit-il d'une coquille?

aussi des œuvres littéraires romanesques et théâtrales, dont *La Lignée* d'Arthur Prévost (1), Françoise Sagan (1), Gide (2), Louis Caron (1), Maria Chapdeleine (1), Michel Tremblay (1), les Pocket-books (1), Sartre (1), et Simone de Beauvoir (1)

En plus de ce type d'ouvrages, les deux protagonistes lisent aussi des journaux et des magazines. Parmi ceux-ci, nous avons retracé *Allô Police* (1), *Bombe Q* (3), *Echos-Vedette* (1), *La Presse* (1), *Le Devoir* (1), *Le Réveil de Montréal-Nord* (1), le tele horaire du *Montréal-Matin* (1), *Montréal-Matin* (2), *Montréal-Nord* (1), *Le Nouvel Observateur* (1), *Paris-Match* (1), *TV-Guide* (1), *TV-Hebdo* (4), et enfin, *l'ie des Arts* (1). Tout comme pour les livres de références et les allusions littéraires, nous notons que de grands écarts existent dans le choix des lectures. Enfin, André et Nicole s'adonnent aussi à la lecture de toutes sortes d'objets, les uns plus hétéroclites que les autres. Ceux-ci renferment les affiches (2), les albums de sexe-fiction (1), le bock à bière signé Michel Colbach (1), les enseignes des deux palissades des petits commerces qui bordent la rue Mont-Royal (1), le fût d'un poteau (1), les *Illustrated* pornographiques (1), la circulaire des savons *Tide* (1), les lettres de Catherine (3), la lime à ongle *Pedra* (1), la note de la compagnie *Bell* (1), l'orange *Jaffa* (1), les *paperbacks for adults* (1), le photoroman (1), le *Plexus* (1), le siège de toilette *Beneke* (1), les télégrammes (3) et enfin, l'écran du téléviseur de l'aéroport (1). Bref, les lectures des protagonistes ne sont pas dirigées vers un seul genre littéraire, un seul

niveau de difficultés ou un seul sujet. Elles rendent plutôt compte de la diversité des lectures et de la grande curiosité du couple Ferron.

LECTURES

MANDAT ET MODE DE LECTURE

Puisque les lectures nombreuses de Nicole et André touchent plusieurs champs d'intérêt, elles appellent différents mandats et modes de lecture et comportent différents degrés de difficulté. Lorsqu'un lecteur décide de lire un texte, plusieurs éléments détermineront sa lecture. Certains dépendent du texte lui-même : le genre, le degré de difficulté, les connaissances et les compétences qu'il présuppose. Le genre auquel un texte appartient oblige le lecteur à se donner un mandat de lecture et à adopter un mode de lecture qui lui permettra de mieux comprendre le texte qu'il envisage de lire, et aussi, de pouvoir vérifier si au cours de sa lecture, son horizon d'attente est justifié ou s'il doit être réévalué. Normalement, les lecteurs qui ont un bagage culturel similaire, qui sont issus d'un même milieu et qui vivent dans une même époque, auront un mandat de lecture semblable et adopteront donc un mode de lecture similaire. Par conséquent, ils partageront les mêmes anticipations face à un texte, ou comme le mentionne Jauss, les mêmes attentes. D'autres éléments sont plutôt liés au lecteur : ses connaissances et ses compétences, ses habitudes de lecture, sa

spécialisation et son mandat de lecture, c'est à-dire les raisons et les objectifs du lecteur qui entreprend de lire un texte. Selon Bertrand Gervais, le « mandat dépend de la tension établie entre les deux économies fondamentales de tout acte de lecture. la progression à travers le texte et la compréhension du texte¹⁵. »

Si chaque type de textes postule un mandat de lecture, les textes d'informations n'y échappent pas. En effet, les journaux et les magazines sont d'abord des médias qui servent à informer le lecteur. Ce dernier ira y chercher seulement les informations qui l'intéressent. Le lecteur est alors obligé d'opérer une lecture ponctuelle, tout en survolant les autres informations afin de pouvoir filtrer ce qui le concerne et ce qui correspond à ses besoins.

Lorsque les protagonistes lisent les journaux d'informations, ils ne semblent pas être très selectifs dans leurs choix. En effet, la gamme de journaux qu'ils lisent passe du *Montréal-Matin* au *Devoir*. Le *Montréal-Matin* intéresse André et Nicole pour les informations sportives ou les conseils de beauté des pages féminines. Cependant, lorsque André et Nicole s'attardent aux journaux et aux magazines, le mode de lecture qu'ils adoptent est tout à fait différent de celui que privilégient les lecteurs qui participent à la norme. En effet, même s'il leur arrive d'acheter le

¹⁵ GERVAIS, Bertrand. *À l'écoute de la lecture*. Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1993, p. 29.

Montréal-Matin, « pour voir si les Bruins de Boston avaient éliminé les Rangers de New York » (p. 101), ils ignorent comment bien se servir du journal, puisque la façon la plus rapide et efficace de connaître quelle équipe a été vainqueur demeure la vérification des tableaux du pointage et non pas la lecture complète des textes. Cependant, leur « lecture » des journaux est parfois plus étonnante. En effet, ils lisent le *Montréal-Nord*, non pas pour les informations, mais pour rigoler des fautes, des erreurs laissés par les correcteurs, et surtout pour les corriger malicieusement. Et quand c'est Marcella de l'Imprimerie Mondiale qui révise les textes, André et Nicole achètent, sans hésiter, le journal

pour voir comment c'est effrayant comme c'est épouvantable la job qu'elle a faite. Ce n'est pas mêlant : elle laisse plus de fautes que de texte. Des C cédille sans cédille. Des majuscules partout. Des virgules entre les articles et les substantifs. Une pléthore de pléonasmes superlatifs vicieux. On a un fonne noir. On jouit comme des cochons. (p. 61)

D'autres fois, le mandat que les protagonistes se donnent lorsqu'ils se procurent le journal ne correspond pas à en faire la lecture, même ponctuelle. C'est le cas du *Devoir* lorsqu'André et Nicole voient qu'on a consacré une demi-page à Petit-Pois dans le supplément artistique hebdomadaire : « "*Petit-Pois et la femme foetale*"! » (p. 186). Ce texte-là sert de prétexte pour aller visiter leur amie. C'est un artifice intéressant pour établir le contact, bref afin de remplir la fonction phatique qui est une fonction du langage utilisée uniquement pour établir la communication. Quant

à *La Presse*, soit que les personnages s'en servent comme protecteur lorsqu'ils peignent, soit comme comparaison à leur état d'âme : « On aurait pu se sentir comme dans une photo des arts et lettres de *La Presse* » (p. 103) ou encore, soit comme carte de visite pour bénéficier de subventions gouvernementales :

Le 29, dans le cahier arts et lettres de *La Presse*, le regretté Claude Jasmin, qui était fort sur les calembours mais pas sur les compliments, se fendait pourtant de celui-ci : « Les deux petits Ferron ne l'ont pas encore mais guettez-les bien, ils vont l'avoir. Ils ont des tripes, des enzymes dans les tripes, ça fermente. » On n'a presque rien vendu mais on ne s'est pas tenu pour battus. On a écrit au Conseil des Arts, on a mis le texticule de Claude Jasmin dans l'enveloppe, on a reçu \$5000 par le retour de courrier. (p. 148)

Ici, même la façon dont les nouvelles sont écrites n'importe pas. Le journal est alors un objet sans contenu, car il n'est utilisé que pour profiter des avantages qu'il procure, alors que d'autres fois, le contenu est plus important, car monnayable. En somme, le fait que les protagonistes ne lisent pas les journaux paraît être une constante bien respectée.

Le mandat de lecture que les protagonistes se donnent lorsque vient le temps de lire les magazines ne diffère pas vraiment de celui qu'ils adoptent à la lecture des journaux. En effet, il ne les lisent pas davantage. Les *Paris-Match*, *Vie des Arts*, *Plexus*, *Historia* et *Echo-vedette* ne sont que mentionnés. Le couple les regarde, sans plus. Il ne les lit pas : il regarde les images. Sauf pour *Le Nouvel Observateur* : les

deux personnages adoptent alors un comportement tout à fait en réaction à ce qu'ils ont lu ou vu :

On arrache des pages complètes dans le *Nouvel Observateur* mis à la disposition des petits solliciteurs qui peuvent toujours attendre, on les plie, on les fourre sous nos vêtements, on fait semblant de se décrotter le nez puis de s'essuyer sous le siège rehaussé de leatherette de nos chaises à bequilles chromées. (p. 124)

Cependant, le couple Ferron prend un plaisir certain à lire, évaluer, comparer, et critiquer le *T.V. Hebdo*. D'ailleurs, regarder la télé, que ce soit du hockey ou des films, reste l'un de ses passe-temps favoris. Il n'est alors pas étonnant de constater que la lecture des horaires télé fait aussi partie de ses activités quotidiennes, et par conséquent, de ses divertissements. Cette lecture n'est en fait qu'un prétexte pour critiquer les émissions et les acteurs : son mandat de lecture demeure donc « anormal ». André et Nicole les lisent soit en vue de critiquer les émissions : « Quand on a vu dans le *TV-Hebdo* qu'ils passeraient un one-man show spécial de Charles aux *Beaux Dimanches*, on n'a fait ni une ni deux; on s'est promis de lui faire passer un mauvais quart d'heure » (p. 64), soit pour critiquer les acteurs : « Quand on manque d'inspiration, on ouvre le *TV-Hebdo* à la page du jour et on démolit les acteurs des films annoncés » (p. 30), soit, enfin, pour s'attaquer aux différences dans la programmation entre les télé-horaires, en plus de la critiquer :

TV-Guide, *TV-Hebdo* et l'horaire de *Montréal-Matin*, c'est rare que leurs programmes s'accordent. Quand ils le font

c'est comme pour ce soir, c'est pour nous écoeurer. Pour nous annoncer qu'il n'y aura pas un film de pas pourri. Katharine Hepburn, Jeanne Moreau, Sophia Loren... Nous c'est les chefs-d'oeuvre qu'on ne peut pas sentir. Tu vois le genre (p. 102)

En somme, si les journaux et les périodiques sont pour le lecteur réel une source importante d'informations et qu'on s'y réfère constamment pour se renseigner sur les nouvelles quotidiennes, il n'en est pas de même pour les Ferron. « (ah l'importance des nouvelles, ce *product*) » (p. 72). Leurs lectures des journaux, magazines et horaires télé sont tout à fait à l'opposé de ce qu'elles sont pour les autres. Les Ferron agissent à contresens quand vient le temps d'utiliser ces ressources. D'ailleurs, cela ne leur est pas étranger, car ils semblent répéter ce comportement dans plusieurs autres circonstances, telle celle où ils vandalisent leurs disques des Beatles⁴⁰ « on les met devant la porte pour s'essuyer les pieds avant d'entrer quand les trottoirs sont salissants » (p. 98). Bref, André et Nicole se moquent de tout, se soustraient de tout, déforment et décontextualisent tout.

Tout comme les journaux et les magazines informatifs, d'autres textes sont révélateurs de la façon inusitée dont le couple Ferron s'intéresse au texte. C'est en effet le cas lorsqu'il s'attarde aux revues pornographiques. Ce type de magazine s'adresse à une clientèle bien ciblée qui s'y intéresse d'abord pour satisfaire un besoin

sexuel, et ensuite, pour l'intérêt des articles. Le premier magazine porno qui leur est offert vient de la Toune. Elle, elle en raffole, peut-être davantage à cause du prix. « ils coûtent dans les vingt bidoux chaque » (p. 43), que pour leur valeur érotique divertissante. Quant à André et Nicole, ils ne savent même pas s'ils auront le temps de l'ouvrir, puisqu'ils sont trop occupés à ne rien faire, ou peut-être tout simplement désintéressés. Cependant, lorsqu'ils vont faire un tour à la tabagie Reynald Perreault, après avoir

regardé les images des derniers Paris-Match, Plexus, Historia, Vie des Arts, Allô Police. La princesse Soraya accouchée par le docteur Barnard, San Antonio est un cosmique, Eva Braun cousait à Berchtesgaden, Jordaens au Musée d'Art contemporain, Étranglée dans sa baignoire. (p. 140).

ils se rincent l'oeil « sur les jaquettes des paperbacks for adults, les illustrated étaient scellés sous cellophane » (p. 140). Il ne font que les regarder, sans jamais les acheter ou les lire, car ils préfèrent s'amuser à les faire tourner sur le tourniquet. De cette façon, « tout le monde se veut, tout le monde se prend, tout le monde jouit la bouche ouverte comme sainte Thérèse d'Avila. » (p. 141). Après avoir eu ce « fonne », ils se procurent quelques journaux pour montrer au commis qu'ils ont bien compris que la librairie n'est pas une bibliothèque. Malgré le fait qu'ils n'achètent pas les revues, ce passage illustre l'une des rares fois où le mode de lecture du couple Ferron correspond à la norme, c'est-à-dire qu'il se sert des magazines pornographiques pour

¹⁰ Voir aussi l'épisode où les Ferron font cuire leurs disques dans le four (p. 162).

servir un plaisir visuel. On peut aussi en conclure que les Ferron ignorent tout des genres et des modes de lecture qui leur sont associés. S'il existe un écart important dans les types de magazines qu'ils regardent, *Paris-Match* (nouvelles artistiques), *Plexus* (littératures et arts), *Historia* (histoire), *Vie des Arts* (arts visuels), et enfin *Allô Police* (nouvelles à sensations), ils n'en tiennent pas compte, et les « consomment » tous de la même façon.

Des autres textes lus par les personnages d'André et Nicole, plusieurs se rapprochent davantage de la Littérature que des textes informatifs et de divertissement. Les références littéraires remplissent différentes fonctions dans la vie et le discours des protagonistes. Nous les avons classées en quelques catégories : correction de textes, narration, comparaison, et l'étalement des connaissances. Les textes auxquels les protagonistes se réfèrent dans cette section n'appartiennent plus au champ de grande production, mais plutôt au champ de production restreinte. Le premier champ participe à « la logique "économique" des industries littéraires et artistiques qui, faisant du commerce des biens culturels un commerce comme les autres, confèrent la priorité à la diffusion, au succès immédiat et temporaire⁴⁷ », et le second rend compte de « l'économie anti-"économique" de l'art pur qui, fondée sur la reconnaissance obligée des valeurs de désintéressement et sur la dénégation de

⁴⁷ BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points, n° 370 », 1998, p. 236.

l'«économie» (du «commercial») et du profit «économique» (à court terme), privilégie la production et ses exigences spécifiques⁴⁸. » Lorsqu'un lecteur lit un texte littéraire, il se donne normalement comme mandat premier de lire le texte de façon linéaire afin de connaître les péripéties et le dénouement de l'histoire qui lui est racontée. Il entame donc sa lecture à la première page du livre pour la terminer à la dernière page, de telle sorte qu'aucune information pertinente à la diégèse ne lui fait défaut. Il s'agit là de ce que Bertrand Gervais appelle une « lecture-en-progression » : « Ce sont des lectures dont le but explicite n'est pas tant de tout comprendre ce qui est écrit mais de progresser plus avant, de prendre connaissance du texte⁴⁹ » Selon Gervais, le lecteur d'oeuvres littéraires peut également opérer une « lecture-en-compréhension » pour « décider de s'engager plus à fond et de chercher à atteindre une compréhension plus complète, à défaut d'être exhaustive, du texte⁵⁰ » André et Nicole ignorent totalement le processus de lecture-en-compréhension. Ils ont même, comme nous le verrons, beaucoup de difficulté à lire en progression

André et Nicole n'ont pas le même mandat de lecture que le lecteur réel lorsque vient le temps de lire des oeuvres littéraires. Bien que le lecteur n'assiste jamais à la représentation de l'acte de lecture d'une oeuvre littéraire, nous pouvons tout de même relever des indications qui nous permettent d'identifier le mandat de

⁴⁸ *Ibid.*, p. 235.

⁴⁹ GERVAIS, Bertrand, *op. cit.*, p. 46.

lecture des protagonistes. Tout d'abord, lorsqu'ils doivent lire un texte essayistique que Roger doit publier aux Petites Éditions, leur but est d'opérer une lecture critique afin de corriger le texte. Même s'ils aimeraient prendre le temps de le lire progressivement, quoique ce ne soit pas le cas, ils n'auraient pas le temps, car l'éditeur a indiqué « RUSH au crayon-feutre sur les trois chemises [...] qui renferment les 426 pages (c'est loin des 400) » (p. 68). Parfois, lorsque les personnages sont appelés à corriger un texte, ils entament leur lecture à des endroits différents, ce qui va à l'encontre de l'économie de lecture-en-progression. Et souvent, lorsqu'ils corrigent, André et Nicole agissent comme s'ils participaient à un jeu, à une course contre la montre. Au hasard, ils ouvrent une chemise et se mettent à lire, question de se « donner du pep pour commencer » (p. 69), car le style, disent-ils, les déprime complètement. Et souvent, ce plaisir de lire s'impose aussi comme « une tâche, des chapitres, des sections à "abattre" comme on se fixe tant de bûches à fendre, tant de kilomètres à courir. C'est la performance qui compte⁵¹ » :

on se jette comme des ogres, moi sur la PREMIERE PARTIE, elle sur la DEUXIEME. — Celui qui finit le premier a le droit de traiter l'autre de WET KLEENEX. (p. 71)

Bref, les personnages lisent de façon désordonnée : ils sont des correcteurs, ce qui implique un haut niveau de concentration et une bonne connaissance de la langue, sans

⁵⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁵¹ LAURENT, Françoise, *loc. cit.*.

pour autant présupposer qu'ils doivent donner un sens au texte. En effet, si les personnages avaient voulu lire le texte afin de lui donner un sens, ils auraient commencé leur lecture au tout début du livre, et non pas chacun à un endroit différent comme ils le font. De plus, la lecture à haute voix qu'ils pratiquent enlève aussi une certaine liberté, celle « de revenir en arrière, de relire, d'attendre, et de connoter le texte par [une] intonation personnelle¹² », soit celle d'opérer une lecture-en-compréhension.

D'autres fois, nous serions tenter de croire que leur mandat de lecture n'est que de lire le plus grand nombre de textes possibles afin d'être en mesure de s'en servir dans une conversation banale, sans pour autant avoir d'impact au niveau de la narration. Il demeure important de remarquer que seuls les titres ou le nom des auteurs sont alors donnés. D'une part, cela permet au lecteur réel de connaître le bagage littéraire d'André et Nicole, et d'autre part, de les caractériser par rapport à leurs lectures. Par exemple, Nicole se sert d'un vers de Charles Gill pour essayer de contrôler la pression des injures qui se bousculent aux lèvres d'André. « Sentant ça, Nicole [lui] glisse à l'oreille : « Qu'est-ce qu'il a dit Charles Gill ? » : (Il a dit : "*Je suis un désespéré mais je ne me découragerai jamais.*") » (p. 37). Ce passage de quelques lignes s'insère parfaitement dans la narration, en plus de signaler les connaissances de Nicole en littérature. Le narrateur, au lieu d'employer ses mots, fait

¹² MANGUEL, Alberto. *Une histoire de la lecture*, France, Actes Sud/Leméac, 1998, p. 295.

intervenir un autre auteur québécois déjà consacré pour laisser transparaître la pensée de Nicole, et de ce fait même, il laisse entendre qu'elle s'intéresse à la poésie, un genre pourtant ignoré tout au long du récit.

Cependant, nous retrouvons à un autre endroit un clin d'oeil à la poésie française cette fois-ci. La citation parodiée de Mallarmé fait partie de la titrologie du texte. En effet, le narrateur se moque de « Brise marine » pour sous-titrer la troisième section de son ouvrage littéraire : « Le fonne c'est platte (la chair est triste et j'ai vu tous les films de Jerry Lewis) » (p. 161). Le poème se lit plutôt : « La chair est triste, hélas ! Et j'ai lu tous les livres. » Alain Piette commente d'ailleurs ce sous-titre

Dans le troisième titre se vérifie toute la subtilité (et la complexité) de l'écriture ducharmienne : trace de la grande littérature, sacrée ou profane, ce syncrétisme aboutit au texte cinématographique populaire (Jerry Lewis) et la comptine (de par le découpage métrique de la rime)⁵³.

Cette finesse propre à Ducharme se retrouve dans d'autres jeux de mots qui sont aussi associables à d'autres textes. C'est le cas, par exemple, lorsque André remarque que la maison d'édition la Mondiale ne les appelle plus. Même si rien ne semble être la faute des Ferron, André et Nicole prennent ici leur part de responsabilité dans ce dénouement : « C'est Marcella qui mène là-bas, elle ne peut pas

⁵³ PIETTE, Alain. « Pour une lecture élargie du signifié en littérature : *L'Hiver de force* », *Voix et Images*, vol. 11, n° 2, hiver 1986, p. 305.

souffrir qu'on élève la voix, on l'a élevée, ça nous apprendra, méat coule pas, c'est écrit dans L'Évangile. » (p. 109). Au lieu d'écrire *mea-culpa*, c'est-à-dire, « par ma faute ». André ridiculise ce passage biblique en créant un calembour avec le mot *méat* : « orifice d'un canal » (Le Robert) et le mot latin *mea* : « moi »; mais aussi avec *coule pas* : « qui ne coule pas » et le mot *culpa* : « faute » (Le Robert). L'effet rend compte de la rapidité avec laquelle André joue avec les mots, mais montre aussi qu'il se moque de la locution latine tirée de la Bible, pourtant plus d'une fois consacrée. En effet, il ne peut l'ignorer, puisqu'il s'en sert à bon escient dans sa phrase. Il ne déforme pas le sens, mais plutôt l'orthographe. Il faut donc voir l'orthographe des mots pour avoir accès à une autre signification. Certainement, André doit une fois de plus bien maîtriser le code linguistique pour pouvoir s'adonner à ces jeux langagiers, car il confronte le sérieux du domaine religieux et le ridicule du calembour.

