

PETR VURM

Université Masaryk, Brno

L'amour éclaté et recomposé Sur quelques particularités de la réécriture de Réjean Ducharme

Phénomène complexe, la réécriture peut être considérée comme un jeu qui joue sur les relations intertextuelles. La notion de l'intertextualité, telle que suggérée par Kristeva et ensuite adoptée par Genette, semble inviter à ce jeu. Dans un premier temps, on découpe un fragment du texte. Peu importe que ce texte soit celui d'un autre ou de l'auteur lui-même : le récepteur / le lecteur est appelé à identifier ce fragment. Après avoir effectué ce découpage, il s'ouvre devant l'auteur la possibilité de modifier l'extrait cité. Il peut s'en abstenir totalement, ou encore changer légèrement la ponctuation, quelques articles ou les temps verbaux. Son ultime solution est de substituer certains mots, supprimer des membres des phrases. Les modifications sont graduelles, mais le simple fait de couper, de citer, d'extraire d'un contexte constitue déjà une modification importante du texte. Dans un troisième temps, l'« auteur-récrivain » insère l'extrait dans son propre discours. Là encore, la (re)production du sens est importante.

Une interaction se produit entre les deux textes, homogènes ou non, une réaction chimique entre des mots. Envisager qu'écrire, c'est toujours, plus ou moins, réécrire, suppose une prise de distance avec l'idée romantique de la pure création, rompant radicalement avec tout héritage. L'idée de la nouveauté, si chère au modernisme, ne peut qu'être réévaluée dans cette perspective. Par le mouvement dynamique et dialectique de la répétition-variation, la réécriture intratextuelle crée des jeux de variations sur les personnages, de noms propres et, en dernier ressort, une instabilité d'instances narratives. Le système énonciatif entier est ébranlé, le texte se veut polyphonique, en aucun cas univoque et paradoxalement il s'imprègne

d'une imprévisibilité extrême. C'est l'élément variant qui importe ici. Les changements actantiels dans un contexte de la réécriture intratextuelle très développée amènent une tension dans le contrat du lecteur, ce qui peut devenir peu supportable pour le lecteur-décrypteur, ou, au contraire, le séduire totalement. La réécriture n'exclut pas forcément l'originalité, même s'il faut envisager celle-ci d'un point de vue différent (GIGNOUX, A.-C., 2003 : 7 ssq.).

La réécriture et ses multiples facettes ne renvoient pourtant qu'à leur véritable verso : l'écriture. Une expérience d'observation stylistique, des compétences analytiques se révèlent nécessaires pour identifier des citations non affichées, implicites. En réécriture macrotextuelle, ce sentiment de l'importance du déjà-écrit prend plus d'ampleur encore. C'est que la réécriture, prise pour un jeu, nécessite que le lecteur soit un joueur, en ce qu'elle cherche d'abord à attirer son attention, mais exigeant encore plus, une connivence ou complicité entre ceux qui jouent. Cette complicité peut inquiéter, mais elle peut aussi aboutir sur un véritable amour entre les deux partenaires du dialogue.

La réécriture ducharmienne a été discutée et décrite maintes fois par la critique littéraire. Elle n'échappe pas aux remarques générales qui caractérisent la réécriture et que nous venons de résumer brièvement, mais aussi elle dépasse par beaucoup l'idée de la notion d'une réécriture pour ainsi dire classique : surtout grâce à son caractère éclaté, morcelé. On pourrait l'imaginer comme un miroir brisé où de petits morceaux de textes, des discours (des auteurs, de la société) apparaissent, tels des tessons tor-dus différemment à cause de l'irrégularité de leur brisure. Le phénomène est tellement omniprésent chez l'auteur en question qu'il fait croire à ce que l'écriture y est équivalente à la réécriture. La réécriture et l'emploi qu'en fait l'auteur s'avèrent un outil fécond, novateur, subversif et ludique. Fondée sur un système de répétitions et de variantes, elle se pose d'abord comme un jeu codé, que l'on peut manipuler et transgresser. Le procédé de la réécriture sert également à mettre en relief l'inverse — un élément original — jamais répété ou non-réécrit. Par l'effet d'une « attente déçue », cet élément est mis en relief aux yeux du lecteur. Mais la réécriture, telle que proposée par Ducharme, met aussi en cause les limites de la littérature comme telle et sert à ce qu'on peut appeler une mise à distance ou distanciation. Car on sait très bien que l'écriture de Ducharme se lit d'abord comme un paradoxe et une contradiction.