D'autres fois, les Ferron utilisent leurs lectures dans un but purement rhétorique, c'est-à-dire qu'ils s'en servent pour appuyer leurs dires. La comparaison est la méthode qu'ils emploient le plus souvent. Elle sert parfois à resituer un événement dans le temps, ce moment particulier étant rattaché au souvenir de la lecture d'un auteur particulier, « comme quand on était au Beaux-Arts puis qu'on lisait Sartre puis qu'on comprenait tout à l'envers ce que voulait dire *réaliser l'existentiel...* » (p. 16). Cet extrait mérite notre attention, car si André admet avoir tout compris à l'envers, c'est qu'il est conscient qu'il existe une lecture adoptée par la

majorité qui se veut la norme, alors qu'eux, ils pratiquent une lecture marginalisée. Aussi, peut-on s'interroger sur ce qui fonde la croyance d'André qui veut qu'il existe une lecture « à l'endroit » et une dite « à l'envers », mais surtout, sur ce qu'est lire à l'endroit. D'autres fois, leurs connaissances littéraires viennent accentuer le sens d'un commentaire, par exemple lorsque la Toune appelle André et Nicole sans raison, et qu'ils le prennent un peu mal. Selon eux, elle leur téléphone pour les frustrer, car elle se dit seule, toujours seule et se dit souffrir « *d'absence aiguë* ». À cela, André répond « Tu es *seule* même quand tu fais l'amour (Comme Françoise Sagan dans *Bonjour tristesse* ou comme Simone de Beauvoir dans *Pour une morale de l'ambiguïté?*) » (p. 111). Ici, l'emploi de la comparaison avec des oeuvres littéraires a pour but de clarifier la pensée d'André, de la rendre plus accessible pour ceux, peut-on croire, qui auraient déjà lu Sagan et Beauvoir. On note aussi une autre comparaison entre un titre d'un poème et « avoir un bon flash ». André fait ici référence au compositeur Richard Wagner et son « Vaisseau fantôme ». « Chaque fois que j'ai un bon flash, que je crois assez pour lever, décoller de la marche avec tout le monde sous mes ailes, le ciel me tombe sur la tête comme les décors du Vaisseau Fantôme de Richard Wagner... » (p. 162). Bref, les comparaisons littéraires servent à illustrer ou à clarifier les paroles des protagonistes. Encore une fois, André et Nicole se servent des oeuvres sans entrer dans les détails. Nous devons cependant retenir que pour établir de tels rapprochements, les protagonistes doivent avoir une connaissance des oeuvres, sinon les avoir lues.

En outre lorsque les Ferron mentionnent des textes littéraires et font référence à des auteurs consacrés par la critique littéraire, ils font preuve d'une grande connaissance littéraire. Ainsi, André prend soin de noter des références à la littérature dans le discours de la Toune :

On va leur montrer, aux Français, où qu'on se la met, leur petite culture bourgeoise florissante au Père-Lachaise! On va leur en faire des *colons*, de la *neige*, des *Maria-C'hapdeleme!* Dans dix ans, c'est eux qui vont se mettre à genoux pour qu'on les civilise! Leurs enfants vont apprendre la grammaire joul puis c'est les pièces de Michel Tremblay qui vont les faire flipper à la Comédie-Française! (p. 181)

Ce passage montre bien comment les Ferron ont déjà assimilé quelques « classiques » de la littérature québécoise parmi leurs connaissances générales. Et ce qui est très intéressant aussi, c'est qu'ils sont capables de saisir ces allusions dans une conversation, et ce, sans vouloir prouver qu'ils ont déjà une certaine culture et une grande connaissance littéraire. D'ailleurs, nous avons déjà montré que leurs lectures couvrent plusieurs domaines et ne s'arrêtent pas à un genre particulier. Leur savoir s'étend même jusqu'à reconnaître la référence d'une citation que le père prononce lorsqu'ils vont lui rendre visite à la campagne :

« Cric! Crac! Couteau! Cuiller à pot! Sabot à bec! Marche avec! Marche aujourd'hui marche demain! A force de marcher on fait pas mal de chemin! Je passe par une forêt où c'est qu'y a point de bois! Par une rivière où c'est qu'y a

point d'eau! Par un village où c'est qu'y a point de maisons!
Je frappe à la porte puis tout le monde me répond! Plus je
vous en dirai plus je vous mentirai! Je suis point payé pour
vous dire la vérité! Y avait une fois... » (p. 137)

Ce passage modifié⁵⁴ placé en exergue dans *La Lignée* d'Arthur Prévost n'est pas choisi au hasard, car les deux protagonistes sont en visite à la campagne, alors que le sous-titre du roman cité est « essai sur une historiette paysanne », ce qui coïncide parfaitement avec la situation dans laquelle ils se retrouvent au moment où André rapporte les quelques lignes de Prévost citées par le « Père » qui s'apprête à raconter une histoire

Cette tendance des Ferron à faire étalage de leurs connaissances littéraires sans pour autant apporter de fonction propre au texte se répète à quelques reprises. La première occurrence apparaît lorsqu'André hésite à aller vendre les électroménagers du couple un par un ou tous en même temps : « On hésite si (c'est une tournure gidienne) » (p. 109). S'il est capable de remarquer et de faire ressortir que cette tournure langagière est propre à André Gide, d'une part, il laisse sous-entendre qu'il connaît l'oeuvre gidienne, mais sans toutefois affirmer qu'il la connaît. D'autre part,

⁵⁴ Le texte original se lit comme suit :

-- Cric!

- Crac!

- Sabot! Cuiller à pot! Soulier d'Dieppe! March'aujourd'hui, march'demain, à force d'marcher on fait beaucoup d'chemin. J'pass'par ane forêt ousqu'y avait point d'bois, par ane rivière ousqu'y avait point d'eau, par in village ousqu'y avait point d'maisons. J'frapp'la porte pis tout l'mond'me (voir page suivante pour la suite)

il doit posséder une grande connaissance littéraire pour pouvoir spécifier que seul Gide emploie cette tournure. Cependant, l'intérêt majeur de ce passage se résume au fait qu'ici aussi, tout comme à la lecture des journaux et des magazines, André et Nicole retiennent une citation insignifiante. Cette pratique n'est pas sans rappeler l'exergue du *Nez qui voque* :

« ah! » (Colette.)
 « Je me... » (Barrès.)
 « Oh! » (Kierkegaard.)
 « Ah! » (Platon.)
 « Sur la... » (Mauriac.)
 « Ich... » (Hitler.)
 « Ils ne... la... votre... votre... leur... » (Musset.)
 « Ah! » (George Sand.)
 « Il fait... » (Gide.)
 []

On remarque que les protagonistes s'intéressent davantage à la figure de l'écrit qu'au sens même de l'écrit. En effet, la matérialité du texte prime sur son contenu.

En outre, le personnage d'André fait une autre allusion à Gide au moment où il s'interroge sur le comportement que lui et Nicole adoptent, soit un mode de vie complètement dénudé : « c'est une campagne de diversion, de distraction pascalienne (au sens où André Gide l'a défini, tu sais?). » (p. 161). Ce passage montre bien plus que les connaissances du protagoniste sur Blaise Pascal et André Gide. Il oblige le

répond. Plus j'vous en dirai, plus m'mentirai : j'su's point payé pour dir'la vérité. Y avait anc fois... GLEBA, Pays. *La Lignée (Essai sur une historiette paysane)*, Sorcl. Éditions Princeps, 1941, 71 p.

lecteur réel à s'interroger sur son propre savoir littéraire, car la proposition incise s'adresse directement au lecteur des notes d'André. Cette parenthèse pourrait donc avoir deux fonctions, mise à part celle d'étaler les compétences littéraires d'André : informer le lecteur sur la lecture que Gide faisait de Pascal d'une part, et d'autre part, obliger le lecteur à aller vérifier si André Gide a vraiment formulé une conception de ce qu'est la « distraction pascalienne »

Un scénario similaire se reproduit lorsque les trois personnages principaux prennent place dans un taxi en compagnie de Louis Caron : « Il n'y avait plus assez de place dans la Citroën. La Toune s'est assise sur les genoux de Louis Caron. Sous prétexte de la chatouiller, il fourrait partout ses mains blanchâtres de romancier joual » (p. 108). Au mot joual, on a ajouté un appel de note de bas de page qui vient spécifier à quel roman André fait allusion lorsqu'il traite le romancier de joual. Cette note : « *L'ensangloté*, Gallimard, 292 p. » (p. 108) devrait normalement servir à informer le lecteur, mais ici, elle le trompe, car Louis Caron n'a jamais écrit *L'ensangloté*, les éditions Gallimard n'ont jamais publié un livre portant ce titre, et de plus, Gallimard ne compte aucun Louis Caron parmi ses auteurs au catalogue. Donc, nous pouvons soit associer cette fausse information à une volonté de la part d'André d'exagérer ses connaissances lorsqu'il les partage, et ce, dans le but de berner son

⁵⁵ DUCHARME, Réjean. *Le Nez qui voque*. Paris, Gallimard. « Folio n° 2457 », 1993, 333 p.

lecteur, ou bien il aurait déformé le titre *L'Emmitouflé*²⁶ comme il l'a déjà fait avec les Automatistes devenus *Automartyrs* (p. 182).

En effet, nous avons repéré ce passage où André et Nicole font preuve d'une grande connaissance littéraire. André explique comment il avait déjà rencontré Claude Gervais, une connaissance de la Toune :

Claude Gervais s'est inscrit le même jour que Lainou et nous aux Beaux-Arts. En classe, on s'assoyait ensemble, on s'entendait bien. Il a abandonné après quelques mois, il trouvait les profs trop cons, les cours trop dégueulasses, comme il y en avait tant. Il passe pour le premier contestataire de la deuxième vague de contestation artistique québécoise, la première vague remontant au *Manifeste global des Automartyrs*. (p. 182)

Encore une fois, les termes en italiques sont expliqués par un appel de note en bas de page « Automatistes (on s'est assez fait rebattre les oreilles avec leurs histoires pour avoir le privilège de déformer leur nom). » (p. 182). La remarque d'André est aussi très révélatrice de leur participation à la contre-culture, car il mentionne qu'ils ont, non pas le droit, mais tout de même le privilège de pouvoir déformer le nom du groupe des automatistes, qui eux aussi, contribuaient à la contre-culture avec leur *Refus global* : « Rompre définitivement avec toutes les habitudes de

²⁶ Nous nous permettons d'avancer cette hypothèse à partir du fait que Réjean Ducharme et Louis Caron, correcteur d'épreuves, étaient deux copains. Il serait alors probable que Réjean Ducharme ait (voir page suivante pour la suite)

la société, se désolidariser de son esprit utilitaire⁵⁷. » En plus de montrer sa culture déjà fort bien établie, André se permet de modifier le nom d'un groupe artistique qui a déjà accumulé un capital symbolique important dans le milieu culturel québécois.

André et Nicole ne restent fidèles qu'à un type de lecture, celui des livres de référence. Ces livres « sont des ouvrages purement didactiques, qui n'appartiennent pas à l'ordre littéraire : *La Flore laurentienne* du Frère Marie-Victorin et l'*Encyclopédie Alpha*⁵⁸ » en sont d'ailleurs des exemples. De plus, dans un but tout à fait informatif, les personnages se réfèrent à d'autres dictionnaires, dont l'*Encyclopédie Iroher* (qui est en réalité Grolier), le *Petit Larousse* et le *Quillet Flammarion*.

Les livres de références, qu'ils soient dictionnaire, encyclopédie ou traité de botanique, remplissent tous un mandat similaire : celui d'informer le lecteur. Les dictionnaires, précisément, se chargent de la fonction métalinguistique, c'est-à-dire d'expliquer la langue par la langue. Ainsi, « tous les ouvrages traitant du code, comme les grammaires, les dictionnaires, les lexiques spécialisés, ont pour principale fonction de décrire ou d'expliquer ce code⁵⁹. » Ces dictionnaires, livres de référence,

su. avant même sa parution en 1977, que Louis Caron écrivait *L'Emmitouflé*.

⁵⁷ BORDUAS, Paul-Émile. *Refus global et autres écrits*. Montréal. Typo, 1990, p. 73.

⁵⁸ MARCOTTE, Gilles. *op. cit.*, p. 88.

⁵⁹ LECLERC, Jacques. *Qu'est-ce que la langue?*. Laval. Mondia. « Synthèse », 1989, p. 29.

encyclopédies font aussi appel à une lecture ponctuelle et non linéaire. D'ailleurs, les thèmes sont souvent classés par ordre alphabétique, sinon nous retrouvons un index afin de faciliter la recherche. En somme, ces types de textes s'opposent, dans leur construction interne et dans leur but, aux textes de création.

Les dictionnaires sont utilisés par les Ferron afin de les aider dans leurs corrections de textes. Ils en font une utilisation ponctuelle, comme le veut d'ailleurs l'usage courant. En effet, les dictionnaires leur sont utiles pour trouver la définition de « fleur », « oeillet » et du langage des oiseaux. Cependant, puisque parfois ils se réfèrent aux dictionnaires pour chercher des informations qu'ils ne contiennent pas, ils ne les trouvent évidemment pas, comme le montre ce passage où les Ferron cherchent le sens symbolique des fleurs

À la page 404 de mon Quillet Flammarion, les alouettes *grisolent*, les bécasses *croulent*, les geais *cageoient*, les huppés *pupulent*, les perdrix *cacabent*, les ramiers *caracoulent*... Il y en a plein deux colonnes. On devient tout fous. Ça rend la tête grosse comme ça

Mais c'est le langage des fleurs qu'on cherche. On veut savoir ce que les oeillets veulent dire (avec une bachelière de collège français de Westmount doublée d'une docteresse de science politique, il faut que tu fasses attention aux doubles sens). On ne trouve rien. Ni à *fleur*, ni à *oeillet*. Ni dans mon dictionnaire, ni dans le Petit Larousse de Nicole, ni dans l'encyclopédie Irolier. (p. 67-68)

Cette citation rend compte de la diversité des livres ressources consultés par les Ferron lorsqu'ils cherchent de l'information. Si ce qu'ils cherchent à savoir n'est pas dans un livre en particulier, ils iront voir ailleurs. Étonnamment, ils n'ont pas pris leur *Flore laurentienne* pour aller chercher des renseignements sur le langage des fleurs, eux pour qui ce livre fait partie de leur intimité. Puisque l'information voulue n'est pas disponible, les Ferron construisent leur propre réponse, peut-être même celle qui leur convient le plus. « On se console en se disant que des oeillets cueillis par des mains de compagnie limitée ça ne doit pas avoir grand chose à dire, anyway » (p. 68). Comme des enfants qui sont satisfaits d'une réponse simple, André et Nicole ne semblent pas devoir s'appuyer sur une source référentielle certaine pour satisfaire leur curiosité. Leur imagination leur suffit pour combler leurs attentes intellectuelles.

Toutefois, l'encyclopédie *Alpha* est lue de façon plus consciencieuse que certains autres dictionnaires. Ce livre, ou plutôt ce dictionnaire encyclopédique, est publié par fascicules de telle sorte que le lecteur doit s'y abonner pour pouvoir le recevoir et ainsi construire, peu à peu, le dictionnaire. C'est d'ailleurs de cette façon qu'André et Nicole ont commencé leur collection : « On a acheté enfin quatre fascicules de l'encyclopédie Alpha, (*la Mémoire du Temps*), pour ne pas avoir l'air de profiter de ce qu'ils donnent les deux premiers pour le prix d'un. » (p. 19). À la différence des électroménagers, ils semblent vouloir accumuler, pour un temps limité, les livres, les

disques, et les objets culturels. Mais ils les achètent seulement si les prix sont abordables ou bien s'ils croient faire une affaire, comme avec l'*Alpha*.

Contrairement à la lecture des autres dictionnaires (*Le Petit Larousse* et le *Quillet Flammarion*), André et Nicole lisent l'*Alpha* de façon linéaire, comme s'ils lisaient un roman. Les textes sont pour eux, plus qu'une source d'informations, ils représentent un moyen de se divertir :

On lit l'*Alpha*. Quand on va avoir fini on va passer à la TV puis on va pouvoir accoter n'importe qui dans n'importe quel QUIZ. On mange puis on se cultive.. Qu'est-ce qu'on peut demander de plus? Tout le monde se plaint, nous on est contents. Si les gens savaient comment la vie est facile quand on est heureux ils le seraient tout le temps

On regarde les maisons blanches de BELO HORIZONTE et Nicole s'écrie : « J'aimerais qu'on aille là un jour, ça a l'air si beau! »

Au BELOUCHISTAN, « *l'agriculture n'est possible que par irrigation au moyen de karez* ». Nicole prononce *caresse*, je lui en fais une couple sous la veste de son pyjama.

On regarde des hindous accomplir leurs ablutions rituelles au pied des *ghâts*, à BÉNARES. Les *ghâts* c'est les immenses escaliers de la mosquée d'*Aurangzed*.

La photo de la chaire de l'église Santa Croce de Florence (sculptée par BENEDETTO DA MAIANO) est ratée; les détails se fondent dans le jaune du trop puissant éclairage. On dirait qu'elle a été prise par un touriste avec un flash-bulb qui ne voulait pas mourir. On est fâchés. On forme le projet d'écrire une lettre de vertes réprimandes aux Éditions Tout Connaitre. « On vous paie avec des bons bidoux, mes hosties, présentez-nous des bonnes photos! » Il y a des limites à rire du monde, quoi! (p. 96)

Ce segment montre bien comment les Ferron lisent les livres de référence. Au lieu de chercher de l'information pour parfaire leurs connaissances ou pour simplement trouver une source certaine pour vérifier leur savoir, ils lisent de façon linéaire des textes métalinguistiques et encyclopédiques. En effet, ils lisent ce livre de référence, et la *Flore laurentienne*, comme s'ils lisaient un roman. Ils les lisent pour s'instruire, si ce n'est pour se désinstruire et se divertir.

Nous remarquons aussi, à partir de l'extrait précédent, que tout comme pour les revues et les journaux, le couple de correcteurs portent une attention toute particulière aux images. En regardant les maisons blanches de Belo Horizonte, Nicole n'est pas portée à aller lire le texte qui s'y rapporte. Elle manifeste plutôt son désir d'y aller (!), tout en se permettant de critiquer les photos. Leur mecontentement face à la qualité des images les pousse même à penser porter plainte aux Editions Tout Connaître, car selon eux, la qualité graphique est médiocre. Toujours, nous remarquons que l'aspect visuel des choses demeure important pour le couple Ferron.

Mise à part la matérialité des choses qui est essentielle aux Ferron, nous notons que les personnages lecteurs sont aussi portés à déconstruire le contexte de certains mots. Nous en avons d'ailleurs l'illustration dans la citation ci-haut. En effet, Nicole prononce le mot « karez » comme elle prononcerait « caresse ». Il n'en faut

pas plus à André pour décontextualiser le terme « karez », à cause de la prononciation erronée de Nicole, pour finalement caresser sa complice sous la veste.

Outre ce passage qui illustre l'utilisation déformée que les Ferron font du texte encyclopédique, ils en font aussi une utilisation différente. En effet, ce genre littéraire qui valorise la compréhension, sert aussi aux Ferron pour accomplir un « marathon » lectural. Ils avaient d'ailleurs déjà participé à un jeu semblable lorsqu'ils s'adonnaient à la correction. Or, cette fois-ci, des effets secondaires se font sentir : « Ça fait expres. On lit depuis trois jours, on était en train de s'administrer un lavage de cerveau à l'Alpha qui commençait à faire effet : on partait sur des grands rires à propos de rien » (p. 113). Cette lecture est ici perçue comme un jeu qui plaît aux protagonistes. On croirait même, de la façon dont est présentée la séquence, que Nicole et André se réjouissent des conséquences. Ils n'ont alors pas besoin de se saouler au *White Sail* ou de tout vendre pour aller boire. Cependant, ils se dépouilleront aussi de l'Alpha, comme s'ils persistaient à se débarrasser de tout et à se soustraire de la société de consommation : « On était en train de déchirer nos fascicules d'Alpha, si tendrement acquis, lus, conservés, reliés. Nicole était au bord des larmes » (p. 177). Cet événement arrive au moment où André et Nicole quitteront la ville pour s'exiler en compagnie de la Toune sur une île. C'est alors qu'ils feront un ménage exemplaire de leurs biens de consommation, c'est-à-dire qu'ils ne garderont que ce qui leur apparaît essentiel, soit la *Flore laurentienne*.

Enfin, reste la *Flore laurentienne*, ce livre fétiche auquel les Ferron portent une attention toute particulière. Ce volume de référence, écrit par le frère Marie-Victorin, a paru pour la première fois en 1935 et a été réédité trois fois depuis. Le contenu de ce document se résume à « un recensement des plantes croissant sans culture dans la province de Québec⁶⁰. » D'abord, ce livre s'adresse à une clientèle bien définie, comme le souligne d'ailleurs Pierre Dansereau dans l'avant-propos à la troisième édition :

L'autorité de Marie-Victorin se trouve confirmée pour les diverses catégories d'utilisateurs. Ceux-ci seront nombreux, depuis les informaticiens qui pourront codifier les données mises à jour, jusqu'aux écoliers et aux amateurs qui auront tôt fait de maîtriser les clefs, le vocabulaire et les descriptions. Pour les chercheurs, la nouvelle *Flore laurentienne* confirme son indispensable référence. Pour nous tous, enfin, la présence de ce grand savant, de cet éducateur et de ce guide soutiendra nos bonheurs de découvertes et notre curiosité⁶¹.