Nous voilà au problème de l'altérité de la réécriture ducharmienne. Pourquoi et comment est-elle différente des autres réécritures ? C'est-à-dire, la réécriture, comme chaque aspect de la création, porte la marque de l'auteur. Elle lie ensemble un grand nombre d'aspects, parmi lesquels il y a cer-

tains traits de la réécriture qui caractérisent l'oeuvre ducharmienne propre et contribuent à définir son style. Le problème consiste d'abord dans le fait qu'elle ne transpose pas un seul texte, mais une multitude de morceaux empruntés à la bibliothèque mondiale. Qui plus est, cette multitude s'avère fort variée, hétérogène, voire incongrue, comme l'ont démontré beaucoup de travaux critiques sur l'intertextualité chez cet auteur. Présentant des traits de nouveauté, Ducharme se sert d'éléments linguistiques usés par le quotidien et par la littérature pour les faire éclater et pour les forger en jeux de mots insolites. Le lecteur manque de repère univoque qui puisse renvoyer vers tel ou tel texte et le mettre sur la piste de la comparaison. Il existe des exceptions à cette constatation, l'une d'elle étant *Le Cid maghané*, transposition contemporaine et joulisante d'une seule pièce classique de Corneille, qui repose exactement sur le choc de codes et de langues de deux époques différentes, à tel point qu'on pourrait parler d'une transstylisation au sens genettien.

Dans les autres cas, et ce qui est un phénomène très présent dans ses romans surtout, il s'agit d'un mélange d'extraits hétérogènes d'auteurs, tirés de la bibliothèque-mémoire ducharmienne. Et c'est la mémoire qui importe souvent le plus chez l'auteur et chez les personnages : Vincent Falardeau ne se souvient-il pas à chaque reprise des *Enfantômes* par son « Je m'en souviens très bien » omniprésent dans le roman ? Cette mémoire, qui est aussi celle des textes antérieurs au sens le plus large, signifie également l'intertexte ducharmien, celui de la littérature universelle. Et c'est cette littérature qui fonctionne comme terrain de jeu chez Ducharme. À titre d'exemple, nous proposons cette liste non exhaustive des intertextes ducharmiens : auteurs-figures de proue — Emile Nelligan, Arthur Rimbaud, Comte de Lautréamont alias Isidore Ducasse — défilent avec d'autres auteurs connus ou moins, Kafka, Nietzsche, Joyce, Sartre, Antoine Gérin-Lajoie, Charles Baudelaire, Joaquim du Bellay, André Maurois, Boris Vian, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Herman Melville, etc. L'univers des livres ducharmiens est peuplé de ces auteurs, ils y habitent et dialoguent avec les personnages. On pourrait sans aucun doute choisir un hypertexte de tel ou tel auteur et partir à la recherche des traces qu'il a laissées dans les hypotextes de Ducharme, mais l'espace intertextuel nous semble trop bien exploré par les critiques pour qu'on puisse y poser un regard complètement insolite.

* * *

Ce que nous proposons dans la suite, c'est plutôt de relever quelques modalités de la réécriture pratiquée par Ducharme et suggérer finalement

ses fonctionnements et les fonctions possibles. Pour ce faire, nous avons osé une hypothèse consistant à effectuer un rapprochement entre le thème de l'amour chez Ducharme et entre la réécriture, entre la prédilection de la Bibliothèque et la mise à distance comme des analogies de la liaison qui s'établit entre les protagonistes de ses romans. La quête de l'amour adopte souvent la forme d'une croisade ou d'une épopée chez Ducharme (rapelons ici *L'Océantume* ou *La Fille de Christophe Colomb*, mais en même temps, elle se déroule toujours entre la lecture, l'écriture et la réécriture).