Donc, cette source référentielle des plantes et des fleurs du Québec est normalement lue de façon ponctuelle, c'est-à-dire que les lecteurs peuvent se référer à l'esquisse générale, à l'index alphabétique des noms latins, français ou anglais pour trouver facilement l'information qu'ils recherchent. Cependant, André et Nicole ne lisent pas la *Flore laurentienne* de manière à chercher une information particulière.

⁶⁰ FRÈRE MARIE-VICTORIN. *Flore laurentienne*, 3^e édition. Montréal. Presses de l'Université de Montréal, 1995, p. 1.

En effet, tout comme ils le font avec les autres livres de référence, ils s'adonnent plutôt à une lecture linéaire : « Là, on va s'administrer nos deux sacrements : prendre un café et lire la *Flore laurentienne*. (On a continué un peu l'Introduction, on s'est arrêtés à la Zone des Feuillus tolérants.) » (p. 48). Et, André renchérit : « Bon eh bien on va se coucher et donner un grand coup pour finir les Polygonacées. On est rendus au *Polygonum sagittatum* alias Renouée sagittée alias Gratte-cul alias Arrow-leaved Tearthumb, "plante annuelle à tige décombante". On est pas mal avancés. » (p. 79) L'expression qui termine l'affirmation d'André est aussi représentative de l'usage particulier qu'il fait des mots. En effet, l'expression « pas mal avancés » se dit souvent lorsqu'on lit un livre et qu'on est rendu assez loin dans notre lecture, mais elle s'applique aussi lorsqu'on a obtenu l'information dont on a besoin. Pourtant, rien du texte ne nous indique qu'André lit la *Flore laurentienne* pour mener à terme une étude particulière. En fait, l'expression est à prendre dans son sens littéral : on a lu plusieurs pages.

Ce texte élu est aussi lu en duo, un peu à la manière qu'André et Nicole corrigeaient les épreuves de l'essai publié par Roger. Cette lecture, ils la font à haute voix, « en modulant avec de l'âme la fin des phrases, dans le genre des curés quand ils prononçaient l'épître, l'introit... » (p. 69). À cela, le couple Ferron ajoute certaines règles qu'ils établissent. Par exemple, ils se donnent un certain mode d'emploi

⁶¹ *Ibid.*, p. X.

lectural, et ont pour objectif de lire un certain nombre de pages avant de pouvoir s'arrêter, peu importe le temps qu'ils devront y consacrer et peu importe le contenu de ces pages.

C'est chacun son tour. Un lit un chapitre, disons *La liste des publications*, deux pages, puis passe le volume à l'autre qui doit lire le suivant, disons *Esquisse générale*, vingt pages. On a un fonne noir. Surtout quand c'est l'autre qui se fait attraper

C'est la troisième fois qu'on reprend ces pages, on commence à les connaître, mais ce n'est rien par rapport à notre idéal. On a dans la tête de les apprendre par coeur, c'est l'affaire de toute une vie c'est exaltant, cent fois sur le métier⁶², might as well... can't dance

On en a lu un hostie de coup. Sans relâche, sans arrêt, sans cesse et sans rien jusqu'à six heures du matin. On a réalisé notre objectif de compléter la traversée de l'Introduction puis on a foncé dans les Ptéridophytes – ou Cryptogames vasculaires – avec encore en masse de tigre dans notre réservoir

Les Ferron ont même établi un pacte entre eux. Ils veulent apprendre par coeur des pages de la *Flore laurentienne*. D'ailleurs, ils connaissent déjà le nom de quelques fleurs et ils sont capables de les identifier lorsqu'ils les rencontrent dans les champs. Ce jeu, ou ce but mutuel, semble être une étape à franchir dans leur relation de couple, comme s'ils voulaient détenir un certain savoir secret entre eux et ainsi, sceller leur union. Joëlle Gleize affirme d'ailleurs que lorsque deux amants se

⁶² L'expression de Boileau dans l'*Art poétique* peut être une allusion aux connaissances littéraires d'André et de Nicole. Cependant, sa mise en relation, par co-présence, avec le slogan publicitaire qui ferme cette citation (du tigre dans notre réservoir) témoigne que tous les écrits se valent pour les (voir page suivante pour la suite)

penchent sur un même livre. « cette fonction narrative qui conjugue amour et lecture a pour rôle constant de confirmer voire d'accélérer les relations amoureuses⁶³. » C'est d'ailleurs ce à quoi tend le récit, car André et Nicole se retrouveront seuls à la fin. Ils n'auront ni amis, ni biens matériels, mais garderont toujours le livre qui les unit depuis le début, la *Flore laurentienne* : « On va retourner à Montréal sur le pouce avec notre *Flore laurentienne* sous le bras. » (p. 273).

À défaut de pouvoir revenir avec Catherine, la Toune, ils ramènent avec eux le souvenir de la nature qu'ils pourront continuer de savourer dans leur livre fétiche. D'ailleurs, ils ont toujours voyagé à travers leurs lectures, et avec l'hiver de force qui commence, ils vivront davantage en reclus et avec comme seule échappatoire, leur livre de référence. Il vieilliront seuls, sans Catherine, leur amie qu'ils avaient pris tellement soin d'appivoiser, de nourrir et de caresser. L'exergue l'avait autrement dit : « L'homme est le meilleur ami du chat⁶⁴, c'est pourquoi il faut y penser deux fois avant de faire des affaires pour le faire disparaître ».

En somme, les mandats de lecture que se donne le couple Ferron varient peu en fonction du type de textes qu'il lit. André et Nicole ne différencient pas les

Ferron.

⁶³ GLEIZE, Joëlle. *Le Double Miroir : le livre dans les livres de Stendhal à Proust*. Paris, Hachette, coll. « HU », 1992, p. 47.

⁶⁴ Nous remarquons d'ailleurs que le nom Catherine renferme la forme anglaise de « Chat », soit « Cat ».

différents genres littéraires, et ne savent pas s'adapter à chacun d'eux. Gilles Marcotte avait déjà soulevé cet enjeu à l'endroit du personnage principal du *Nez qui voque* : « Pour Mille Milles et ses congénères, comme pour Egaeus, les livres sont interchangeables, des formes vides qui n'ont plus que leur pouvoir formel⁵⁵ » C'est exactement ce que semblent ressentir les Ferron face aux livres : ils ne savent pas quel mode de lecture adopter avec tel genre littéraire ou avec quel type de textes. Enfin, ils lisent pour faire le vide, « comme tout à l'heure ils videront l'appartement de tous ses meubles⁵⁶ »

ACTE DE LECTURE ET NIVEAUX DE COOPÉRATION

Si les raisons qui motivent les Ferron à lire un texte vont souvent à l'encontre de la norme, l'étude de la façon dont ils lisent les textes nous permettra de mieux comprendre leur vision du monde. Nous pouvons d'emblée émettre l'hypothèse que la lecture qu'ils en font ira à l'encontre de la normalité, car si les motifs qui les poussent à lire sont marginaux, leur façon de mettre en pratique la lecture devrait l'être aussi. Afin de cerner les différences entre la lecture d'André et Nicole et celle

⁵⁵ MARCOTTE, Gilles. *op. cit.*, p. 79

⁵⁶ *Ibid.*, p. 88.

des lecteurs dits ordinaires, nous utiliserons le tableau des niveaux de coopération textuelle élaboré par Umberto Eco⁶⁷ :

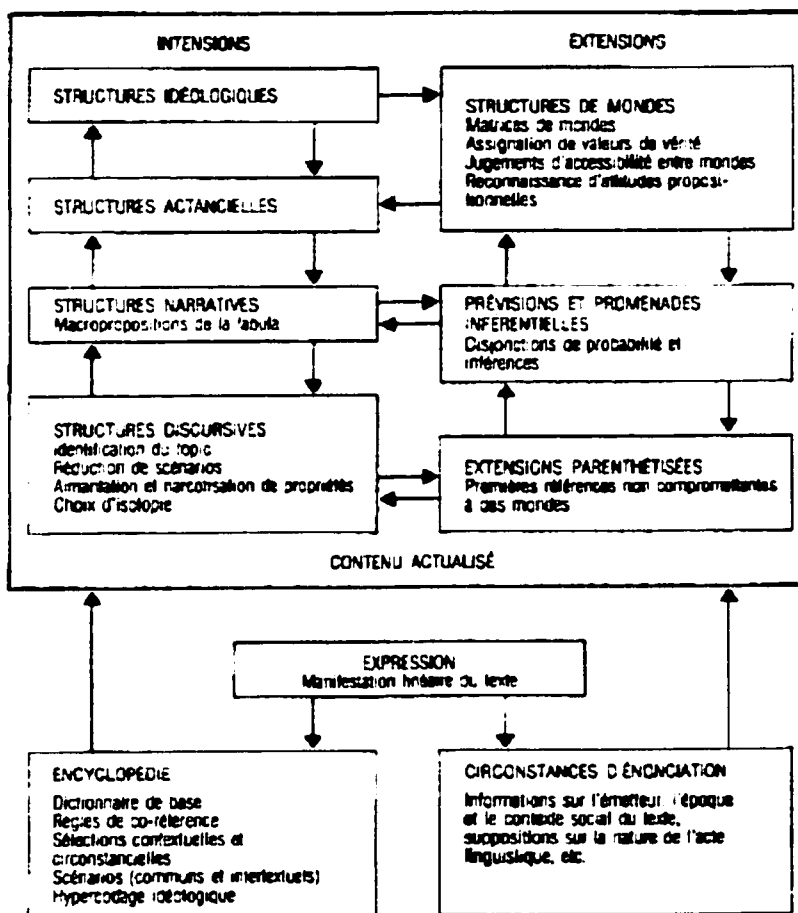


Figure 2 : Niveaux de coopération textuelle

La première étape de la lecture, selon Eco, consiste à déchiffrer les signes qui composent le texte et à leur donner un sens. Ainsi, « le lecteur applique aux

⁶⁷ Eco, Umberto. *op. cit.*, p. 88.

expressions un système de règles linguistiques pour transformer les expressions dans un premier niveau de contenu (structures discursives)⁶⁸. » Or, si André et Nicole semblent la plupart du temps être en mesure de déchiffrer les mots et d'en comprendre le sens, il arrive néanmoins qu'ils éprouvent des problèmes même à ce premier niveau.

Ainsi lorsqu'ils ont acheté le *Montréal-Matin* pour lire le compte rendu de Pierre Gobeil dans la section des sports, la lecture s'est avérée impossible. « Rien à faire, les mots sautent trop. » (p. 101) Au lieu de blâmer le journaliste, comme ils s'en prennent souvent à tout, « nous disons du mal des bons livres, lus pas lus, [] des artistes, journalistes [...] » (p. 15), ils accusent les mots. André et Nicole ne les lisent pas, car ils sont incapables d'opérer une lecture suivie, comme le remarque André « Fuck! même pas capable de lire... » (p. 101) Jusqu'à maintenant, cela semble aller de soi, car André et Nicole n'avaient pas lu les revues pornos, et encore moins regardé les journaux qu'ils avaient achetés pour montrer qu'ils avaient bien compris la raison mercantile du libraire, tout comme ils ont acheté quatre fascicules de l'encyclopédie *Alpha* « pour ne pas avoir l'air de profiter de ce qu'ils donnent les deux premiers pour le prix d'un » (p. 19) et tout comme ils ont acheté un paquet de Columbia de peur de se faire attaquer lorsqu'ils sont allés « fouill[er] dans les pocket-books. » (p. 31). Notons aussi qu'ils avaient rencontré des difficultés similaires avec la lecture de la *Flore laurentienne* :

⁶⁸ *Ibid.*, p. 90.

On n'avance plus. On reste bloqués à l'Amaranthus graecizans, "*mauvaise herbe des Prairies qui pénètre chez nous par les chemins de fer*"... Cette semaine, on a lu l'Amaranthus retroflexus, "*peut produire 12 000 graines qui conservent plusieurs années leur faculté germinative*", et ça nous a tout pris. On n'a plus le goût. (p. 147)

Parfois, les Ferron sont capables de dépasser le premier niveau de coopération textuelle pour entrer dans ce qu'Eco appelle l'« encyclopédie », un « système de règles fournies par la langue dans laquelle le texte est écrit et par la compétence encyclopédique à laquelle par tradition cette même langue renvoie¹⁰⁰ ». André et Nicole rencontrent peu de difficultés au niveau du dictionnaire de base, c'est-à-dire la ou le « lecteur recourt à un lexique du format d'un dictionnaire et [où] il identifie les propriétés sémantiques élémentaires des expressions, de façon à tenter des amalgames provisoires, au moins au niveau syntaxique¹⁰¹ ». Ainsi, ils remarquent les fautes de sens lors de leur travail de correction :

Les écrivains des syndicats sont des professionnels, huit heures par jour cinq jours par semaine, ils connaissent leur orthographe : ils ne font que des fautes de bon sens. J'en frappe une monumentale : *le tandem Pelletier-Trudeau-Marchand*. [...] Nicole n'a jamais tant ri depuis la fois qu'elle est tombée sur *son premier baptême de l'air*. (p. 62)

¹⁰⁰ Ibid., p. 95-96.

¹⁰¹ Ibid., p. 96.

Ils s'accordent même parfois pour laisser des fautes de sens : « « *Des bruits (hi hi!) d'antisindicaliste (hi hi hi!) et d'agent double (hi hi hi hi!) courent à son sujet'...* » » (p.63). De toute façon, pensent-ils, personne ne verra ces erreurs, et s'ils décidaient de les corriger, on leur reprocherait d'avoir modifié le texte! Car Nicole et André ne sont pas des gens d'action comme les syndicalistes, ils sont « des petits calembourgeois. » (p. 63). Le même scénario se répète lorsqu'ils vont au cinéma et qu'avant le film, question de passer le temps, André et Nicole s'amuse à lire le *Réveil de Montréal-Nord*. C'est un journal qui ne sait jamais les décevoir quand vient le temps de relever des erreurs de sens, disent-ils. « Justement, en voici une bonne « *Tony LeSauteur a su insuffler une transfusion de sang nouveau au projet de l'Opération UN FLEUVE, UN PARC* ». » (p. 141). Ils font donc la preuve qu'ils maîtrisent bien le code linguistique, car ils relèvent une phrase remplie de pleonasmes. Ainsi, le « tandem Pelletier-Trudeau-Marchand » ou la « transfusion de sang nouveau » sont des fautes de sens liées au contexte immédiat.

André et Nicole rencontrent aussi peu de problèmes au niveau de l'hypercodage rhétorique, c'est-à-dire le niveau où « le lecteur sera en mesure de reconnaître tant les expressions figurées que les syntagmes stylistiquement connotés. » D'abord, lorsqu'ils sont engagés à revoir l'essai que Roger doit publier aux Petites Éditions, le lecteur réel a tendance à croire qu'ils porteront une attention

toute particulière au sens du texte. Cependant, les protagonistes s'en prennent au style des politiciens dont il est question dans l'essai qu'ils corrigent : « Moins de calembours et plus de sentiments hostie de sacrement. » (p. 69). Le calembour pouvant être pris, outre au sens que Dupriez lui attribue, à celui que Pierre-Louis Vaillancourt lui donne, soit de servir « à épingle tout énoncé qui ignore sa double référence.⁷² » Nicole attrape alors un mal de tête qui vient perturber la lecture en duo. Plus capable de lire, une fois de plus, elle doit prendre des pilules pour pouvoir reprendre sa lecture. Cet arrêt empêche donc les Ferron de poursuivre leur lecture, et de passer éventuellement à l'étape du contenu actualisé du schéma d'Eco.

De même, la lecture des lettres par le couple Ferron montre bien leur fonctionnement à ce niveau de coopération textuelle. Outre les lettres de la Compagnie Bell et des savons Tide qui sont de l'ordre public et auxquelles André et Nicole ne portent pas vraiment attention, pas plus qu'aux revues pornos et aux journaux d'ailleurs, les protagonistes lisent les lettres de la Toune qui sont du domaine privé. Il s'établit alors une intimité entre le destinataire et le destinataire⁷³. En effet, la première qu'ils reçoivent est une lettre d'amour. En fait, elle est remplie de baisers. Catherine a marqué de flèches les endroits où elle avait posé ses lèvres. Le commentaire que les Ferron font rend d'ailleurs compte de l'originalité, croient-ils, de

⁷² *Ibid.*, p. 98.

⁷³ VAILLANCOURT, Pierre-Louis, *op. cit.*, p. 53.

la lettre . « c'est le billet le plus doux le plus original et artistique qu'on ait reçu. » (p 98). Mais, sans y porter plus d'attention, ils continuent leur occupation préférée, soit ne rien faire. Comme s'il allait de soi qu'après la lecture d'une lettre d'amour, donc d'une bonne nouvelle, la routine reprenne immédiatement son cours. On ne s'inquiète pas du futur, on vit le bonheur présent. Encore une fois, André et Nicole ne semblent pas établir de différences génériques entre les textes. Que ce soit une publicité, un telegramme ou une lettre d'amour, les protagonistes les lisent tous de la même façon, c'est-à-dire qu'ils n'y portent pas vraiment attention, car ils ne modulent pas leur mode de lecture en fonction des textes.

Si cette lettre ne les touche pas outre mesure, la suivante le fera. Cette dernière annonce le départ de Catherine. C'est la rupture émotionnelle totale. Cette fois-ci, les mots ont une signification tragique pour les deux lecteurs. Au lieu de rendre compte d'un moment joyeux, les mots projettent André hors de lui. Les protagonistes ne considèrent plus la Toune comme une amie, car elle les laisse maintenant seuls, eux qui ont tout tenté pour conquérir son cœur. La lettre n'est plus ici un moyen de séduire l'autre, elle devient une attaque personnelle contre le couple Ferron. C'est du moins la façon dont André la perçoit.

Après avoir lu sa... Après avoir lu l'hostie de lettre sale qu'elle
a laissée sur la table avant de s'en aller avec son rédempteur

¹¹ Voir aussi les épisodes des télégrammes (p. 84, 153 et 213).

de races québécoises [...] Après avoir lu l'hostie de lettre platte qu'elle a griffonnée [...] Après avoir lu sa lettre d'adieu d'hostie de chienne sale, j'ai comme un peu perdu la boule. [...] Après avoir lu sa lettre de salut les culs vous ne me reverrez plus, j'ai perdu les pédales. (p. 270-271)

Débousselé, le couple Ferron ne sait pas quelle réaction adopter face à la lettre, face à la Toune, face à leur esseulement. Si dans les exemples précédents les mots n'avaient pas d'importance pour André et Nicole, cette fois-ci, seuls les mots comptent. Que la lettre ait été écrite sur la page de garde d'un livre, que la Toune l'ait laissée sur la table sous le sucrier, et qu'aux dires d'André, elle soit truffée de calembours⁷⁴ (ce qui ne nous apparaît pas être le cas), cela ne change rien à la réception de la lettre. Les lecteurs opèrent peut-être ce que nous appelons une lecture tropique, car ils lisent à un niveau de compréhension différent du nôtre. Le trope

n'est identifié comme tel qu'à partir du moment où s'opère, sous la pression de certains facteurs co(n)textuels, ce renversement de la hiérarchie usuelle des niveaux sémantiques : *sens littéral dégradé en contenu connoté, sens dérivé promu en contenu dénoté*⁷⁵.

Aussi, les deux personnages lecteurs auraient normalement été sensibles à ces détails de présentation et au sens de la lettre, eux qui sont toujours attentifs aux livres.

⁷⁴ Bernard Dupriez définit le calembour comme un « jeu de mots fondé sur des mots se ressemblant par le son, différant par le sens, comme quand M. de Bièvre disait que le temps était bon à mettre en cage, c'est-à-dire *serein* (serin...) » Il ajoute que « la plupart des calembours ont un effet comique et sont décodés dans le contexte. » DUPRIEZ, Bernard. *Gradus. Les Procédés littéraires*. Paris, 10/18, n° 1370, 1995, p. 101-102.

⁷⁵ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'Implicite*. Paris, Armand Colin, « Linguistique », 1986, p. 96.

aux jeux de mots, bref à la matérialité des choses. Mais là, dépourvus et laissés à eux-mêmes, la seule solution à leur abandon est de fuir l'île immatérielle où ils s'étaient enfuis avec Catherine pour vivre leur amour.

Enfin, certains objets lus par André et Nicole apparaissent pour le moins farfelus. Pourtant, la façon dont les protagonistes les lisent est révélatrice du mode de lecture qu'ils privilégient, car cette fois-ci, les protagonistes « aborde[nt] le texte à partir d'une perspective idéologique personnelle qui est partie intégrante de [leur] encyclopédie, même s'il[s] n'en [sont] pas conscient[s] ». » Ainsi, lorsque Nicole pèle une orange, ce geste qui semble fort anodin, acquiert une importance certaine, non seulement parce que l'auteur prend la peine de l'insérer dans la diégèse, et qu'André signale qu'il l'a noté « avec [sa] belle écriture. » (p. 17), mais surtout parce que cela donne lieu à un acte d'interprétation. Nicole croit que les oranges *Jaffa* ont la pelure épaisse parce qu'elles proviennent du Liban. André s'empresse de la rectifier :

- Jaffa c'est pas au Liban, c'est en Israël!
 - T'es trop intelligent toi. Tu vas te ramasser avec une tumeur au cerveau. A ta place, moi, je ferais attention, bonhomme!
 (p. 101)

Il est intéressant de noter qu'ils se servent de l'étiquette d'un fruit pour mettre à l'épreuve leurs connaissances. Nicole semble se fonder sur des connaissances

¹⁶ ECO, Umberto. *op. cit.*, p. 105.

politiques, car il est possible qu'elle pense que les Libanais ont l'«écorce» plus épaisse, c'est-à-dire métaphoriquement une certaine carapace construite lors des affrontements avec les Palestiniens qui ont débuté en 1970 sous la présidence de S Frangié, alors qu'André possède un savoir géographique plus ample que celui de Nicole puisqu'il peut situer Jaffa en Israël. La lecture d'André est donc une lecture purement référentielle qui vise à situer un nom de lieu sur une carte géographique. Nicole, pour sa part, entreprend une lecture analogique en établissant, du moins peut-on en poser l'hypothèse, une relation entre la pelure épaisse et des événements politiques. Bien que leurs modes de lecture s'avèrent différents, ils n'en sont pas moins complémentaires puisque les conflits entre Israéliens et Libanais peuvent, eux aussi, contribuer au phénomène « peau épaisse »

Rien dans le texte n'explique les raisons qui poussent Nicole à croire que l'orange vient du Liban. Simple manque de connaissances géographiques? C'est possible. Toutefois, la réponse d'André, elle, témoigne qu'il maîtrise mieux qu'elle l'encyclopédie géographique. Ce sont ces connaissances géographiques qu'il mettra à profit lors de l'épisode du bock à bière. Catherine reçoit en cadeau un bock à bière signé Michel Colbach. Bien que celui-ci soit dépourvu d'une ouverture, donc détourné de sa fin première de contenant, l'intérêt des personnages n'est pas retenu par cette caractéristique inusuelle, mais bien par l'inscription gravée en dessous : *P.Q.*

mon Q. André, confiant dans sa connaissance géographique, n'hésite pas et la traduit par Province de Québec mon cul :

Mais quand c'est arrivé, quand je l'ai lu, 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 fautive. Je trouvais sympathique que ces engages enrages se moquent grivoisement 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 trouvé drôle! Ah quel froid ça a jeté!
(p. 107)

C'est alors Nicole qui va le corriger en lui signalant que le P.Q renvoie au Parti Québécois « 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. » (p. 107). Nicole maîtrise indiscutablement mieux que lui le discours politique. Cette compétence est également soulignée lorsqu'ils corrigent l'essai de Roger. Nicole fait alors « une allusion à un pamphlet de Roger sur les «déserteurs sociaux»: elle passe tout droit. Porté comme un avion par le souffle de sa pensée, il n'a rien entendu. » (p. 125). Cet exemple montre bien comment Nicole a su activer ses connaissances encyclopédiques, car elle a été capable de faire une allusion à une lecture antérieure qui portait sur un phénomène social, alors qu'André a, encore une fois, montre que son encyclopédie est

lacunaire, c'est-à-dire qu'il est incapable d'activer tous les éléments de l'encyclopédie des stratégies textuelles établies par Eco.

Ces exemples indiquent clairement une compartimentation des savoirs chez le couple Ferron. Nicole détient le savoir politique, André le savoir géographique. En effet, Nicole semble incapable d'interpréter un texte en fonction du champ géographique, alors qu'André paraît désorienté lorsqu'il doit faire appel à des connaissances politiques. Les problèmes de lecture que rencontrent Nicole et André dans ces occurrences ne sont pas liés à une méconnaissance de la langue, mais plutôt à une encyclopédie réduite, amputée d'une partie des connaissances. Par ailleurs, l'« erreur » d'André témoigne également de son incapacité de se servir de l'hypercodage idéologique, alors que celle de Nicole tend à démontrer une utilisation induite du même processus.

Les protagonistes n'arrivent pas à opérer une lecture-en-compréhension du texte. C'est donc dire qu'ils s'intéressent davantage aux mots, à la syntaxe, au vocabulaire et aux erreurs de sens qu'à la compréhension totale de l'œuvre. Il est alors impossible de situer la lecture qu'ils font dans l'un ou l'autre des étapes d'Eco, car ils ne s'attardent qu'à l'orthographe des mots et à la syntaxe des phrases. Jamais, ils n'arrivent à actualiser le contenu d'un texte. Il semblerait donc qu'André et Nicole ne puissent faire qu'une lecture qui se limite au contexte immédiat et aux erreurs

linguistiques, c'est-à-dire au dictionnaire de base et à l'hypercodage rhétorique. Cependant, même lorsqu'ils parviennent à déchiffrer les mots, les problèmes ne sont pas résolus. Ils sont alors confrontés à la difficulté de leur assigner un sens individuellement et surtout de dépasser l'interprétation des expressions, lexème par lexème, afin « de procéder aux amalgames sémantiques nécessaires⁷⁷ » en utilisant les règles de co-références et les sélections contextuelles et circonstanciées. En fait, comme nous l'avons vu, André et Nicole ne dépassent jamais l'étape de l'encyclopédie. Ils ne s'aventurent donc pas du côté du contenu actualisé. Certes, nous pourrions croire que cette carence est due au fait que nous n'avons pas accès à l'ensemble de leurs lectures, toutefois, les problèmes que les protagonistes rencontrent dans l'actualisation de la structure langagière primaire du texte tendent à laisser croire que leurs lectures ne dépassent jamais ce niveau.

VISION DU MONDE

Mine de rien, c'était une sacrée question que me posait votre chère et tendre. La formulation habituelle en est : « Quel livre amèneriez-vous sur une île déserte? » Interrogation que j'ai toujours trouvée un peu stupide, car absurde : si le métier de professeur d'université devait offrir, en prime, un voyage sur une île déserte, ça se saurait. Mais, posée à l'envers, la question devient essentielle : quels livres auriez-vous le moins de scrupules à détruire?⁷⁸

⁷⁷ ECO, Umberto. *op. cit.*, p. 96.

⁷⁸ NOTHOMB, Amélie. *Les Combustibles*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 35.

« Quel livre apporteriez-vous sur une île déserte ? » Voilà l'une des questions que les magazines populaires posent fréquemment à leurs invités. Question banale, dirons-nous. Cependant, la réponse révèle souvent les valeurs du répondant. À quelques différences près, c'est à ce jeu que se prêtent André et Nicole dans le récit.

Bien que les protagonistes accumulent les références littéraires tout au long de leur « vie enregistrée » (p. 17), nous sommes témoins du phénomène inverse quant à leur rapport aux textes. En effet, au lieu de les accumuler, ils les détruisent ou les abandonnent. Cependant, ce processus ne se fait pas aléatoirement. Les Ferron prennent un soin minutieux pour choisir ce qu'ils laisseront aller en premier. Tranquillement, ils se départiront de certains magazines, dont *Le Nouvel Observateur*. Ils répéteront ce manège jusqu'à ce qui ne leur restent que les textes auxquels ils sont le plus attachés et dont la sélection semble plus difficile. Cette longue étape de tri mène à l'ultime section du récit : « Linen finish writing pad (tablette à écrire fini toile) ». C'est lorsque les Ferron partent sur une île isolée en compagnie de Catherine, qu'ils choisissent, entre l'encyclopédie *Alpha* et la *Flore laurentienne*, lequel de ces deux livres ils conserveront. Ils élisent le dernier. Dans son étude sur les jeux paratextuels, Alain Piette commente d'ailleurs les intertitres de *L'Hiver de force* dans une perspective qui soutient ce raisonnement. En effet, il note

que le « dépouillement progressif du texte s'achève dans la tablette à écrire (le dernier titre), c'est-à-dire dans le blanc d'avant l'écriture, là où tout est possible : le texte s'est vidé de son contenu à l'instar de l'univers diégétique des deux protagonistes⁸⁶ » Dans ces termes, le critique montre que les intertitres passent du texte savant au dépouillement le plus complet (la feuille blanche), ce qui suit l'évolution des personnages. En effet, le livre savant n'est présent dans les intertitres que parce qu'on lui emprunte l'expression qui devient le titre du chapitre, dont « La Zone des feuillus tolérants » et « L'Amarante parente (*Amaranthus graecizans*) » En fait, l'intertitre renvoie d'abord à la nature, et ce n'est que par metonymie (extrait de la *Flore laurentienne*) qu'il renvoie à la culture. Si le papier renvoie habituellement à la culture parce qu'il est le produit d'une transformation industrielle et qu'il peut servir à l'écriture, ici, son dénuement renvoie plutôt à l'état de nature

Le choix qu'ils font de la *Flore laurentienne* leur permet, peut-on croire, de conserver dans leur voyage un élément qui appartient au monde culturel : le livre. Les Ferron se retirent sur une île pour s'éloigner de la civilisation et de la culture, voire pour renaître. Ce voyage va à l'encontre de celui de Robinson Crusoé : « Robinson, seul survivant, est jeté sur la grève de l'île inhospitalière en apparence, et déserte. [...] Ingénieux, il réussit à fabriquer la plupart des objets ou des aliments essentiels qui lui

⁸⁶ Voir la citation de cet extrait de la page 124 dans la section « Mandat et mode de lecture ».

⁸⁷ PIETTE, Alain, *op. cit.*, p. 305.

font défaut⁵¹. » Si Nicole et André partagent avec Robinson le mythe de la renaissance de l'Homme, il n'en demeure pas moins que leur moyen d'y parvenir est à l'opposé de celui de Robinson. En effet, alors que Crusoé renaît en découvrant sa capacité de créer un nouveau monde, une nouvelle culture, les Ferron renaissent en réalisant l'irréalisable, c'est-à-dire se détacher complètement du monde afin de vivre en reclus de la société et en dehors des valeurs qu'elle choisit.

Inévitablement, le paradigme culture/nature doit être étudié. Si la culture implique nécessairement la notion d'humain, il n'en est pas ainsi pour la nature. La première est ce vers quoi se dirige le personnage de Robinson Crusoé, alors que les Ferron cherchent plutôt à s'en libérer. Alors que le personnage de Daniel Defoe altere la nature, les Ferron, eux, se dirigent vers la nature pour « oublier » la culture qu'ils ont d'ailleurs déjà commencé à vider de son sens.

Ce désir d'« oublier » la culture participe à ce que les Ferron appellent la « contre-culture », c'est-à-dire de participer au courant de culture qui conteste la culture dominante. Outre l'exemple où André détruit des pages complètes du *Nouvel Observateur*, nous avons aussi repéré des passages où les Ferron se donnent un mandat et adoptent un mode de lecture marginal qui ne sont pas sans rappeler la

⁵¹ SOUPEL, Serge. « Introduction », *Île et aventures de Robinson Crusoé*, Paris, GF-Flammarion, 1989, p. 15.

contre-culture. Lorsqu'ils lisent les horaires télé, leur mandat de lecture ne vise pas à savoir ce que la télévision présentera, mais à porter un jugement négatif sur la programmation. Ainsi, s'ils ne savent pas comment se servir d'un horaire télé, des revues et magazines, comme *Historia*, *Le Nouvel Observateur*, *Paris-Match*, *Plexus*, etc., nous pouvons déjà croire qu'ils ne sauront pas davantage comment s'insérer dans la société et devront s'exiler vers un lieu où il n'y a pas de civilisation.

Enfin, nous notons que l'utilisation que font les Ferron de la *Flore laurentienne* est aussi un bon exemple pour illustrer leur vision du monde. Gilles Marcotte note d'ailleurs, à propos de la lecture qu'ils en font, qu'

[...] en lisant *La Flore laurentienne* Nicole et André n'entendent pas se donner une formation de botanistes. Ils dévorent du papier, des phrases, des mots, sans s'inquiéter du sens, et tant mieux si les livres sont médiocres, ou ne veulent rien dire [...] ⁸²

Cette remarque annonce le point essentiel de la contre-culture à laquelle les protagonistes nous ont habitués au fil de leurs lectures. En effet, lorsque le critique affirme que c'est « tant mieux si les livres sont médiocres, ou ne veulent rien dire », nous sommes obligés de relire l'incipit du récit et de reconnaître que les Ferron se plaisent lorsqu'ils dénoncent la médiocrité de la société : « Comme malgré nous

⁸² MARCOTTE, Gilles. *op. cit.*, p. 79.

(personne n'aime ça être méchant, amer, réactionnaire), nous passons notre temps à dire du mal. » (p. 15). Ce « malgré nous » *victimise* André et Nicole, car il semblerait qu'ils n'ont pas choisi d'être réactionnaires, mais qu'ils subissent plutôt cet élément qui pourtant les caractérise très bien. Vachon ajoute d'ailleurs qu'« il n'y a pas de faute à être qui on ne pouvait pas ne pas être, pas de mal à être né pour le mal, comme il n'y a pas de mérite à faire carrière dans la bonté si l'on est né sauveur, decrotteur, inapte à ne point aimer⁸³. » Il semblerait, aussi, que Nicole et André cherchent, par tous les moyens, à se désinstruire. Ces habitudes de lectures nous permettent de caractériser leur comportement. Effectivement, nous pouvons admettre qu'ils sont des adultes qui optent pour un mode de vie iconoclaste, c'est-à-dire qu'ils sont hostiles aux traditions.

Par ailleurs, le dernier chapitre du récit, celui qui vient indiquer au lecteur que les Ferron sont bel et bien des « inadaptés sociaux », est aussi

La déroute finale d'une convivialité du cœur [qui] n'enlève cependant pas au discours sa puissance de recodification. La conscience de cette possibilité autorise d'autres luttes, partielles mais parfois victorieuses, en particulier contre la culture qui alimente, comme la politique et l'économique mais de façon plus vicieuse car plus occultée, les rouages déterritorialisants de la machine sociale⁸⁴.

⁸³ VACHON, G.-André. *op. cit.*, p. 357-358.

⁸⁴ VAILLANCOURT, Pierre-Louis. *op. cit.*, p. 49.

Et cette culture dont parle Vaillancourt se présente aussi dans le rapport entre l'île Bizard et Montréal. En effet, la comparaison entre les deux lieux est inévitable, d'abord parce que ces deux endroits sont des terres entourées d'eau, mais aussi, comme le mentionne Resch, parce qu'« il est impossible de saisir Montréal de façon globale. "Montréal, c'est l'homme jeté en bas du nid!" » (p. 236), l'île a une dimension humaine : "C'est une grande île mais pas assez pour qu'on s'égare []" » Le critique ajoute, ce qui nous semble être aussi une façon de préciser jusqu'à quel point les efforts des Ferron pour rejeter les valeurs de la ville ne sont pas totalement réussis, que « les signes [esthétiques] s'accumulent, altérant la vision paradisiaque de l'île" » Ainsi, Yannick Resch établit une liste de quelques phénomènes « naturels » qui nous rappellent la présence de la culture, de Montréal. En effet, il note les maladies des ormes, la pollution de l'eau et la prolifération des algues. C'est ainsi qu'après une baignade, Nicole tombe malade à son tour. Cette surenchère de manifestations problématiques mène à l'échec, et les Ferron doivent retourner à Montréal, comme quoi ils n'ont pu pousser leur idéologie du refus total jusqu'au bout.

Enfin, nous pouvons aussi soutenir l'hypothèse du refus de la culture à l'aide de l'utilisation qu'ils font des appareils électroménagers et d'autres objets de

⁸⁵ RESCH, Yannick, *op. cit.*, p. i-11.

⁸⁶ *Loc. cit.*

divertissement. En effet, parmi ceux-ci, les disques des Beatles sont les seuls qu'ils conservent : « On ne garde que les disques des Beatles. Les autres, on les écoute puis on les jette, ou on les met devant la porte pour s'essuyer les pieds avant d'entrer quand les trottoirs sont salissants. » (p. 98). Cependant, ils finiront par s'en débarrasser en les faisant cuire au four :

La dernière chose qu'on a fait cuire dans le four du L'Islet Ultramatic c'est nos disques des Beatles. On en a fait une belle pile noire, on l'a posée au centre de la grille, on a allumé à 350° F. On s'est assis par terre pour regarder par la lunette Perma-View ce que ça allait faire. Ça a fondu, ça a coulé, ça a fumé, ça a pris feu. (p. 162)

Paradoxalement, comme le mentionne Micheline Cambron, les Ferron « détruisent les disques qu'ils aiment et [...] écoutent religieusement ce qu'ils exècrent, évitant ainsi toute adhésion à un groupe⁸⁷ ». Et ce refus d'adhérer à un groupe se fait aussi sentir par l'omniprésence du « nous » qui prend la valeur d'un « je », « un *nous* qui évoque aussi peu que possible "nous deux", qui adopte, autant qu'il le peut, la forme de l'un singulier⁸⁸ ». Ainsi, en utilisant le pronom collectif, qui doit être pris comme un « je », André crée une unité qui rassemble Nicole, La Toune, le lecteur empirique devenu « une sorte de double de Petit Pois⁸⁹ », et lui. De plus, aucun rapport au monde extérieur ne fait partie intégrante de cette « bulle ».

⁸⁷ CAMBRON, Micheline. *op. cit.*, p. 165

⁸⁸ VACHON, G.-André. *op. cit.*, p. 372.

⁸⁹ CAMBRON, Micheline. *op. cit.*, p. 169.

D'autres fois, ils décident, au lieu de détruire les objets, de tout simplement les vendre pour ensuite choisir un mode de vie autarcique :

On va tout vendre, même notre argent. On va garder juste notre TV. Après on va dormir sur le plancher (si personne ne veut l'acheter). Après on va manger nos dents, c'est fantastique comment que c'est nourrissant. calcium, fer, fluor. (p. 110)

Même s'ils veulent faire un petit profit en vendant leurs biens, ils ne comptent pas utiliser cet argent pour participer à la vie économique. Sauf, peut-on croire, pour aller boire à la taverne du coin. Mais à part ces parties de beuverie, ils veulent se détacher complètement du monde, ne plus avoir à sortir de leur appartement. Ces passe-temps que privilégie le couple Ferron vont à l'encontre des valeurs sociales primées par la société contemporaine. Pour critiquer ce monde, ils lui accolent l'étiquette de « CCC », Contre-Culture de Consommation, preuve que le désir des Ferron n'est pas non plus de faire partie de ce clan, comme le mentionne Pierre-Louis Vaillancourt :

[...] le refus des rôles sexuels, la critique des institutions (famille, église, école), affinités suffisamment présentes pour que le narrateur ait lui-même senti le besoin de se démarquer des hippies, dont il se moque, et du mouvement lui-même, auquel il accorde le sigle CCC [...]

* VAILLANCOURT, Pierre-Louis. *op. cit.*, p. 51.

G.-André Vachon, quant à lui, parlait plutôt du désir des Ferron de vivre contre : « Ils vont tenter de contre-vivre; et leur trois-pièces devient l'image dérisoire de ce que serait le Lieu (*et la Formule*) hors de tout lieu repérable et dicible⁴. » En effet, tout semble confirmer cette affirmation, tout particulièrement lorsque le couple Ferron « n'ouvre plus les rideaux. [II] dort jusqu'à une heure et demie deux heures de l'après-midi [II] sort quand il fait noir. » (p. 16)

En somme, plusieurs récurrences dans le comportement des Ferron nous permettent de conclure que leur vision du monde est marginale. L'attitude qu'ils adoptent dès qu'ils prennent un livre dépasse déjà largement les attentes du lecteur. En effet, qu'André et Nicole se donnent un mandat de lecture fort différent des autres, qu'ils adoptent un mode de lecture tout à fait contraire à ce que devrait normalement programmer un genre littéraire particulier, et enfin, qu'ils ne sachent pas comment fonctionner dans un milieu social défini montrent que les protagonistes vivent en reclus de la société. Leur vision du monde semble être celle d'un schizophrène, c'est-à-dire qu'ils vivent dans un monde qu'ils se construisent, et tout ce qui les entoure, que ce soit le milieu culturel, économique ou social, leur est incompréhensible. Leurs attentes dans la vie sont plutôt de l'ordre du repliement sur soi et de la recherche de

⁴ VACHON, G.-André, *op. cit.*, p. 368.

l'évasion sur une île immatérielle. D'ailleurs, la camisole de force, dernier symbole du récit, montre ce désir de se soustraire du monde :

Puis demain, 21 juin 1971, l'hiver va commencer, une dernière fois, une fois pour toutes, l'hiver de force (comme la camisole), la saison où on reste enfermé dans sa chambre parce qu'on est vieux et qu'on a peur d'attraper du mal dehors, ou qu'on sait qu'on ne peut rien attraper du tout dehors, mais ça revient au même. (p. 273-274)

Cette camisole de force représente aussi un attachement de force à la culture et à la nature. Incapables de choisir entre Montréal et l'île immatérielle, les Ferron se tournent vers la *Flore laurentienne* pour unir ces deux éléments : la nature qui est le sujet de la monographie du Frère Marie-Victorin, et la culture (par extension, la communication et la connaissance) qui est le propre du livre. Ainsi, en s'attachant de force à ce traité de botanique, André et Nicole s'isolent complètement du vrai monde. Ils vivent désormais dans leur univers, dans leur saison mentale, qui est dépourvu de sens, ce qui expliquerait peut-être pourquoi « demain, 21 juin 1971, l'hiver va commencer », la saison où le froid les emprisonne dans leur chambre, exclus, volontairement, du monde.