L'amour, ainsi que l'enfant, sont évoqués sans cesse, comme la chose la plus importante de la vie, et comme la source de l'écriture de l'auteur. Obstinement, comme si chaque phrase ducharmienne voulait faire résonner les paroles qu'il a écrites pour Robert Charlebois : « j'veux d'amour ». À commencer par l'amour de la littérature, amour textuel et métatextuel, qui adopte souvent la forme physique aux connotations sexuelles proches de Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte*, sûrement séduisant, mais qui inquiète quand même. Des endroits multiples dans les romans ducharmiens témoignent d'une étroite relation sexuelle entre le livre (même le livre des plus sacrés comme la Bible) et la sexualité :

Chaque mot était chaud et bougeait... Tant et si bien qu'on a pas vu le moment de s'arrêter, qu'on avait le goût de suivre jusqu'au bout cette caravane de petits insectes noirs qu'on avait surpris dans les plis du volume aux tranches rouges...

[...] On s'est mis à arracher les pages avant de les lire. Et ma femme serrait les plus belles dans ses bras, et même sur son sexe, avant de froiser et de jeter dans la poubelle, je m'en souviens très bien.

(DUCHARME, R., 1976 : 18)

Comme nous le constatons dans l'extrait cité, la coïncidence entre le livre et la sexualité est étayée par un facteur voisin de celle-ci, qui a assez d'importance dans l'écriture ducharmienne, et qu'on peut appeler la matérialité ou la réification du mot. Bérénice déjà, dans *L'Avalée des avalés*, compare les mots à des demeures, tandis que dans *Les Enfantômes*, ils deviennent des insectes. Réécrire les mots d'un autre, c'est aussi chez Ducharme les prendre en main, jouer avec eux, les sentir, leur donner son amour et en prendre l'amour qu'ils inspirent. On ne se trompe pas à considérer l'activité scripturale de Ducharme ensemble avec celle de son *alter ego*, Roch Plante, artiste-créateur d'assemblages à partir de n'importe quel objet trouvé dans les rues de Montréal, des objets usés, hors d'usage, de déchets, pour les combiner en des *Trophoux* : on peut constater une certaine analogie entre l'écriture / réécriture et ces assemblages, on peut même percevoir quelque petit détail çà et là dans ses tableaux ainsi créés, tels que de petits morceaux

de billets de métro, des fragments d'outils électroniques, etc. Réjean Ducharme et Roch Plante ne sont alors pas à dissocier, mais plutôt à s'amalgamer l'un dans l'autre grâce à la stratégie commune du recyclage.

D'une manière analogue, l'auteur, amoureux des mots déjà prononcés et des passages dans le livre, prend les mots des autres comme des objets, l'un après l'autre, les caresse, les refait à son image et les range ensuite dans son récit. Il ne les prend pas par de grands morceaux, parfois juste quelques mots, parfois une phrase, des fois un paragraphe, mais il les combine avec d'autres mots, d'autres phrases ramassées ailleurs et transformées à son gré. La liberté du choix, c'est ce qui confirme la créativité dans la répétition, et ce qui justifie sa pratique de la réécriture littéraire. Mais la fonction d'un lecteur avide, « avaleur » de livres qu'est Ducharme, n'est pas la seule qui est présente chez l'auteur. Précisons que la réécriture de Ducharme réussit à tous les niveaux, à commencer par des changements phoniques, syllabiques ou phrastiques et représente par cela une pratique proprement ludique, d'un enfant « amoureux » de son objet et de son jeu. Ce jeu consiste à répéter ce qui a déjà été écrit (même au niveau du micro-contexte, on se souvient des noms des personnages comme Mille Milles ou Faire Faire, appellations inventées tels que Cattiva Sattiva, aux rimes internes), et à introduire une altération, souvent légère, parfois aux conséquences graves. En relation avec cela, on constate aussi une esthétique de l'erreur intentionnelle, une copie « fausse », dédoublement du vrai et du faux. Par exemple, nous pouvons trouver chez Ducharme cette citation en allemand : « Wir sind nichts, was wir suchen ist alles »¹. L'auteur nous informe qu'elle vient de l'*Hypérion* de Friedrich von Schiller. Or non seulement Schiller n'a jamais écrit l'*Hypérion* mais c'était Hölderlin, et aussi, comme le note Elisabeth Nardout-Lafarge, cette phrase est encore mal traduite.