LECTURES DE FORCE

LECTEUR RÉEL

Dans le premier chapitre, nous avons démontré qu'André et Nicole sont d'étranges lecteurs qui pratiquent une lecture marginale. En effet, ils lisent en ne tenant pas compte de certaines règles tacites. D'abord, ils n'ont aucune conception de la littérature et par conséquent, leur mandat de lecture n'est pas celui auquel le lecteur réel s'attendrait. Il est normal, alors, que leur mode de lecture soit aussi marginal. Ainsi, nous notons que les protagonistes conduisent une lecture qui ne tient pas compte des mandats de lecture, des genres littéraires et du sens (ils se désintéressent même de l'interprétation). D'autre part, lorsque le personnage d'André décide de mettre par écrit toute leur vie, il procède de façon analogue à leurs lectures. En fait, le mandat d'écriture du narrateur ne correspond ni à nous informer, ni à être lu, mais plutôt à nous expliquer pourquoi il trouve qu'il « mène une vie plate. Comment ça se fait? » (p. 17). Ainsi, il écrit pour Nicole et lui afin de mieux comprendre en quoi leur vie est « plate ». Son écriture se rapproche donc du journal intime ou du carnet de voyage (ici carnet de vie). Or, sur la page titre de la première édition (Gallimard, collection « Blanche »), on trouve la mention « récit » qu'on peut peut-être voir après quelques pages comme un « récit de vie ». Puisque André ne maîtrise pas

l'impact que les genres littéraires ont sur le lecteur, il choisit le récit, ce genre fourre-tout⁹², car peut-être préfère-t-il « employer ici le terme minimal, quasi négatif, qui implique le refus de l'orchestration de l'imagination romanesque telle qu'elle se manifeste dans le roman du dix-neuvième siècle [...] »⁹³. » Enfin, la langue qu'il utilise dans ses écrits témoigne, elle aussi, de ses lectures. S'il accordait une grande importance à l'orthographe et aux jeux de mots, il préfère poursuivre, dans l'écriture, cette quête langagière à celle du sens : « l'écriture n'a pas de sens, étant essentiellement insensée [...] »⁹⁴. » En effet, *L'Hiver de force* est un texte rempli de jeux de mots, de calembours, de mots-valises et de fautes de sens

Quant au lecteur qui doit actualiser ce texte, il doit faire appel à plusieurs connaissances, dont la mise en abyme du lecteur dans le récit. Et cette représentation n'est pas sans créer un « modèle » pour le lecteur. Cependant, « le narrateur de *L'Hiver de force* déjoue d'avance toute interprétation possible de son récit⁹⁵. » De plus, puisque normalement le lecteur s'attend à un certain bouleversement à la lecture d'un texte de création, il espère le moment où il se passera autre chose dans le récit que les longues descriptions où Nicole boit son café, où les personnages lisent, où ils regardent la télé, etc.. Cette absence d'actions « justifie le choix [du genre littéraire

⁹² Nous reviendrons en fin de chapitre sur le genre du récit.

⁹³ LAURENT, Françoise, *op. cit.*, p. 130.

⁹⁴ GERVAIS, André, *op. cit.*, p. 187.

⁹⁵ FILTEAU, Claude, « *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme et la politique du désir », *Voix et images*, vol. 1, n° 3, avril 1973, p. 365.

qu'est le récit] du rédacteur. Il n'y a pas de création, pas d'originalité, pas d'interprétation, pas d'inspiration [...]»⁹⁶. » Bref, le lecteur réel s'attend à une certaine action, mais rien n'arrive, comme dans les lectures des Ferron.

Dans ce deuxième chapitre, nous tenterons d'établir des liens entre le mode de lecture des personnages et celui qu'opère le lecteur réel. Pour arriver à des résultats concrets, nous étudierons l'horizon d'attente, l'intérêt pour l'auteur, le paratexte (titre, intertitres), les notes, la langue et enfin le genre. Nous étudierons ces éléments en trois temps. D'abord en identifiant et en expliquant la notion en soi en relation avec la lecture, ensuite en établissant des liens entre l'élément étudié et la lecture des critiques, et enfin, en tentant de voir comment André et Nicole perçoivent cet élément

HORIZON D'ATTENTE

Lorsque Hans Robert Jauss s'est intéressé à la réception critique des textes, il a remarqué que le lecteur possédait des attentes communes à un milieu culturel donné, et ce, avant même d'avoir lu le texte. En effet, le lecteur a déjà des connaissances qui modulent sa lecture. D'abord, il possède une conception du genre littéraire, il a une perception de thèmes et de formes d'œuvres antérieures, et enfin, il maîtrise des

⁹⁶ LAURENT, Françoise. *op. cit.*, p. 124.

connaissances qui lui permettent d'opposer monde imaginaire et réalité quotidienne. Ainsi, ces trois facteurs prédisposent le lecteur à opérer une lecture « dirigée » d'un texte.

Inévitablement, la lecture du récit de Réjean Ducharme est aussi tributaire de l'horizon d'attente qui domine le moment de la lecture. D'ailleurs, Ben-Z. Shek avait déjà remarqué que l'auteur avait soulevé la controverse dans le milieu littéraire « Quand paraissait en 1966 *L'Avalée des avalés*, le premier roman de Réjean Ducharme, "l'horizon d'attente", en ce qui concerne la facture du roman québécois ainsi que le rôle social de l'écrivain, a été visiblement perturbé [...] »⁷ » Depuis, les lecteurs ont passablement bien assimilé le style ducharmien, mais aussi, l'horizon d'attente du roman québécois s'est modifié entre la première oeuvre de Ducharme et *L'Hiver de force*. En effet, en 1973, les lecteurs québécois vivent dans un milieu culturel en pleine effervescence malgré la fin des années « beatnik », un milieu politique très engagé qui favorise de nouvelles idées et un contexte social dans lequel de nouvelles valeurs (religion, sexualité, mariage, etc.) commencent à s'installer. Quant au milieu littéraire, la critique s'habitue à une nouvelle forme littéraire dans laquelle des valeurs postmodernistes sont véhiculées. Réginald Hamel définit le postmodernisme par « la promotion des jeux du langage. – La déconstruction des canons esthétiques. – Le roman doit être considéré comme le lieu d'émancipation et

de critique. Il faut privilégier l'usage de la parodie et de l'ironie⁹⁸. » Dans l'introduction au *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, tome V, on peut aussi lire un passage qui explique très bien la situation contextuelle du roman québécois dans les années 1970-1975 :

Constitué de quelque quatre cents romans et recueils de contes et nouvelles, le corpus des oeuvres narratives des années 1970-1975 illustre, au moyen d'une grande variété thématique et formelle, les mutations profondes qui ont touché la société québécoise depuis le début de la révolution tranquille. Dans la lancée des années 1960, les oeuvres continuent, en 1970, d'exprimer les ruptures, brouillages, désaccords avec la famille, ruptures avec la religion et ses impératifs dogmatiques (en particulier pour les personnages qui quittent les ordres), mise en valeur de revendications économiques, sociales et politiques. De nombreux romans se situent pendant la crise d'octobre 1970 ou présentent ces événements en filigrane. Un bref portrait du roman, du conte et de la nouvelle permet de mieux situer les écrivains ainsi que les formes privilégiées par la narration. De plus, un examen des sujets abordés (les thèmes nouveaux ou déjà en place et récurrents), révèle l'imaginaire, les mythologies, les préoccupations qui s'esquissent à travers la volumineuse production romanesque de cette période⁹⁹.

À l'aide de ces définitions, nous sommes en mesure de mieux contextualiser la réception du récit. Il faut noter que la réception critique de ce texte est aussi tributaire de la réception des autres textes de Ducharme. En effet, l'horizon d'attente

⁹⁸ SHEK, Ben-Z., *op. cit.*, p. 45.

⁹⁹ HAMEL, Réginald, *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 737.

présent au moment de la sortie du bouquin a été suscité par les livres précédents de Ducharme, le caractère mystérieux de l'auteur, les titres énigmatiques, et aussi les usages déroutants des notes et du langage.

FIGURE DE L'AUTEUR

D'abord, la figure de l'auteur du récit est encore mentionnée bien qu'il s'agisse de sa cinquième œuvre romanesque. Ainsi, dès la publication de *L'Hiver de force*, les premières critiques à paraître dans les journaux se croient obligées de mentionner que l'auteur est le même que celui qui a publié *L'Avalée des avalés*, le livre à l'origine du mythe Ducharme. Robert Tremblay dans *Le Soleil* tente d'établir un pont entre le « premier » Réjean Ducharme et celui d'aujourd'hui (1973) : « C'était oublier, d'abord, que Réjean Ducharme est beaucoup plus que le stenographe de nos impuissances et de nos rêves. Enfin, c'était vouloir en faire notre Rimbaud à tout prix et sans rémission^[1]. » Ce mythe ducharmien est repris par d'autres critiques, mais cette fois-ci, en insistant sur les circonstances de la première publication de l'auteur :

Je sais que l'on raconte qu'un éditeur d'ici avait jadis levé le nez sur *L'Avalée des avalés* et que c'est en désespoir de

^[1] LEMIRE, Maurice (sous la direction de), « Introduction », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. 1, 1970-1975, Montréal, Fides, 1987, p. XIX.

^[2] TREMBLAY, Robert, « Réjean Ducharme, un revenant qui n'est jamais parti », *Le Soleil*, 13 octobre 1973, p. 45.

cause, et par dépit, que Réjean Ducharme s'était tourné vers un éditeur français. Le reste, évidemment, appartient à l'histoire. Mais, maintenant que M. Réjean Ducharme a fait la démonstration qu'il cherchait à faire, pourquoi ne choisirait-il pas, s'il veut continuer dans la voie où il me paraît s'être engagé avec *l'Hiver de force*, de se faire éditer ici?¹⁰¹

Même du côté anglophone, la critique a pris en considération le fait que l'auteur ait été publié en France après avoir essuyé un refus au Québec, comme le mentionne Philip Stratford « *It comes to us from Paris (Gallimard, 288 pages, \$7.95) where all his books have been published ever since a Quebec editor unfortunately turned down his first manuscript* ». » D'autre part, l'anonymat de l'auteur vient aussi justifier sa présence dans un texte critique, souligne André Gervais « On l'aurait cru figé dans un anonymat qui dérangea à l'époque, de force, plusieurs personnes "bien intentionnées" (journalistes, critiques, etc.) et plusieurs idées "bien arrêtées" (sur l'auteur, sur le roman, etc.)¹⁰². » Cette remarque souligne le caractère révolutionnaire de l'œuvre de Ducharme tout en indiquant que la figure de l'auteur devient à présent un élément de l'horizon d'attente. Or, cette pratique va à l'encontre des intérêts d'André et Nicole. En effet, ils n'ont pas d'idées « bien arrêtées » sur ce qu'est un auteur et ce qu'est un genre littéraire. Si les critiques vouent un culte au mythe ducharmien, les Ferron, eux, prennent un malin plaisir à se

¹⁰¹ GAULIN, Michel, « De la Flore laurentienne au "lieu de l'homme", and back le nouveau roman de Réjean Ducharme », *Le Droit*, 24 novembre 1973, p. 31.

¹⁰² STRATFORD, Philip, « Succulent, droll, original... », *The Globe and Mail*, February 2, 1974, p. 31.

¹⁰³ GERVAIS, André, *op. cit.*, p. 184.

moquer des écrivains. D'ailleurs, André mentionne que Louis Caron tentait de toucher impudiquement Nicole : « Sous prétexte de la chatouiller, il fourrait partout ses mains blanchâtres de romancier jowl. » (p. 108). En fait, le narrateur, contrairement aux critiques, désacralise la figure de l'auteur. Enfin, la solitude reconnue de cet auteur intéresse aussi les critiques, dont Françoise Laurent : « on s'émerveille de voir un solitaire comme Ducharme¹⁰⁴ ». Ce dernier commentaire n'est pas sans rappeler la fin tragique d'André et Nicole qui les amène à s'isoler du monde. Jean-François Chassey a même poussé plus loin l'étude de l'auteur du récit afin d'établir un lien étroit entre l'auteur et ses personnages : « Mais chez Ducharme, l'écrivain apparaît *aussi* comme un personnage¹⁰⁵ ».

STRATÉGIES PARATEXTUELLES

Les stratégies paratextuelles sont normalement très significatives au sein d'un texte, car elles informent, dirigent la lecture et ajoutent certaines explications au texte. La lecture de différentes études, dont celle d'Hélène Amrit, nous fait remarquer que les références à des stratégies paratextuelles (dont le titre et les intertitres) ou à des notes sont monnaie courante dans l'étude de l'œuvre de Réjean Ducharme. Cette section aura comme mandat d'illustrer en quoi ces éléments de la stratégie

¹⁰⁴ LAURENT, Françoise, *op. cit.*, p. 144.

¹⁰⁵ CHASSEY, Jean-François, *L'Ambiguïté américaine : Le roman québécois face aux États-Unis*, (voir page suivante pour la suite)

paratextuelle de l'auteur (ou de l'éditeur) parviennent à déterminer ou à diriger la lecture opérée par le lecteur réel. Si nous admettons qu'André en est l'auteur, nous devons d'emblée garder en tête son mode de lecture et son mandat d'écriture, car ils auront un impact majeur sur la réception des stratégies paratextuelles.

TITRE

Si les titres sont normalement significatifs par rapport au texte qu'ils représentent, les lecteurs de Réjean Ducharme sont habitués à des titres qui ne signifient que de façon détournée, par jeu de langage¹⁰⁶. Les lecteurs de *L'Hiver de force* se rendront compte que le titre du récit ducharmien participe encore à la tradition à laquelle l'auteur nous avait habitués, car il ne sera explicité qu'à la toute fin du texte, comme le mentionne Kenneth Meadwell : « La signification du syntagme "l'hiver de force" se dévoile explicitement à la fin du texte de par le rapprochement [sic] avec "camisole de force" : état de léthargie qui s'impose sur l'individu sans que celui-ci puisse s'en soustraire¹⁰⁷ ». En effet, comme le mentionne Yannick Gasquy-Resch, ce titre

évoque un thème, l'hiver, que la distorsion du syntagme
« camisole de force » permet de lire de façon plus précise.

Montréal, XYZ, « Théorie et littérature », 1995, p. 115.

¹⁰⁶ Voir les titres des œuvres en prose précédant 1973 : *L'Avalée des avalés* (1966), *Le Nez qui voque* (1967), *L'Océantume* (1968), *La Fille de Christophe Colomb* (1969).

¹⁰⁷ MEADWELL, Kenneth, *op. cit.*, p. 124.

Le titre suggère non seulement le froid mais l'emprisonnement, l'hiver pouvant être perçu comme une saison mentale dont on ne peut échapper¹⁰⁸.

Quant à la quatrième page de couverture, qui est en quelque sorte une continuité de la page couverture, nous remarquons que l'édition de poche, contrairement à celle de la collection « Blanche », résume grossièrement le récit. On y présente les personnages principaux et leurs occupations, tout en établissant un parallèle avec Miller et Kerouac : « *L'Hiver de force* est un de ces livres confession proche de Miller ou de Kerouac. Les deux héros, André et Nicole, sont "sur la route", même quand ils ne bougent pas de l'appartement où ils se saoulent des films de la télé » En créant ces liens avec deux autres grands auteurs, « on peut comprendre l'importance donnée à cette "déterritorialisation" qui a un parfum d'exotisme et de fantaisie¹⁰⁹ » pour le lecteur français. Car, ne l'oublions pas, le livre est d'abord publié en France et le lectorat cible est avant tout français ou européen, malgré l'appartenance montréalaise de l'auteur et des personnages. Ainsi, si le lecteur réel tente toujours de trouver un lien significatif entre le titre et l'œuvre, nous avons remarqué qu'il n'en est pas ainsi pour André et Nicole, qui eux, préfèrent les titres à l'œuvre.

En 1966, quand on a exposé, elle [Nicole] a trouvé tous les titres toute seule. Si elle ne se retenait pas, elle ferait carrière

¹⁰⁸ GASQUY-RESCH, Yannick, *op. cit.*, p. 40.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 41.

d'intituler. Comme d'autres font des œuvres sans titres, elle ne ferait que des titres sans œuvres. Ça aurait l'air de quoi? Elle serait trop en avance sur son siècle; le monde n'est pas prêt. (p. 179)

Ainsi, André est conscient que leur idéologie, qui les incite à tout rejeter, touche toutes les sphères culturelles de la société et ne correspond pas à la norme sociale. En effet, Nicole ne cherche pas à donner un sens au titre, elle cherche plutôt à provoquer en ne faisant que des titres que les gens ne comprendraient pas.

INTERTITRES

Outre le titre de l'œuvre, les intertitres prennent une place très importante dans le récit de Réjean Ducharme. L'étude d'Alain Piette servira de point de départ à notre analyse.

Il reste à rendre compte des quatre titres des parties : le thème commun en est le livre ou, de façon plus générale, le texte. Les deux premiers titres réfèrent à la Flore laurentienne et donc au livre par excellence, c'est-à-dire au livre savant. Dans le troisième titre se vérifie toute la subtilité (et la complexité) de l'écriture ducharmienne : trace de la grande littérature, sacrée ou profane, ce syncrétisme aboutit au texte cinématographique populaire (Jerry Lewis) et la comptine (de par le découpage métrique et la rime). On est passé du texte foisonnant (la Flore laurentienne) à l'écriture réduite à sa plus simple expression, non sans avoir recours à la médiation du grand texte littéraire. Mais ce dernier n'y trouve pas son compte : il est à la fois dénaturé (citation hors contexte¹¹⁰) et

¹¹⁰ Cela n'est pas sans rappeler les lectures des Ferron.

tourné en dérision dans un nouveau texte connotant l'absence de sérieux et l'univers enfantin. Ce dépouillement progressif du texte s'achève dans la tablette à écrire (le dernier titre), c'est-à-dire dans le blanc d'avant l'écriture, là où tout est possible : le texte s'est vidé de son contenu à l'instar de l'univers diégétique des deux protagonistes¹¹¹.

Cet extrait trace parfaitement, en parallèle, les changements moraux, intellectuels et psychologiques d'André et Nicole. D'ailleurs, Piette divise les intertitres en deux catégories : la première fait référence à la *Flore laurentienne*, alors que les autres rappellent une langue simple. Plus le lecteur réel déchiffre le texte, plus il se rend compte que l'oeuvre à laquelle il essaie de donner un sens n'est en fait qu'un amas de faits journaliers sans lien, soit la transposition de l'échec d'écrire. Il saisira ensuite les autres intertitres qui font davantage appel à une lecture plus éclectique : « Le Fonne c'est platte (la chair est triste et j'ai vu tous les films de Jerry Lewis) » et « Linen finish writing pad (tablette à écrire fini toile) ». En somme, le lecteur apprend, au cours de sa lecture, qu'il doit procéder à des jeux de déconstruction de sens pour en arriver à un ensemble cohérent, d'où l'importance de la représentation des lectures d'André et Nicole, comme semble le signaler Yannick Gasquy-Resch, lorsqu'il affirme que « l'effet parodique qui en résulte conduit le lecteur à saisir ailleurs le sens énigmatiques de ces titres secondaires¹¹² ». En effet, en se comparant à ces lecteurs fictifs, le lecteur accepte de reproduire, avec ludisme, la façon de lire des

¹¹¹ PIETTE, Alain. *op. cit.*, p. 305.

¹¹² GASQUY-RESCH, Yannick. *op. cit.*, p. 42.

personnages, c'est-à-dire de construire son propre sens, en fonction de sa vision du monde. Enfin, ces intertitres « utilisent aussi bien des termes anglais, français latins ou québécois, et [...] sont dotés par surcroît d'un système de traduction très libre mis entre parenthèses : les langues sont au rendez-vous avec toute la complexité de leur juxtaposition¹¹³. » Cette remarque rejoint notre commentaire sur la déconstruction que créent les intertitres. Ainsi, si le narrateur fait appel à plusieurs langues pour séparer les parties de son récit, il brouille la compréhension du texte pour le lecteur, et ce dernier finit par ressembler, de façon parallèle, à André et Nicole lorsqu'ils lisent des textes et disent avoir compris « tout à l'envers » (p. 16)

D'autres critiques ont analysé les intertitres d'une façon complètement différente. Au lieu d'y voir une déconstruction de sens, ils y ont vu une lecture parallèle à l'histoire principale. C'est Hélène Amrit qui a d'ailleurs relevé ce phénomène « original : les intertitres dissimulent une histoire si le lecteur accepte de "jouer" et de lire entre les lignes¹¹⁴. » Cette histoire rappelle, selon elle, la colonisation des territoires relatée dans les premiers romans canadiens. D'ailleurs, note-t-elle, ce thème est repérable dès la table des chapitres. Il faut cependant noter qu'aucune table des chapitres n'apparaît dans les éditions, ce que déplore d'ailleurs Françoise Laurent : « Gallimard a grandement péché en ne reprenant pas dans une

¹¹³ AMRIT, Hélène, *Les Stratégies paratextuelles dans l'oeuvre de Réjean Ducharme*, Paris, Les Belles Lettres, « Série littéraire, vol. 2 », 1995, p. 23.

table des matières les titres des chapitres, radiographie essentielle¹¹⁴ » L'étude des intertitres, mis l'un à la suite de l'autre, nous permet, en effet, d'en arriver au déchiffrement de la culture québécoise. Si le lecteur accepte de se prêter à cette lecture, il peut aisément la justifier en s'identifiant aux personnages d'André et de Nicole qui ne lisent, chez le marchand de journaux, que les titres mis à la une des magazines. Lus l'un à la suite de l'autre, ceux-ci créent un récit plus ou moins vraisemblable : « La princesse Soraya accouchée par le docteur Barnard, San Antonio est un cosmique, Eva Braun cousait à Berchtesgaden, Jordaens au Musée d'Art contemporain, Etranglée dans sa baignoire. » (p. 140). Ainsi, « La Zone des feuillus tolérants » correspond, selon Amrit, aux origines du Québec, c'est-à-dire au moment où les premiers colons se sont installés pour déchiffrer les terres boisées « L'amarante parente (*amaranthus graecizans*) », pour sa part, se rapporte à la période où les gens ont commencé à s'établir sur les terres et à tranquillement former des familles et à coloniser les campagnes. D'ailleurs, c'est dans cette section qu'André et Nicole vont visiter *le père* qui habitait jadis une terre : « La terre est vendue, le père a gardé la maison et puis c'est tout. Toutes les terres sont vendues; les Belges ont acheté les deux côtés de tout le rang Saint-Louis » (p. 135). Historiquement, la société canadienne-française s'est développée peu à peu, puis les gens ont formé des centres urbains et une société capable de se définir et de rejeter des valeurs qui ne

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹¹⁵ LAURENT, Françoise. *loc. cit.*, p. 136.

correspondaient pas à leur idéal. C'est à cela que se rapporte la troisième section de *L'Hiver de force*. « Le Fonne c'est platte (la chair est triste et j'ai vu tous les films de Jerry Lewis) ». Enfin, la dernière partie du récit, celle qui vient résoudre l'enigme du titre, exploite la culture québécoise dans un monde de communication où l'incapacité à communiquer se présente de façon flagrante par la publication du journal d'André. Déjà le titre de cette dernière section nous renseigne sur divers aspects communicationnels : « Linen finish writing pad (tablette à écrire fini toile) » que nous pouvons interpréter comme la hantise de la page blanche. Nous sommes alors à la fin du récit, au moment où les protagonistes reçoivent une lettre de la Toune les informant qu'elle les quitte. C'est l'ère des communications, le moment où André et Nicole décident de revenir, non plus sur la ferme comme dans les romans du terroir, mais à Montréal. Après avoir connu la campagne et la nature, ne serait-ce que par leur rapport intime avec la *Flore laurentienne*, Nicole et André retournent dans la métropole « sur le pouce avec [leur] *Flore laurentienne* sous le bras. » (p. 273) Cette lecture du paratexte paraît typiquement française. Hélène Amrit est d'ailleurs professeure à l'Université de Limoges en France. Sa perception du Québec semble, en effet, diriger sa lecture qu'elle fait du texte, car elle crée des liens idéologiques et politiques auxquels le texte ne renvoie même pas, comme le fait aussi Jacques Godbout en opérant une lecture politique du même récit : « C'est la contre-révolution tranquille. Fuck!¹¹⁶ »

¹¹⁶ GODBOUT, Jacques. « Le Québec de force », *Le Maclean*, janvier 1974, p. 12.