Ayant traversé le pont de l'erreur délibérée, nous passons vers l'autre grande rive de la réécriture ducharmienne, qui repose exactement sur ce qui peut s'étiqueter de manières diverses : subversion, iconoclasme, contre-culture (ou contre-contre-culture). Mais nous préférons adopter le terme de la distanciation (ironique), car celle-ci implique aussi la distance qui peut être mesurée et qui n'est pas pur éloignement ou rejet. À savoir, Ducharme travaille dans l'intertexte et par cela il entre, par chaque phrase qu'il écrit, dans sa Bibliothèque préférée. Pour beaucoup de critiques, les livres de Ducharme naissent d'autres livres, comme le résume très bien Gille Marcotte :

Par la citation, par l'exercice de mémoire, Réjean Ducharme pose-t-il un geste d'appropriation ou de désinvestissement ? Le roman ducharmien

¹ Nous ne sommes rien, ce que nous cherchons c'est tout.

s'empare-t-il du texte de l'autre pour le faire sien, ou se soumet-il à lui, le reçoit-il comme une invasion, au risque de perdre cette autonomie d'auteur si chère à Lautréamont et à Bérénice Einberg? Réjean Ducharme n'est pas influencé par les auteurs qu'il cite. Ainsi, l'on ne saurait parler d'une appropriation du texte premier, trop éloigné, trop différent pour être vraiment possédé, ni d'un désinvestissement de sa propre voix. [...] L'originalité de Réjean Ducharme est celle d'un grand lecteur, d'un copiste inspiré.

(MARCOTTE, G., 2000 : 97)

Nous tenons à souligner ici le terme très propice de « copiste inspiré », qui paraît le mieux caractériser le procédé de la réécriture chez Ducharme. D'un côté l'immense univers de références intertextuelles, de l'autre la créativité et l'originalité. Est-ce un paradoxe? Nous croyons que non. L'auteur se rend compte qu'il vient toujours en retard (cf. la *belatedness* de Harold Bloom), que tout a déjà été dit, et qu'il ne lui reste que de refaire, redire, réécrire, que de pratiquer les variations comme on en fait en musique. Son originalité tient à trouver la distance juste pour séduire le lecteur, à plaire au connaisseur de bibliothèques, mais montrer aussi son pouvoir sur le lecteur et le tenir éloigné (« Mes paroles mal tournées et outrageantes éloigneront de cette table, où des personnes imaginaires sont réunies pour entendre, les amateurs et amatrices de fleurs de rhétorique », déclare-t-il dès le début du *Nez qui voque* — DUCHARME, R., 1967 : 12).

* * *

Cette mise à distance instaurée par l'éclatement de la réécriture permet le passage vers un deuxième volet de nos réflexions. Il s'agit de l'amour comme thème des romans et de ses sources possibles. Tout comme dans le cas de la réécriture comme procédé ducharmien, il s'en rapproche, car on constate un amour brisé, éclaté et divisé ; qu'il suffise d'évoquer ici l'exemple de l'amour partagé entre la mère catholique et le père juif dans le cas de Bérénice dans *L'Avalée des avalés*, ou de l'amour partagé entre deux femmes qui apparaît dans presque tous les romans. L'indécision des protagonistes entre le refus complet d'aimer et leur tendance à se laisser caresser, aimer d'un amour maternel, les ramène à un va-et-vient constant qui relie l'amour et la haine à l'indifférence, et qui, du point de vue de la réécriture, rappelle, comme le miroir brisé déjà mentionné, plusieurs références intertextuelles.