NOTES

Si les intertitres servent à diriger le lecteur dans sa lecture, les notes en bas de page jouent un double rôle : celui d'éclairer le lecteur, et parfois, celui de brouiller la lisibilité du texte. En effet, l'absence de signature oblige le lecteur à s'interroger sur la validité de ces notes. Mais, qui donc les a écrites? Est-ce Réjean Ducharme, l'auteur? André, le narrateur? Ou Gallimard, l'éditeur? Difficile de répondre à ces questions, car les notes appartiennent à plusieurs registres et le destinataire demeure indéterminé. « Les trente et une notes explicatives en bas des pages ne renvoient pas explicitement au narrataire et ne se signalent ni par "Note d'éditeur/auteur" ni par l'ajout "R.D." » Tous ces jeux « participent à cette volonté de brouiller la lisibilité du texte au profit de la visibilité de son écriture, dans la mesure où elles entretiennent une activité de lecture qui empêche le lecteur de croire à l'information qui lui est communiquée¹¹⁸ ». Ainsi, en analysant quelques notes, nous pourrions voir comment elles contribuent à désorienter le lecteur. Toutefois, celui-ci ne devrait pas se sentir incompetent, car si l'auteur de ces notes est André, le lecteur réel peut toujours retracer le cheminement particulier du personnage-lecteur pour comprendre son incapacité interprétative: un lecteur qui ne reconnaît pas toutes les compétences que les textes lui donnent, et en plus, un auteur qui écrit comme il lit.

¹¹⁸ MEADWELL, Kenneth. *op. cit.*, p. 156.

La première note en bas de page apparaît après seulement quelques pages de texte. Cette note explicative définit, tel un dictionnaire, la signification du mot « joual ». Ainsi, dans le récit, lorsqu'on présente la peintre Lainou, on peut lire « Et puis alors c'est agaçant à la fin cette façon qu'elle a, même au téléphone, de parler tantôt joual avec l'accent parisien, tantôt vice versa, c'est catégoriquement insupportable » (p. 21). Après le mot *joual*, un appel de note nous renvoie à une petite phrase métatextuelle « Jargon montréalais raffiné par le théâtre puis exploité par la chanson et le cinéma québécois. » (p. 21). D'emblée, le lecteur est porté à faire confiance à l'auteur de la note, car elle semble juste, sérieuse et rend compte d'une explication nécessaire au lecteur français, pour qui le joual est un dialecte inconnu. Le joual est d'abord une langue populaire, vernaculaire, des ouvriers montréalais et non pas une langue littéraire, quoique la note soit tout à fait véridique, car c'est le théâtre qui a popularisé le joual. Le même processus se répète lorsque vient le temps d'expliquer l'expression bien québécoise « péter de la brew ». Un appel de note suit le terme, et on y lit : « Prononcer brou, anglicisme, sens propre : l'écume (de la bière), sens ici : parler avec passion (en postillonnant). » (p. 125). Encore là, le lecteur peut entièrement se laisser guider par le texte et ne pas se référer au dictionnaire pour avoir une définition des termes qui ne lui sont pas familiers, mais il n'aura pas le sens juste de l'expression. En effet, « péter de la brew » signifie plutôt « se vanter ». La note,

¹²² GASQUY-RESCH, Yannick, *op. cit.*, p. 43.

comme André et Nicole, retient l'effet littéral, soit péter avec sa bouche, donc éjecter de l'écume (de la broue).

La deuxième note se veut aussi une explication d'un terme, mais cette fois-ci l'expression à définir est en anglais. Il semble donc normal de fournir au lecteur francophone une traduction, même libre, des mots qui apparaissent dans une langue étrangère. La situation devient ludique lorsque la définition des mots fait appel à un néologisme propre à Ducharme : un mot-valise. Ainsi, « No heavy feelings » devient « Pas de sentiments grazeviskeux » (p. 43). Les traductions ne correspondent pas exactement au texte d'origine. Une autre fois, l'auteur utilise l'expression « Arrêtez la terre, je veux descendre » afin de traduire « I want to get off » (p. 163). Nous retrouvons aussi le même procédé lorsqu'on lit la note en bas de page à la suite de « You don't have to rub it in ». En effet, cette note explicative rapporte une traduction littérale avec ajout : « Pas besoin de frotter pour que ça pénètre. » (p. 217). Toutefois, nous avons relevé des notes en bas de page où la traduction était juste. D'ailleurs, c'est à une fréquence carabinée que nous retrouvons ces notes : « grill-cheese » traduit par « Sandwich au fromage, grillé avec le fromage dedans. » (p. 126); « dill pickles » traduit par « Cornichons marinés à l'aneth. » (p. 126); « smoked-meat » traduit par « Sandwich à la viande fumé cawchère. » (p. 126) et comme point d'exclamation, ou de pied-de-nez, l'auteur des notes écrit quelques paragraphes plus loin, « monde ordinaire » qu'il prend la peine de traduire par « cheap people. » (p.

127) Le lecteur est alors dérouté. Il ne sait plus s'il doit faire pleine confiance à l'auteur du texte, ou s'il doit garder quelque réserve. Mais, comme un pécheur qui se confesse, le narrateur reprend son mandat informatif et traduit « It's the same difference » par « C'est la même différence. » (p. 133). Or, c'est encore une traduction littérale qui est donnée. Cela ne permet pas de savoir ce que signifie vraiment la locution anglaise. Le lecteur réel doit donc se satisfaire de ces définitions, de ces ajouts et de ces traductions, car à la manière des protagonistes, il doit accepter de lire au premier degré le texte, et ne pas chercher à y trouver un double sens. Si jamais il tente de lire le texte sur deux niveaux, il se perdra (à moins que le texte ne soit lu par un lecteur habitué à lire des textes hermétiques, dont ceux du Nouveau Roman) dans un brouillage textuel qui dépasse largement les capacités intellectuelles du narrateur, lui-même inapte à déchiffrer certains sens, sauf ceux de l'étude de la langue.

Même si les notes paraissent souvent fiables, le lecteur doit rester vigilant. Sous l'apparence d'une note informative où les données semblent justes, car trop précises, il doit parfois se méfier. D'ailleurs, afin d'illustrer cela, nous avons retracé deux exemples concrets qui serviront d'appui à notre hypothèse qui stipule que les notes en bas de pages ne sont pas là pour diriger le lecteur, mais qu'elles sont plutôt là pour le déjouer. Par exemple, lorsqu'André parle de Louis Caron, il le définit comme un romancier joual. Après ce qualificatif qui ne correspond pas à l'écriture de Caron,

l'auteur place un appel de note et précise en bas de page : « L'ensangloté, Gallimard, 292 pages. » (p. 108). Un autre cas similaire apparaît lorsque après une longue citation (modifiée) du roman paysan de Pays Gleba, *La Lignée*, on lit la note qui spécifie d'où vient cette citation. On pourrait admettre que la note est juste et que la citation est fautive, mais on peut aussi reconnaître le contraire. D'ailleurs, sur la page couverture du roman cité, le nom de l'auteur n'est pas celui d'Arthur Prévost comme le mentionne la note dans *L'Hiver de force*, mais bien son pseudonyme Pays Gleba. Une fois de plus, ces simples détails suffisent à désorienter le lecteur curieux et à le mettre sur une fautive piste.

Jusqu'à présent, notre analyse des notes en bas de page montre comment l'auteur joue avec la confiance de son lecteur. Depuis le début du récit, ce dernier lui fait complètement confiance, et s'attend à ce que sa confiance soit respectée. D'ailleurs, il semble normal de vouloir établir un jeu de confiance dès le départ entre l'interlocuteur et le locuteur. Le lecteur se laisse guider par l'auteur, car ce dernier en sait toujours plus, car il a écrit le texte. Il connaît exactement vers quoi il conduit son lecteur et comment il s'y prendra, alors que celui qui active le texte, pour sa part, découvre au fur et à mesure la voie que lui a tracée l'auteur. Et encore là, tout dépend de l'encyclopédie que le lecteur possède. C'est d'ailleurs avec ce jeu de

savoir et de non-savoir, de confiance et de non-confiance¹¹⁹ que l'effet des notes en bas de page atteint son paroxysme. En effet, le tissu textuel joue le tout pour le tout lorsque vient le temps de traduire une phrase en anglais qu'il juge trop grossière pour pouvoir faire l'objet d'une traduction : « The shit s'gonna hit the fan » est traduit par « Trop vulgaire pour souffrir la traduction. » (p. 207). Comme l'indique Patrick Imbert dans son article intitulé « Révolution collective et clichés chez Réjean Ducharme », « son travail langagier prend une voie quelque peu différente, celle des imprévisibilités à outrance, à partir d'un énoncé qui instaure conventionnellement une prévisibilité forte¹²⁰ ». C'est par ce jeu langagier que l'effet d'étonnement des notes réussit à surprendre le lecteur qui doit, croyons-nous, adopter le mode de lecture d'Andre et de Nicole pour pouvoir continuer sa lecture.

En somme, les notes en bas de page dépassent largement le rôle metalinguistique qu'on lui connaît. Réjean Ducharme s'en sert souvent pour jouer avec la confiance du lecteur. En détournant son attention sur une note, l'auteur désoriente le lecteur afin de l'amener sur une voie différente. Enfin, à défaut de traduire les termes que les Québécois comprennent, les notes « doivent être considérées comme un simple détour que le récit s'autorise, et donc comme un désir

¹¹⁹ Notons que c'est sur cela que repose aussi la vision du monde des protagonistes. Jamais ils ne font confiance à quelqu'un, et jamais ils ne savent tout.

¹²⁰ IMBERT, Patrick, *op. cit.*, p. 230.

d'émancipation¹²¹. » D'ailleurs, ce n'est que le reflet du but poursuivi par les Ferron, soit celui de s'émanciper le plus possible afin d'atteindre une liberté qui, dans leur cas, se solde par l'hiver de force.

LANGAGE

Cette liberté particulière aux Ferron passe aussi par leur vision du monde et leur conception de la réalité. Plusieurs commentateurs se sont alors intéressés au rapport à la réalité que sous-tend le récit de Réjean Ducharme, dont Micheline Cambron qui enterme notre perception d'André et Nicole et du milieu qu'ils fréquentent, lorsqu'elle avoue voir, dans *L'Hiver de force*, « la faune contre-culturelle montrealaise des années soixante-dix et, par là, il [le récit] paraît être une description de la société québécoise¹²² ». Mais les critiques se sont tout particulièrement attardés au langage comme le mentionne G.-André Vachon : « Écrivant *L'Hiver de force* il tente plutôt de faire sentir la présence de deux langues parlées¹²³ ». Yannick Resch affirme aussi que les jeux de mots et la jonglerie verbale propre à Ducharme « décri[vent] un certain rapport au réel¹²⁴. »

¹²¹ AMRIT, Hélène. *op. cit.*, p. 140

¹²² CAMBRON, Micheline. *op. cit.*, p. 161.

¹²³ VACHON, G.-André. *op. cit.*, p. 366.

¹²⁴ RESCH, Yannick. « Lectures de Montréal dans *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme. *Degrés*, n° 19-20, 1979, p. 1-3.

NOMS PROPRES

Ce réalisme se présente dans le récit par le langage, dont la profusion de noms propres qui ne sont pas sans rappeler la réalité quotidienne. En effet, les noms propres, dont tout particulièrement les noms de personnes, n'ont pas de sens en soi, car ils servent d'abord à désigner. Quant aux noms d'objets, ils sont souvent remplacés par une marque de commerce. Ainsi, ils seront lus et compris que par les membres d'une même communauté. C'est ce que montre le récit de Ducharme. En effet, quelque quarante noms propres différents marquent le récit dans les seize premières pages¹²⁵. Parmi eux, mis à part les noms de famille et les titres de livres, nous en avons noté quelques-uns qui représentent la société de consommation dans laquelle s'inscrivent les protagonistes. En effet, les Ferron parlent du *Telefunken* (tourne-disque), de l'*Admiral* (téléviseur), du *Kraft* (fromage), de la *Torino* (voiture), de la *Sylvania* (ampoule), du *Huban* (café), des *Fabulash* (faux-cils), des *Shalimar* (bas) et aussi de la *Pedras* (lime à ongles). Cette masse de noms propres peut sembler une menace pour le lecteur, mais elle sert, comme l'affirmait Resch, à représenter le réel dans lequel s'inscrivent les personnages principaux.

¹²⁵ LEPAGE, Yvan G., *op. cit.*, p. 225.

VOCABULAIRE

Si le lecteur est attentif au vocabulaire qu'emploie l'auteur du récit, c'est qu'il accorde une importance à la langue. Cette pratique ne serait-elle pas sans rappeler celle d'André et Nicole? Oui, sans doute, car cette langue, si chère aux Ferron, semble aussi l'être pour les critiques. En effet, André et Nicole se plaisent à relever les fautes partout où elles apparaissent, se moquent du langage des politiciens, alors que lorsqu'André écrit « avec [sa] belle écriture » (p. 17), il est attentif à la calligraphie, et non pas, comme nous l'aurions cru, à la qualité du français dont il se sert. D'ailleurs, Lise Gauvin affirme que « "la belle écriture" revendiquée par le narrateur est une manière de ramener le travail de l'écrivain aux dimensions de la graphie, soit une façon d'afficher un degré zéro du style¹²⁶. »

Des la parution de *L'Hiver de force*, certains critiques ont noté ce langage propre à l'auteur, comme le souligne Michel Gaulin :

[...] Ducharme ne renonce pas ici aux procédés familiers qui lui avaient valu ses premiers succès : mots déformés, expressions toutes faites survenant au moment le plus inattendu et acquérant par là une dimension dérisoire. Mais ces procédés, en prenant pour cible certaines vaches sacrées considérées comme intouchables en certains milieux, en

¹²⁶ GAUVIN, Lise, *op. cit.*, p. 112.

acquièrent un tranchant qu'ils n'avaient pas, à mon avis, dans les livres précédents où c'était la fantaisie qui primait¹²⁷.

Paule Saint-Onge renchérit en disant que le langage et les mots d'enfance ont acquis « sous la plume de cet enchanteur, une saveur à laquelle ils ne prétendaient guère, qu'ils n'avaient pas, en tout cas, dans notre souvenir¹²⁸. » France Theoret, quant à elle, voit dans cette recherche langagière une représentation de la réalité « jouale » et va jusqu'à parler d'un « travail de recherche sur le français du Québec¹²⁹. » Toujours en adoptant une approche sociologique du langage, Patrick Imbert ajoute que « ces jeux linguistiques n'en restent pas là et débouchent sur une remise en question des schèmes culturels et des lieux communs omniprésents dans la société qui entoure les personnages ducharmiens¹³⁰. » Cette remise en question passe par l'inadéquation d'André et Nicole au monde, mais aussi par le renversement du monde qu'ils habitent. Et comme leur vision du monde fait en sorte que leurs lectures des textes sont aussi marginales, André n'a d'autres choix que de critiquer, par écrit, les lieux communs contemporains de la société au moment de son écriture. Dans son étude sur Ducharme, Renée Leduc-Park, l'une des premières à établir un lien étroit entre la réalité langagière des Ferron et l'écriture d'André qui est en somme le récit que le lecteur réel active, établit une corrélation entre les notes de bas de page, le langage et

¹²⁷ GAULIN, Michel, *loc. cit.*.

¹²⁸ SAINT-ONGE, Paule, « Je suis pro toute pro. Itinéraire lectures », *Châtelaine*, janvier 1974, p. 8.

¹²⁹ THÉORET, France, *op. cit.*, p. 82.

¹³⁰ IMBERT, Patrick, *op. cit.*, p. 232.

la figure des personnages de Ducharme dans *L'Hiver de force*. En effet, elle montre à l'aide d'un exemple que le procédé langagier « expose le décalage entre l'auteur-narrateur-personnage qui participe sérieusement de la représentation des événements, et le je énonçant qui s'en écarte pour se moquer du lecteur-interlocuteur¹³¹. Cependant, est-ce vraiment de la moquerie de la part du « je »? Selon nous, André, qui participe autant à la représentation des événements qu'au « je » énonciateur, ne fait que transposer, par écrit, sa façon de lire. Ainsi, si son écriture semble être à la fois représentation et moquerie, c'est que le personnage reste fidèle à sa conception du monde et à sa façon d'y participer. Ce jeu langagier se manifeste d'ailleurs dans les traductions en notes de bas de page qui sont parfois douteuses, comme nous l'avons d'ailleurs déjà montré

Si Micheline Cambron s'intéresse au langage dans *L'Hiver de force*, c'est d'abord parce que les personnages s'y intéressent en commençant avec tout ce qui les entoure, soit la télévision et les journaux. Selon Heindeinrech, « *This [journal] deformation of language is presented not only as a result of the commercialization of almost every aspect of life, but also as a consequence of modern communication and media*¹³². » En fait, Heidenreich nous indique que les personnages de Réjean Ducharme sont « victimes » de la société de consommation dans laquelle ils vivent.

¹³¹ LEDUC-PARK, Renée, *op. cit.*, p. 51-52.

¹³² HEIDENREICH, Rosmarin, *op. cit.*, p. 54.

Or, ironiquement, lorsqu'ils la critiquent ou s'en moquent, ils utilisent le même langage (ou déformation langagière) que les personnes présentes dans les médias. André et Nicole ne semblent donc pas, par leur langage, échapper à la culture de consommation, même s'ils avouent participer à la Contre-Culture de Consommation. Jean-François Chassey affirme, quant à lui, que le texte utilise le langage des années soixante-dix à Montréal, que le discours social, que la langue des médias prime, dont tout particulièrement celle de la télé, et enfin, que le résultat de l'utilisation de ce langage mène à un brouillage collectif. Tout comme Heidenreich l'avait indiqué, Chassey affirme que les médias influencent fortement la langue des personnages qui assimilent ce langage social qui « se manifeste particulièrement à travers l'écoute obsessive, par les Ferron, de la télévision¹³³ ». Cette (dé)construction langagière du personnage-lecteur-auteur est aussi tributaire des médias auxquels il est confronté, et particulièrement des journaux qu'il lit et où il accorde une importance démesurée aux fautes de sens. André Ferron n'échappe pas à ce brouillage lorsqu'il écrit. Effectivement, il joue avec la polysémie des mots, dont le fameux « On est pas mal avancés » (p. 79). Chassey poursuit sa pensée dans un autre article publié un an plus tard, où il ajoute que

les italiques, utilisés à profusion dans le texte, jouent ce rôle [déjouer le lecteur] avec ambiguïté : ils servent à démontrer que "dans le parler courant de tout homme vivant en société,

¹³³ CHASSEY, Jean-François, *op. cit.*, p. 112.

la moitié au moins des paroles qu'il prononce sont celles d'autrui (reconnues comme telles) transmises à tous les degrés possibles d'exactitude et d'impartialité (ou plutôt, de partialité)”, mais aussi à ironiser sur ce langage commun fait de formules figées [...] ¹³⁴

Ce que montre la critique dans cette citation, c'est que même si le langage oral est assimilé, il n'est pas nécessairement maîtrisé. D'ailleurs, l'exemple précédent de *L'Hiver de force* montre bien qu'André possède le langage, mais qu'il ne le domine pas, car il ne sait pas le contextualiser.

En somme, les critiques semblent s'entendre sur le fait que le langage ducharmien dans *L'Hiver de force* traduit et recrée la façon dont André et Nicole perçoivent la société. Et si André écrit avec un langage aussi coloré, c'est que même s'il est correcteur, la langue demeure pour lui une façon de mettre en pratique sa vision du monde de tout critiquer. Cependant, nous pouvons nous interroger à savoir jusqu'à quel point son désir de tout rejeter fonctionne, car lui-même répète ce qu'il dénonce de la société de consommation : l'emploi abusif des noms propres, mais aussi l'utilisation de la langue des médias. Cette pratique pousse donc, comme nous l'avons montré à l'aide des critiques, le lecteur réel à s'intéresser au langage dans *L'Hiver de force*.

¹³⁴ *Id.*, « “La Tension vers l'absolu total” », *Voix et images*, vol. 21, n° 3, printemps 1996, p. 484.

RÉCIT

La lecture, qu'elle soit liée à l'intérêt pour l'auteur, aux jeux paratextuels, ou au langage, est aussi tributaire du genre auquel appartient le texte. Un regard sur les critiques précèdera l'analyse que nous en ferons. D'abord, l'appellation « récit » semble parfois inutile puisqu'à la parution de l'édition de poche, la mention du genre a été supprimée. Comme l'affirme Yannick Gasquy-Resch : « La réédition du récit en format de poche accentue la visibilité du titre sans pour autant en assurer la lisibilité. Sous le titre, [...] l'indication générique, récit, a disparu [...] »¹³⁵. Cette dernière remarque laisse croire que cette indication n'est pas nécessaire à la lecture ou à la compréhension du texte, car même lorsqu'elle a été enlevée, la lisibilité du texte ne s'est pas accrue. Cette indication générique ne semble pas être prise en considération par certains critiques, dont ceux qui se sont intéressés à la réception du récit, soit Ben-Z. Shek et François Gallays. En effet, tout deux se réfèrent au texte comme s'il s'agissait d'un roman. Par exemple, François Gallays, dans son article sur « La Réception des romans de Ducharme »¹³⁶, assimile le récit de Ducharme aux autres romans, et ce à plusieurs reprises en peu de pages :

Quelques années plus tard (1973), à l'arrivée sur scène du quatrième roman de Ducharme, *L'hiver de force*, les grands canons de la critique française se sont tus. [...] c'est cette même langue qui donne le ton au roman... et son prix [...]

¹³⁵ GASQUY-RESCH, Yannick, *op. cit.*, p. 50.

¹³⁶ GALLAYS, François, *op. cit.*, p. 259-293.

Pour Robert Vigneault, bien que *L'hiver de force* soit le quatrième roman de Ducharme [...] Quelque chose a bougé cependant car ce roman, où l'on retrouve les mêmes thèmes que dans les romans précédents [...] ¹³⁷.

Comme le montrent ces citations, le récit de Ducharme est accueilli par la critique comme un roman (malgré le commentaire de Robert Vigneault qui remarque un changement sans pour autant l'identifier), et ce, même après un retour sur la réception quelque vingt et un ans après sa publication. Gabrielle Poulin et René Dionne affirmaient, pour leur part, que *L'Hiver de force* fait partie des « romans primitifs dans lesquels, avec toute sa véhémence et sa profusion, la vie éclate, libérée de toute contrainte formelle, syntaxique ou linguistique [] ¹³⁸ ». Pierre-Louis Vaillancourt, pour sa part, s'interroge sur la part du roman dans le « récit »

Bien qu'intitulé récit, *L'Hiver de force* se rattache pleinement au genre romanesque d'ailleurs, sa structure élémentaire l'apparente à la forme canonique du roman grec ¹³⁹.

Bien que le genre littéraire inscrit sur la page couverture de l'édition originale de Gallimard soit indéfini et peu connu, Rosmarin Heidenreich, qui est anglophone (et nous savons que le genre du récit n'existe pas en anglais), affirme que

¹³⁷ *Ibid.*, p. 285-287.

¹³⁸ POULIN, Gabrielle et René DIONNE. *op. cit.*, p. 345.

¹³⁹ VAILLANCOURT, Pierre-Louis. « *L'Hiver de force* », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome 1, 1970-1975*, Montréal, Fides, 1987, p. 394.

The reader is thus faced from the outset with a mass of contradictory "instructions" as to how the text is to be read, and is forced to suspend the habitual literary expectations determined by the genre being invoked and the nature of the reality it is intended to convey¹³⁰.

Elle ajoute, quelques pages plus loin, que « *As a record or document, it goes one better than the descriptive "documentary" (the genre it invokes) whose purpose is to measure the subject "documented" against the present culture [. . .]¹³¹ »* ». Donc, d'une part, la question du genre narratif en cause ici pose aussi un problème en anglais, car la critique signale l'importance de cette mention générique qui va à l'encontre des « modes d'emploi » contradictoires que le texte propose, et d'autre part, Rosmarin Heidenreich postule que *L'Hiver de force* est un texte documentaire qui remplit sa fonction en étudiant le mandat du genre documentaire qui consiste, dans le texte de Ducharme, à évaluer l'objet du documentaire contre la culture contemporaine, ou bien de documenter, au sens anglais, leur vie. En somme, ce qu'avance la critique, c'est que le récit remplit davantage que sa fonction documentaire, car il dépasse le documentaire. Cette affirmation nous ramène inévitablement à l'exemple d'André et Nicole qui utilisent la *Flore laurentienne* en dehors de sa fonction de documentaire. Ils lui attribuent alors un genre narratif que le texte ne possède pas. Ainsi, déjà que le genre du récit porte à confusion en français, l'article de Heidenreich prouve que les critiques qui n'ont pas lu le texte comme un

¹³⁰ HEIDENRECH, Rosmarin, *op. cit.*, p. 50.

récit ne sont pas seuls, car même la représentation de la lecture dysfonctionnelle des protagonistes entérine cette lecture marginale des critiques.

L'intérêt pour ce genre littéraire demeure un sujet important pour plusieurs autres critiques qui ont une vision partagée de la conception générique. D'abord, Gilles Marcotte explique en ces mots le genre littéraire particulier dans lequel André Ferron s'illustre « Et pourtant, selon Réjean Ducharme, *L'Hiver de force* n'est pas un "roman" comme *Le Nez qui voque*, mais un "récit"¹⁴¹ » Il conclut que « ce qui se passe dans l'aura, sous l'effet de la télévision et des media électroniques, ne saurait être un "roman", puisque ce dernier renvoie au littéraire comme institution, permanence¹⁴² » En fait, Marcotte affirme qu'à l'ère des communications, le genre romanesque n'est plus pertinent, et qu'il ne correspond plus à l'horizon d'attente du lecteur contemporain. Par ailleurs, il sous-entend que le récit n'est pas un genre, car il ne fait pas encore partie de l'institution littéraire, et que par conséquent, l'écriture d'André ne participerait pas à la littérature, donc le texte ne saurait être un roman. Mais surtout, le critique évoque le fait qu'André est d'abord un correcteur d'épreuves, c'est-à-dire qu'il n'est pas un vrai écrivain. En effet, le correcteur d'épreuves est celui qui vient après l'auteur, car c'est lui qui corrige le texte. André serait donc meilleur correcteur qu'écrivain, car il déjoue, ce que Marcotte appelle le

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 57

¹⁴² MARCOTTE, Gilles, *op. cit.*, p. 87

« réalisme romanesque qui vise à créer des types et à rejoindre par là des archétypes¹⁴³ ».

Quant à Meadwell, il affirme que la représentation de l'acte d'écrire, soit celle d'André, « justifie la classification de *L'Hiver de force* comme récit par rapport à *L'Avalée des avalés*, *Le Nez qui voque*, *L'Océantume* et *Les Enfantômes* qui sont, d'après l'auteur, des romans¹⁴⁴ » André Gervais établit, lui aussi, le lien entre le genre « récit » et sa justification par l'inscription de l'acte d'écrire représenté à même le texte « il est notamment désigné comme récit, c'est-à-dire comme texte narratif, par un acte narratif¹⁴⁵ » Ainsi donc, ces deux critiques fondent leur conception du récit comme genre sur le seul fait que le narrateur est présenté en train d'écrire Renée Leduc-Park, la première à avoir consacré un livre entier à l'analyse de l'œuvre de Ducharme, évoque aussi ce rapport étroit entre le fait qu'André écrit sa vie et le caractère autobiographique du récit : « Parce que *HF*, à l'encontre des autres romans de Ducharme, porte l'appellation "récit", cette désignation impliquant la narration écrite d'événements passés, certains critiques y ont vu des éléments autobiographiques¹⁴⁷. »

¹⁴³ *Ibid.*, p. 90.

¹⁴⁴ *Loc. cit.*

¹⁴⁵ MEADWELL, Kenneth W., *op. cit.*, p. 113.

¹⁴⁶ GERVAIS, André, *op. cit.*, p. 184.

¹⁴⁷ LEDUC-PARK, Renée, *op. cit.*, p. 51

D'autres critiques, dont Françoise Laurent, affirmeront plutôt que ce récit participe autant du roman que du récit. Laurent justifie cette ambiguïté à partir du point de vue du lecteur et du critique :

[...] *L'Hiver de force* paraît sous certains aspects être récit, par la sobriété de l'intrigue et le dépouillement du texte, sous d'autres aspects, il est roman, par la peinture des rapports entre Petit Pois et le couple qui éveillent en eux des mouvements psychiques et des péripéties qui contribuent au dénouement, en les rapprochant du vide sans que rien désormais ne les relie aux vivants¹⁴⁸.

Enfin, Vaillancourt revient à la charge quelque sept ans plus tard pour venir justifier en quoi *L'Hiver de force* participe, cette fois-ci, autant du récit que du roman. En effet, un retour sur l'œuvre complète de Ducharme lui permet maintenant de soutenir que le texte n'appartient à aucun genre, mais incorpore un peu de chacun « une série de leurres mettant en doute l'appartenance du texte à un genre figé, en commençant par sa désignation de récit¹⁴⁹. » Il nuance toutefois sa pensée en évoquant l'importance des jeux paratextuels pour venir entériner l'appartenance générique au roman: « Titre, sous-titres et dédicaces contribuent donc à la négation de la forme romanesque dont les canons se maintiennent pourtant, fussent-ils déviés ou inversés¹⁵⁰. » Finalement, Vaillancourt ne tranche pas entre récit et roman. D'une part, il affirme que l'emploi du sous-titre « récit » inscrit le texte dans un genre précis.

¹⁴⁸ LAURENT, Françoise. *op. cit.*, p. 130.

¹⁴⁹ VAILLANCOURT, Pierre-Louis. « L'Imaginaire ducharmien », p. 39.

mais, par ailleurs, il note que les jeux paratextuels, qu'ils soient conformes ou non au genre romanesque, sont présents. Le critique présente donc autant de raisons qui motivent le choix du genre récit que celui de roman.

En somme, si l'intérêt pour le genre littéraire auquel appartient le récit semble si déterminant à la lecture, c'est davantage parce que, comme l'ont indiqué les critiques, André en est l'auteur. Nous avons déjà montré, auparavant, que le narrateur ne portait guère attention au genre littéraire des textes qu'il lisait avec Nicole, et que ses lectures n'étaient pas déterminées en fonction du genre. Par conséquent, cette ignorance de la notion générique se reflète dans le choix de la forme littéraire qu'il attribue à son texte. De là, nous semble-t-il, l'intérêt marqué des critiques pour le genre littéraire du texte, qui pour certains est un roman, et qui pour d'autres, est bel et bien un récit, surtout que le genre, comme le remarque Rosmarin Heidenreich, constitue un guide de lecture.

À la lecture des critiques parues lors de la sortie du récit de Réjean Ducharme, nous nous sommes rendu compte que l'appartenance générique de *L'Hiver de force* n'était pas évidente pour tous. Serait-ce que le « récit » demeure un genre littéraire incompris, ou bien serait-ce du ressort du lecteur de définir personnellement ce terme?

¹⁵⁰ *Loc. cit.*

D'abord, la mention du genre littéraire prédispose le lecteur à adopter un mandat de lecture particulier selon le genre. Dans le cas du récit, le lecteur contemporain n'est pas encore familier avec les normes qui le définissent. D'ailleurs, ce genre littéraire est encore jeune. Selon une étude de Frances Fortier et René Audet¹⁵¹, il s'est publié plus de 200 récits depuis 1980. Sept ans plus tôt, en 1973, année de parution de *L'Hiver de force*, cinq récits seulement avaient été publiés, ce qui explique sans doute la réaction des lecteurs qui ont assimilé ce récit au roman. L'intérêt pour le récit s'est accru vers le début des années 1990, où le milieu littéraire a connu une effervescence dans la publication de récits. Toutefois, Réjean Ducharme a été parmi les pionniers à mettre en pratique ce genre encore mal défini.

À l'aide des paramètres récurrents qu'Andrée Mercier a repérés parmi les récits qu'elle a étudiés¹⁵², nous procéderons à leur mise en contexte avec le récit de Réjean Ducharme. Ainsi, nous pourrions mieux saisir pourquoi ce genre littéraire a été attribué à ce texte, et peut-être même voir pourquoi cet élément du paratexte a été retiré lorsque Gallimard a réédité le livre en format de poche. Tout d'abord, Andrée Mercier note que les récits sont majoritairement écrits à la première personne du singulier, ce qui laisse souvent penser au genre de l'autobiographie. D'ailleurs, c'est

¹⁵¹ AUDET, René et Frances FORTIER, « Le Récit, émergence d'une pratique : le volet institutionnel », *Voix et images*, vol. XXIII, n° 3 (69), printemps 1998, p. 439-460.

¹⁵² MERCIER, André, « Poétique du récit contemporain : négation du genre ou émergence d'un sous-genre? », *Voix et images*, vol. 23, n°3 (69), printemps 1998, p. 461-480.

ce que laisse entendre le narrateur lorsqu'il dit : « On va se regarder faire puis je vais tout noter avec ma belle écriture. » (p. 17). Bien que le narrateur utilise plus souvent le « on » que le « je », nous devons tout de même comprendre que ce pronom personnel indéfini rend aussi compte de Nicole, car il prend la valeur d'un « nous ». Nous pourrions même reconnaître que le couple Ferron ne forme en fait qu'une personne, ce « faire on / Ferron », d'où peut-être ce « je » sous-entendu tout au long du récit « Puis on s'enlace, pour former un tout bien rond, n'offrir aucune prise au rabot » (p. 151). Nous sentons un désir d'avaler l'autre afin de n'être qu'un et ainsi de mettre fin au mal qui les entoure. « Mange mon nez, mange mes pieds, vorace-moi toute, que tes dents crévent les ampoules qui soulèvent ma peau, que tu lèches les gousses éclatées de tout ce mal » (p. 151). Par cet avalement, les deux protagonistes forment un couple uni et inséparable qui terminera seul leur recherche de l'amour.

Par ce leurre autobiographique s'insèrent aussi des passages où les personnages exposent leurs sentiments. Que ce soit l'amour qu'ils ressentent envers la Toune, l'amitié qu'ils ont l'un pour l'autre en faisant l'amitié, comme ils le disent eux-mêmes, ou encore la colère lorsque Catherine les laisse et qu'André perd ses moyens et s'en prend physiquement à Nicole. Quant à leurs pensées, elles sont souvent tacites entre les deux protagonistes. D'ailleurs, cela corrobore le fait qu'ils partagent tout et qu'ils ne forment qu'une même et seule entité. Toutefois, ce cheminement intellectuel permet aussi au couple de se pencher sur certains

questionnements existentiels. Outre le fait d'avoir lu Sartre aux Beaux-Arts et de l'avoir tout compris à l'envers, le vocabulaire existentialiste refait surface : « Si je m'endormais, ce ne serait pas grave «en-soi». Mais «pour-moi» [...] » (p. 135). Ce passage montre en effet un certain prolongement dans la quête existentielle. Les Ferron ne retiennent ici aussi que des éléments de leur lecture, bien qu'ils soient incapables d'en connaître le sens.

Prisonniers d'eux-mêmes, André et Nicole semblent marqués par un désir de s'exposer au monde, de telle sorte que ce genre de mémoires que note André rejoint le soliloque ou le trait monologique souvent propre aux récits, comme le mentionne Andrée Mercier : « En effet, alors même qu'il entremêle ou développe les parcours, les pensées ou encore les voix de différents personnages, le récit échappe difficilement au soliloque et aux limites du *je*¹⁵³. » Et, ces monologues sont entrecoupés de faits divers et souvent anodins qui viennent rythmer le récit. Par exemple, nous assistons aux passe-temps des Ferron, nous sommes témoins des moments où ils mangent, boivent, regardent la télé et nous les suivons aussi dans leurs réflexions sans importance, dont celle sur le chat : « Le chat a compris tout seul que son règne de l'avenue de l'Esplanade était fini. » (p. 177). Bref, le texte est construit de façon à dérouter le lecteur, ce qui est le propre du récit.

Cette construction peut sembler hétérogène pour le lecteur qui a toujours fréquenté des textes très dirigés par le narrateur, mais ce genre narratif, qui n'a rien d'un ensemble homogène, se démarque d'ailleurs par cette désarticulation. Toujours selon Andrée Mercier, cette caractéristique serait aussi propre à la poésie, à laquelle le récit aurait effectivement emprunté un « langage analogique ou une apparente désarticulation¹⁵⁴. » C'est certainement ce que nous remarquons à la lecture de *L'Hiver de force*. André et Nicole sont constamment dans un va-et-vient incompréhensible et ne semblent pas poursuivre de chemin particulier. Ils font de la correction, sortent prendre un verre dans les bars, regardent quelques films et quelques joutes de hockey, rencontrent des amis, lisent, quittent Montréal avec Catherine, et enfin, reviennent dénudés. Ce cheminement narratif ne se montre pas très cohérent pour le lecteur. « le récit ne s'accommode pas d'une intrigue et se passe aussi, bien des fois, d'une réelle progression et d'une fin véritable¹⁵⁵. » Bref, le récit possède une façon propre à lui de mener son lecteur vers une fin déconcertante ou tout simplement vers une fin qui replace le lecteur au début de l'histoire, comme celle du récit de Réjean Ducharme, *L'Hiver de force*. En somme, les qualités relevées par Andrée Mercier pour circonscrire le récit s'appliquent au texte de Réjean Ducharme. Or, comme nous l'avons vu, les critiques ont parfois ignoré cette appellation générique. Peut-être est-ce dû aussi au fait que lors de la publication du texte en format de poche

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 473.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 472.

en 1984, la mention « récit » a disparu. Bien que cette pratique soit rare, sauf dans les cas de traduction où il est impossible de différencier le récit du roman, deux autres récits québécois ont aussi connu cette fin.

L'aventure éditoriale est tout aussi périlleuse dans le cas des rééditions multiples. *Agonie* de Jacques Brault, *Les grands-pères* de Victor-Lévy Beaulieu et *L'hiver de force* de Réjean Ducharme perdront leur appellation initiale au profit du roman. Il faut noter par ailleurs que la traduction en langue anglaise neutralise toute distinction dans la mesure où la dizaine de récits traduits paraissent sans mention ou coiffés du vocable « novel »¹⁵⁶

Cette pratique rappelle le peu d'importance que les protagonistes de *L'Hiver de force* accordent au genre littéraire lorsqu'ils lisent. En effet, jamais ils ne tissent de lien entre les genres, les textes, et le mode de lecture.

En somme, *L'Hiver de force* correspond parfaitement aux caractéristiques du récit, et par conséquent, participe à la création d'un genre littéraire encore imprécis. C'est d'ailleurs une façon de comprendre pourquoi les lecteurs et surtout les critiques ont réduit ce récit au roman. En effet, il semblerait que les lecteurs contemporains n'ont pas toutes les compétences nécessaires pour différencier le récit du roman, car peu de critiques semblent s'entendre sur la conception qu'ils se font du récit.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 477

Ces lectures réelles d'intellectuels nous permettent de mieux comprendre pourquoi André et Nicole sont aussi inaptes à opérer une lecture en fonction des genres des textes lus. Effectivement, l'étude de la réception critique nous a permis de voir que même les lecteurs expérimentés rencontrent des difficultés lors de la lecture d'un texte hybride, tel *L'Hiver de force*. Ainsi, non seulement les lectures des personnages sont particulières, mais l'écriture d'André l'est aussi. D'ailleurs, c'est en tentant d'activer le texte d'André que les lecteurs réels rencontrent certaines difficultés qui sont dues à la vision du monde des protagonistes inscrite à même le texte

Ainsi, plusieurs éléments problématiques à la lecture du récit ont retenu notre attention, et ont dû être analysés afin de mieux saisir leur portée sur la lecture. L'horizon d'attente, la figure de l'auteur, les stratégies paratextuelles (titres, intertitres), les notes, le langage ainsi que le genre narratif sont quelques-uns des éléments que nous avons cru bon d'analyser. Enfin, ces éléments ont également retenu l'attention des critiques de *L'Hiver de force*. Par ailleurs, André et Nicole, pour leur part, n'accordaient d'importance qu'à la langue et qu'à la forme. Enfin, ces lectures réelles semblent être le résultat logique de la lecture d'un texte mettant en scène des lecteurs fictifs qui, soit, lisent des textes de façon marginale, soit leur

¹⁵⁶ AUDET, René et Frances FORTIER, *op. cit.*, p. 458.

attribuent d'autres mandats que celui prescrit implicitement par la mention générique apparaissant sur la page couverture du texte.

CONCLUSION

L'étude de l'inscription de la lecture dans le récit *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme devait inévitablement passer par la double représentation de l'acte de lecture : celle des personnages d'André et de Nicole d'une part, et d'autre part, celle du lecteur réel que nous avons étudié à partir de réceptions critiques.

Ce travail synthétique nous a permis de dégager comment les protagonistes du récit de Réjean Ducharme lisent, mais aussi, comment la critique a lu le texte. Si nous avons vu qu'André et Nicole lisent de façon marginale les divers textes, nous avons aussi découvert que les lecteurs réels sont parfois désorientés face à un texte ou l'horizon d'attente, la figure de l'auteur, les jeux paratextuels, le langage et le genre littéraire les obligent à revoir leur approches lectorales.

La lecture se construit entre le texte et le lecteur. Autant l'un que l'autre sont programmés d'avance. En effet, selon Umberto Eco, le texte est une stratégie textuelle composée de niveaux de coopération textuelle. Cet ensemble de paramètres qui conduisent la lecture du lecteur a déjà été structuré par l'auteur. Ainsi, la lecture qu'opère le lecteur réel est déjà inscrite dans le texte. D'autre part, le lecteur, pour sa part, est aussi programmé à lire par ce que Hans Robert Jauss appelle « l'horizon

d'attente ». Cette vision que le lecteur a avant de lire un texte est tributaire de trois facteurs qui, mis ensemble, programment la lecture opérée par celui qui active le texte. En effet, la lecture d'œuvres antérieures, le rapport entre la vraisemblance et la réalité du texte et enfin la notion de genre sont tous des éléments qui viennent déterminer la lecture. C'est à l'aide de ces deux notions développées par deux grands théoriciens que nous avons posé les assises de notre étude qui ajoute une perspective nouvelle aux études antérieures de *L'Hiver de force*. Effectivement, aucune étude détaillée n'avait encore été faite quant à l'inscription de la lecture dans le récit de Rejean Ducharme. On s'était attardé, jusqu'à présent, au langage propre à Ducharme, à l'ironie, à l'imaginaire et au milieu culturel dans lequel s'inscrivent les personnages du récit, aux personnages, à leurs occupations, et aussi à la notion de jeux textuels, dont le plagiat, les emprunts et le paratexte. Notre étude ouvre donc au lecteur la possibilité d'adopter une lecture nouvelle de ce texte publié en 1973.