D'abord celle de Lautréamont des *Chants de Maldoror* qui est réécrit par la révolte dans *L'Avalée des avalés* ainsi que dans les romans de sa trilogie, et dont l'intertexte représente pour Ducharme non seulement le degré zéro de l'amour, celui par lequel tout commence :

Je le devine par analogie, quoique j'ignore ce que c'est que l'amitié, que l'amour (il est probable que je ne les accepterai jamais ; du moins, de la part de la race humaine).

(LAUTRÉAMONT, 1970 : Premier Chant)

Également, cet intertexte de Lautréamont crée l'effet d'un miroir brisé par l'indécision entre l'amour, la haine et l'indifférence — il suffit de comparer avec un extrait de *L'Avalée des avalés* :

Ce qui est assis près de moi avec une bouteille de cognac entre les jambes, ce n'est pas Chamomor, c'est une bouteille pleine d'amour. [...] Je meurs de soif. Je ne boirai pas. [...] Je ne boirai pas de ton eau. C'est pourquoi, en présence de ta supériorité, je te donnerais tout mon amour (et nul ne sait la quantité d'amour que contiennent mes aspirations vers le beau), si tu ne me faisais douloureusement penser à mes semblables, qui forment avec toi le plus ironique contraste, l'antithèse la plus bouffonne que l'on ait jamais vue dans la création : je ne puis pas t'aimer, je te déteste.

(DUCHARME, R., 1966 : 124)

Il s'y ajoute un autre thème magistral de l'écriture ducassienne, l'omniprésence de l'Océan chez Ducharme (vaste, indifférent, lieu d'origine) qui renvoie à la fois à l'intertexte des *Chants de Maldoror*, ainsi qu'aux textes de Hugo et de Baudelaire mais qui en même temps, par un jeu de mots sur les homophones « mère » et « mer », remet en cause l'amour maternel, évoque la beauté de la mère et le refus de son amour.

Deuxièmement, dans les romans, et notamment dans *L'Hiver de force*, *Dévadé* ou *Va savoir*, les romans de Ducharme reposent en partie sur la réécriture du roman courtois, de sa tradition et sur le code de l'amour courtois, notamment par une distanciation de la personne aimée, par un dévouement qui n'est jamais remis en question et par une volonté d'accomplir des tâches les plus difficiles pour la personne aimée mais distante. Cette distanciation est soit sociale, comme dans *L'Hiver de force*, où les deux narrateurs, Nicole et André, correcteurs à la pige, font la cour à La Toune, artiste reconnue, qui pourtant ne les comprend pas et reste pour cela une « belle dame sans merci ». Ou bien cette distance s'instaure par le handicap physique de la patronne dans *Dévadé*. Qu'on pense également à la relation de Bottom et de la patronne, dont, par un amour non avoué, il s'engage à devenir le chauffeur et à faire toutes les réparations dans sa maison. Ainsi que Rémi Vavasseur, personnage de *Va savoir*, qui sans motif apparent, accomplit des travaux surhumains pour remettre en état une ruine, à l'intention de Mamie, si jamais elle revient, « en chair et en noce ».

Ce qui caractérise les expressions de cet amour courtois et de sa réécriture, c'est d'un côté la qualité assez arbitraire ou conventionnelle de l'amour déclaré à une dame qui est (ou prétend l'être) indifférente, d'un rang social plus élevé mais qui inspire d'autant plus d'énergie aux héros des romans qui leur permet d'accomplir des tâches symboliques. Cette réécriture de l'amour impossible, car irréalisable, souvent incestueux chez Ducharme, s'inscrit dans la méditation plus générale sur les nuances de l'amour, proche de Denis de Rougemont sur l'amour en Occident, qui insiste sur le rôle essentiel joué par l'amour courtois dans la conception moderne de l'amour, en démontrant l'incompatibilité entre l'amour-sentiment et le mariage², mais aussi en intégrant la sexualité à l'amour-sentiment. Les écrivains des XI^e, XII^e, XIII^e siècle ont à la fois provoqué la naissance d'un mariage chrétien construit sur l'amour-sentiment, et son corollaire, l'adultère, changé en amour-passion³. Ce qui semble parfaitement nouveau, vu les époques antérieures n'ayant connu que le mariage économique destiné à perpétuer la lignée d'hérédité. Cette situation se répète plus ou moins dans les années 60, avec la libération sexuelle. C'est aussi pourquoi la libération sexuelle peut être relue sous cette lumière et peut conduire à un certain rebondissement vers l'amour courtois et le refus de l'amour-sexualité chez Ducharme, même si nous ne lisons cet amour souvent que par la perspective ironique.