La variété des lectures que font les Ferron a été présentée dans la première section de cette analyse à l'aide de multiples exemples. Après avoir présenté l'histoire qui permet au narrateur de mettre en scène les lectures que font André et Nicole, nous avons étudié les modes de lecture des personnages. D'abord, en nous attardant au type de texte (objets, affiches, journaux, revues, livres, dictionnaires et encyclopédie), nous avons montré que le mandat de lecture des protagonistes diffère souvent de celui auquel le texte fait appel. Ainsi, l'exemple le plus frappant, soit celui de la lecture de

la *Flore laurentienne*, montrait bien comment les Ferron pouvait s'adonner à une lecture complètement marginale : au lieu d'adopter une lecture ponctuelle de ce traité de botanique, André et Nicole préfèrent lire progressivement ce texte qui, normalement, devrait être lu comme un dictionnaire ou une encyclopédie. Ainsi, au lieu d'aller chercher l'information dont ils ont besoin, les Ferron choisissent de lire les ouvrages de référence comme des romans. Cependant, ils adoptent une pratique inverse lorsque vient le temps de lire des revues. Ils rassemblent certains titres qui sont sous leurs yeux afin de former un tout, un peu à la manière d'un poème. Seule la lecture des revues pornographiques tend à participer à la norme : ils regardent les images pour assouvir leur besoin de voyeurs. En somme, les Ferron ne lisent pas, la plupart du temps, en fonction de conventions préétablies, mais bien en conformité avec leurs propres normes.

L'acte de lecture, à proprement parler, nous a permis d'illustrer comment les personnages lisent. Déjà, en étudiant les mandats de lectures des personnages, c'est-à-dire pourquoi ils lisent, nous en avons conclu qu'André et Nicole ne participaient pas à la norme. Il en est ainsi aussi de la façon dont ils lisent. En effet, souvent les Ferron rencontrent des problèmes importants au niveau de l'énonciation. Incapables de reconnaître le sens des phrases, ils sont inaptes à progresser dans leurs lectures. C'est d'ailleurs le cas lorsqu'ils tentent de lire les lettres que la Toune leur envoie. Selon eux, l'amas de calembours brouille la manifestation linéaire du texte.

Impuissants face au texte, ils comprennent tout à l'envers. D'autres fois, le problème vient de leur manque de connaissances, de la déficience de leur encyclopédie. La lecture de l'étiquette de l'orange *Jaffa* illustre bien la compartimentation des savoirs que possèdent André et Nicole. Si André est capable d'identifier la provenance des oranges à cause de la situation géographique de Jaffa, Nicole, quant à elle, opère plutôt une lecture politique. Enfin, la lecture de la *Flore laurentienne* est sans aucun doute celle qui illustre le plus fidèlement la façon de lire du couple Ferron, car c'est le seul livre que les protagonistes conserveront jusqu'à la fin, jusqu'à *L'Hiver de force*.

Cette recherche de ce monde où les biens matériels n'ont plus leur place est sans contredit une façon, pour André et Nicole, de participer à l'idéologie de la contre-culture. En effet, ils y parviennent en se détachant de leurs nombreuses acquisitions, dont les appareils électroménagers, mais surtout, des biens culturels, dont les disques et les livres. En s'exilant sur une île déserte, les protagonistes s'affranchissent de la philosophie matérialiste que privilégie la vie urbaine. Mais incapables d'assumer totalement cette vie de cloître, les Ferron décident de vivre seuls. Ce choix est sans aucun doute celui qui leur permet d'unir la culture et la nature. La première se trouve dans la forme du traité de botanique, alors que la deuxième se manifeste par son contenu : la flore du Québec. Ce livre aurait donc le pouvoir symbolique de synthétiser le monde que rejette les Ferron lorsqu'ils adoptent un mode de vie schizophrène : « *La Flore laurentienne* est une œuvre touffue et riche,

pleine de détails pittoresques de tout ordre : folkloriques, historiques, économiques, culturels, ethnologiques¹⁵⁷ ». Finalement, c'est par l'hiver de force, donc l'obligation de vivre esseulé, que le couple Ferron envisage sa nouvelle vie.

Comme les Ferron lisent les textes de façon marginale, nous avons aussi poussé notre questionnement sur la lecture à savoir comment les lecteurs réels lisent un récit qui présente un dysfonctionnement dans la représentation de l'acte de lecture. Nous avons donc étudié la lecture des lecteurs qui ont lu *L'Hiver de force*. Toujours en s'inspirant d'Eco, nous avons établi des liens entre André et Nicole et le lecteur en train de lire le récit de Ducharme. Nos résultats, quant à l'étude des stratégies paratextuelles, nous montrent qu'autant le titre, les intertitres et les notes dans le récit sont là afin de brouiller le lecteur dans son parcours lectural. En effet, notre analyse de ces éléments paratextuels montre qu'ils obligent le lecteur à se questionner sur certaines de ses pratiques de lecture. En analysant le titre, nous avons d'emblée remarqué qu'il situe le lecteur dans une situation inconfortable. Ce titre, *L'Hiver de force*, n'a aucun sens pour le lecteur habitué à lire des œuvres québécoises. Enfin, les notes sont, sans aucun doute, celles qui viennent déstabiliser le plus le lecteur. En effet, son étude nous a permis de montrer que, d'une part, son auteur est inconnu, bien que nous puissions croire qu'il s'agit du narrateur, André, et d'autre part,

¹⁵⁷ MAJOR, Robert, « Paul-Maire Lapointe, le combinateur et le jazzman », *Voix et images*, vol. VI, n° 3, p. 399.

qu'aucune de ces notes n'est fiable. Si parfois on lit un appel de note qui définit un québécoisme, comme *joual*, on ne peut se fier totalement à la définition. Si on lit un appel de note qui traduit une expression anglaise, on remarque qu'elle est traduite littéralement, et n'a donc aucun sens en français. Enfin, si on lit un appel de note qui spécifie l'auteur d'un livre, la référence n'est pas bonne ou elle est erronée. Le lecteur se voit donc abandonné à lui-même, car jamais il ne peut se fier à l'auteur. Bref, les stratégies textuelles mises en œuvre dans *L'Hiver de force* sont là pour briser la convention qui veut qu'il existe une confiance entre l'auteur et son lecteur.

Enfin, en dernière analyse, l'étude de la réception critique a inévitablement soulevé le problème du genre narratif. Récit ou roman? Puisque les critiques ne s'entendent pas pour trancher, nous nous sommes plutôt orienté vers des études sur le récit qui nous ont permis de voir que ce genre était encore bien mal défini. En effet, les études de Frances Fortier et de René Audet et aussi celle d'Andrée Mercier montrent que ce genre, voire ce sous-genre, est encore mal circonscrit, mais que peu à peu, les auteurs semblent étiqueter leurs ouvrages narratifs de « récit ». Ainsi, à partir des éléments récurrents que ces chercheurs ont trouvés dans un corpus de récits québécois, nous avons examiné *L'Hiver de force* pour voir à quel genre ce texte appartient et comment celui-ci influence la lecture des lecteurs réels. Nos comparaisons ont entériné ces études, et nous ont aussi indiqué que non seulement le récit de Ducharme est hétéroclite, mais que la lecture se fait aussi de façon éclatée.

Tant que les théoriciens travailleront à « normaliser » la lecture, nous serons tentés de croire qu'il existe une « bonne » lecture et une « mauvaise » lecture. Cependant, l'analyse de l'inscription de la lecture dans *L'Hiver de force* nous a permis de constater que la lecture est tributaire du lecteur. Mais cette étude ouvre aussi la voie à ce qui définit le mandat de lecture d'un livre, en plus de soulever la question de ce qu'est bien lire en fonction du mandat proposé par un texte. Tous les textes soulèvent cette question. D'ailleurs, le dernier roman de Réjean Ducharme, *Gros Mots*, invite le lecteur réel à voir comment l'un des personnages devient prisonnier, ou acteur, de ses lectures, comme on le raconte en quatrième de couverture.

Tandis que se déroule cette danse de mort, Johnny ramasse un journal intime en se promenant. Ce que raconte l'auteur de ces écrits, en qui Johnny voit un autre lui-même, c'est une vie comparable à la sienne, à celle d'Exa, de la Petite Tare, de Julien, de Poppée.

On ne serait pas surpris si les deux histoires finissaient par se rejoindre¹²³

Somme toute, Réjean Ducharme sait non seulement comment diriger son lecteur, mais il sait aussi comment le rendre démuni face au texte. Si l'œuvre ducharmienne atteint une telle popularité dans les milieux universitaires, sans doute est-ce à cause de sa richesse inépuisable. La lecture n'étant qu'une infime parcelle

¹²³ DUCHARME, Réjean, *Gros Mots*, Paris, Gallimard, 1999, 310 p.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

DUCHARME, Réjean. *L'Hiver de force*. Paris. Gallimard, coll. « Folio n° 1622 », [1973]1995, 273 p

THÈSES

HOTTE, Lucie. « L'Inscription de la lecture dans le roman québécois », thèse de doctorat en lettres françaises, présentée à la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa, 1996, 291 f.

LOISELLE, Michel. « Pour une approche schizoanalytique de l'œuvre romanesque de Réjean Ducharme », thèse de doctorat en lettres françaises, présentée à la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa, 1998, 265 f.

PRONOVOST, Lucie. « L'Effet de lecture et la réception chez Jaus. Iser et Eco », mémoire de maîtrise, présentée à l'Université du Québec à Montréal, 1989, 103 f.

LIVRES

AMRIT, Hélène. *Les Stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme*. Paris. Les Belles Lettres, coll. « Série littéraire, vol. 2 », 1995, 251 p.

BORDUAS, Paul-Émile. *Refus global et autres écrits*. Montréal, Typo, 1990, 301 p.

BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris. Seuil, coll. « Points, n° 370 », 1998, 567 p.

CLICHE, Anne-Élaine. *Le Désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*. Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1992, 214 p.

COMBE, Dominique. *Les Genres littéraires*. Paris. Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires », 1994, 175 p.

DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoe*, Paris, GF-Flammarion, coll « GF n° 551 », 1989, 371 p

DION, Robert, *Le Moment critique de la fiction : les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*, Montréal, Nuit Blanche, 1997, 209 p.

DUCHARME, Réjean, *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, coll. « Folio n° 2457 », 1993, 333 p.

DUCHARME, Réjean, *Gros Mots*, Paris, Gallimard, 1999, 310 p

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, Les Procédés littéraires*, Paris, 10/18, n° 1370, 1995, 540 p

ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de poche, biblio essais, n° 4098 », 1985, 314 p.

GENETTE, Gerard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll « Poétique », 1987, 388 p

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, coll. « Essais n° 257 », Paris, Seuil, 1982, 573 p.

GERVAIS, Bertrand, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, « Essais critiques », 1993, 238 p

GERVAIS, Bertrand, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Montréal, Le Preambule, « Collection L'Univers des discours », 1990, 411 p.

GLEBA, Pays, *La Lignée (Essai sur une historiette paysanne)*, Sorel, Éditions Princeps, 1941, 71 p

GLEIZE, Joëlle, *Le Double Miroir : le livre dans les livres de Stendhal à Proust*, Paris, Hachette, coll. « HU », 1992, 285 p.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel n° 169 », 1978, 333 p

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin,

« Linguistique », 1986, 404 p.

LAURENT, Françoise, *L'Oeuvre romanesque de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, coll. « Approches », 1988, 174 p.

LEDUC-PARK, Renée, *Réjean Ducharme : Nietzsche et Dionysos*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des Lettres québécoises, vol. 19 », 1982, 306 p.

MANGUEL, Alberto, *Une histoire de la lecture*, France, Actes Sud/Leméac, 1998, 428 p.

MEADWELL, Kenneth W., *L'Avalée des avalés, L'Hiver de force et Les Enfantômes de Réjean Ducharme : une fiction mot à mot et sa littérarité*, Queenston (Ontario), Edwin Mellen Press, coll. « Canadian Studies, vol 11 », 1990, 264 p.

MILOT, Louise et Fernand ROY, *Les Figures de l'écrit : Relecture des romans québécois des Habits rouges aux Filles de Caleb*, Montréal, Nuit blanche, 1993, 283 p.

NOTHOMB, Amélie, *Les Combustibles*, Paris, Albin Michel, 1994, 109 p.

RANDALL, Marilyn, *Le Contexte littéraire : lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*, Montréal, Le Preambule, coll. « L'Univers des discours », 1990, 264 p.

SARTRE, Jean-Paul, *Situation II. Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, 330 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989, 184 p.

VALENTI, Jean, *Les Mille Mille et une surprises du lecteur : l'exemple du Nez qui voque*, Montréal, GREL, « cahier n° 8 », 1993, 87 p.

CHAPITRES D'OUVRAGES

CAMBRON, Micheline, « Un roman montréalais à la Ducharme : *L'Hiver de force* », *Une société, un récit : discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, p. 161-169.

CHASSEY, Jean-François. « L'Apache et le capitaliste. De la télévision à la poésie. Le poète et ses textes dans les romans montréalais de Réjean Ducharme ». *L'Ambiguïté américaine : Le Roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1995, p. 109-126.

DUBOIS, Richard. « Réjean Ducharme », *Relations littéraires*, Montréal, Fides, 1992, p. 175-178.

GALLAYS, François. « La Réception des romans de Ducharme », *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 259-293.

HEIDENREICH, Rosmarin. « Réjean Ducharme's *L'Hiver de force* and the decontextualization of narrative », *The Postwar Novel in Canada : Narrative Patterns and Reader Response*, Waterloo, Wilfrid Laurier Press, 1989, p. 49-61.

LEPAGE, Yvan G. « Étude statistique et stylistique du vocabulaire de Réjean Ducharme dans *L'hiver de force* », *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 215-257.

MARCOTTE, Gilles. « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *Roman et l'imparfait*, Montréal, LaPresse, 1976, p. 57-92.

VAILLANCOURT, Pierre-Louis. « L'Imaginaire ducharmien », *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 17-64.

ARTICLES

« Lire avant les autres le nouveau Ducharme », *Le Soleil*, 6 octobre 1976, p. 44.

« Réjean Ducharme, *L'Hiver de force* », *Relations*, vol. 34, n° 395, juillet-août 1974, p. 221.

AUDET, René et Frances FORTIER, « Le Récit, émergence d'une pratique : le volet institutionnel », *Voix et images*, vol. XXIII, n°3 (69), p. 439-460.

BLAIS, Jacques. « Notes sur le héros de roman québécois », *Québec français*, n° 17, février 1974, p. 36-39.

CHASSEY, Jean-François. « "La Tension vers l'absolu total" », *Voix et images*, vol. 21, n° 3, printemps 1996, p. 478-489.

CLICHE, Anne Élane. « Réjean Ducharme : le nom de l'auteur », *Le Roman contemporains au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », t. VIII, 1992, p. 215-237.

DIONNE, René et Gabrielle POULIN, « Romans, récits, nouvelles, contes », *University of Toronto Quaterly*, vol. 43, n° 4, summer 1974, p. 345-351.

FILTEAU, Claude, « *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme et la politique du désir », *Voix et images*, vol. 1, n° 3, avril 1976, p. 365-373

GASQUY-RESH, Yannick, « Le Brouillage du lisible : lecture du paratexte dans *L'Hiver de force* », *Études françaises*, vol. 29, n° 1, printemps 1993, p. 37-46 [Voir aussi RESCH]

GAULIN, Michel, « De la *Flore laurentienne* au "lieu de l'Homme", and back le nouveau roman de Réjean Ducharme », *Le Droit*, 24 novembre 1973, p. 31

GAUVIN, Lise, « La place du marché romanesque : le ducharmien », *Études françaises*, vol. 28, n° 2-3, automne 1992 – hiver 1993, p. 105-120

GERVAIS, André, « *L'Hiver de force* comme rien », *Études françaises*, vol. 10, n° 2, mai 1974, p. 183-191

GODBOUT, Jacques, « Le Québec de force », *Le Maclean*, janvier 1974, p. 12

HAMELIN, Louis, « Réjean Ducharme : prix Athanase-David 1994 », *Lettres québécoises*, n° 77, printemps 1995, p. 7-10.

HEBERT, François, « Écrits fêlés Époque cassante », *Études françaises*, vol. 1, n° 2, mai 1974, p. 141-145

IMBERT, Patrick, « Révolution culturelle et clichés chez Réjean Ducharme », *Journal of Canadian Fiction*, n° 25-26, 1979, p. 227-236.

LE BRUN, Claire, « Edgar Alain Campeau et les autres : le lecteur fictif dans la littérature québécoise pour la jeunesse (1986-1991) », *Voix et images*, vol. 24, n° 1, automne 1993, p. 151-165.

LEMIRE, Maurice (sous la direction de), « Introduction », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, I, 1970-1975*, Montréal, Fides, 1987, p. X-LXVIII.

MAJOR, Robert. « Paul-Marie Lapointe, le combinateur et le jazzman », *Voix et images*, vol. VI, n°3, p.397-408.

MERCIER, Andrée. « Poétique du récit contemporain : négation du genre ou émergence d'un sous-genre? », *Voix et Images*, vol. XXIII, n°3 (69), printemps 1998, p. 461-480

MONTALBETTI, Jean, « *L'Hiver de force* », *Le Magazine littéraire*, décembre 1973, p. 36-37

PAQUETTE, [Jean-]Marcel. « Écriture et histoire. Essai d'interprétation du corpus littéraire québécois », *Études françaises*, vol. 10, n° 4, novembre 1974, p. 343-357

PIETTE, Alain. « Pour une lecture élargie du signifié en littérature *L'Hiver de force* », *Voix et images*, vol. 11, n° 2, hiver 1986, p. 301-311

RESCH, Yannick. « Lectures de Montreal dans *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme », *Degres*, n° 19-20, 1979, p. i2-i12 [Voir aussi GASQUY-RESCH]

SAINT-ONGE, Paule. « Je suis pro toute pro. Itineraire lectures », *Châtelaine*, janvier 1974, p. 8

SHEK, Ben-Z. « La Réception critique de *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme », *Oeuvres et critiques*, vol. XIV, n° 1, 1989, p. 45-59

STRATFORD, Philip. « Succulent, droll, original... », *The Globe and Mail*, February 2, 1974, p. 31

THÉORET, France. « Le Triomphe des forces concentrationnaires », *Stratégie*, n° 9, été 1974, p. 81-84.

THERIEN, Gilles. « Lire, comprendre, interpréter », *Tangence*, n°36, mai 1992, p. 96-104

THERIEN, Gilles. « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée : théories et pratiques sémiotiques*, vol. 18, n° 2, printemps 1990, p. 67-80.

TREMBLAY, Robert. « Réjean Ducharme, un revenant qui n'est jamais parti », *Le Soleil*, 13 octobre 1973, p. 45.

VACHON, G -André. « Note sur Réjean Ducharme et Paul-Marie Lapointe », *Études*

françaises, vol. 11, n^{os} 3-4, octobre 1975, p. 193-236.

VAILLANCOURT, Pierre-Louis, « *L'Hiver de force*, roman de Réjean Ducharme », *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, I, 1970-1975*, 1987, p.394-396.

VAILLANCOURT, Pierre-Louis, « Sémiologie de l'ironie : l'exemple Ducharme », *Voix et images*, vol. 7, n^o 3, printemps 1982, p. 513-522.

VALENTI, Jean, « L'Épreuve du *Nez qui voque* : des savoirs partagés au ludisme verbal », *Voix et images*, vol. 20, n^o 2, hiver 1995, p. 400-423

VIGNEAULT, Robert, « *L'hiver de force* », *Livres et auteurs québécois 1973*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1974, p. 53-55.

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

FRERE MARIE-VICTORIN, *Flore laurentienne*, 3^e édition, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995, XV-1083

HAMEL, Réginald, *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guerin, 1997, 822 p

LECLERC, Jacques, *Qu'est-ce que la langue?*, Laval, Mondia, coll « Synthèse », 1989, 460 p

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
LECTEUR MODÈLE : UMBERTO ECO.....	7
HORIZON D'ATTENTE : HANS ROBERT JAUSS.....	13
SURVOL DE L'ÉTAT DE LA QUESTION.....	16
LIVRE DE FORCE	25
PRESENTATION DE L'HISTOIRE.....	25
PRÉSENTATION DES LECTURES.....	26
LECTURES.....	28
<i>MANDAT ET MODE DE LECTURE</i>	28
<i>ACTE DE LECTURE ET NIVEAUX DE COOPERATION</i>	57
VISION DU MONDE.....	69
LECTURES DE FORCE	80
LECTEUR REEL.....	80
HORIZON D'ATTENTE.....	82
FIGURE DE L'AUTEUR.....	85
STRATEGIES PARATEXTUELLES.....	87
<i>TITRE</i>	88
<i>INTERTITRES</i>	90
NOTES.....	95
LANGAGE.....	101
<i>NOMS PROPRES</i>	102

<i>VOCABULAIRE</i>	103
RECIT	108
CONCLUSION	122
BIBLIOGRAPHIE	129
TABLE DES MATIÈRES	136