Parfois, la réécriture amoureuse dépasse la limite de l'amour courtois, pour se mélanger à l'amour surréaliste dont nous croyons lire quelques vestiges dans l'écriture ducharmienne. Non seulement grâce à l'éloquence et l'invention langagière, mais également à un jeu de / sur / avec les titres, comme par exemple ceux des *Enfantômes*, ou par contre jeu sur le cliché et sur un titre banal, tels que *Gros mots*.

« Je suis la femme, que me veut-on ? »⁴ Cette réplique donne l'idée de la pensée d'André Breton sur l'amour-folie. La dimension érotique de la beauté est en effet la clé de l'esthétique surréaliste et peu de choses ont fasciné Breton comme la conjonction miraculeuse de la femme et de l'écriture : « L'amour sera. Nous réduirons l'art à sa plus simple expression qui est l'amour », dit BRETON (1988 : 49). Quelques propos de Breton peuvent rappeler les remarques des personnages ducharmiens, comme par exemple « On ne parle pas d'amour, on le fait. Tout commentaire est oiseux » (PASTOUREAU, H., 1992 : 354), mais une relecture de Ducharme sous la lumière du surréalisme exigerait l'espace au moins d'un autre article, c'est pourquoi nous ne faisons que la suggérer ici.

² Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, pp. 231—250.

³ Un chapitre sur l'amour courtois dans *L'Amour et l'Occident*, pp. 61—68.

⁴ Cette réplique de Musidora est tirée du *Trésor des Jésuites*, pièce publiée dans la revue belge *Variétés*, en 1929.

* * *

Si Ducharme « maghane » les classiques pour créer un discours amoureux, il existe un autre grand auteur qui l'inspire et qui s'appelle justement... Réjean Ducharme. Dans la dernière partie, nous abordons donc brièvement la problématique de l'autoréécriture chez Ducharme. D'une part, l'intertextualité ducharmienne tient une place de choix dans ses romans, d'autre part, on peut parler d'un immense degré d'autoréécriture qui permet, dans le cas limite, de considérer l'oeuvre ducharmienne comme un seul grand livre sur le même thème. On le fait d'ailleurs souvent dans le cas de l'ainsi-dite trilogie des trois premiers romans, fait qui a été souligné par l'affaire Ducharme, et d'où la confusion surtout entre *L'Avalée des avalés* et *L'Océantume*, qui est bien connue.

L'autoréécriture est un phénomène qui parcourt l'oeuvre entière de Ducharme, mais les traces les plus visibles en peuvent être démontrées sur les ressemblances entre *Dévadé* et *Gros mots*. André GOULET est allé jusqu'à représenter l'intrigue des deux romans par un schéma actantiel (2000 : 135—140) : un homme vit seul (Bottom — *Dévadé* / Johnny — *Gros mots*) au dépens d'une femme à qui il préfère une autre femme (la Patronne / Exa Torrent) qu'il fréquente surtout au téléphone et qui vit elle-même au crochet d'un homme que le travail oblige à s'absenter des jours durant. La différence entre ces deux romans se remarque lorsqu'on fait un bilan des relations amoureuses entre Johnny / Exa et Bottom / la patronne. Nous pouvons nous demander, à juste titre, ce qui fait la différence entre le « discours amoureux » de ces romans et en quoi consiste la réécriture qui a permis de passer aussi directement de *Dévadé* à *Gros mots*. En même temps, nous ne pouvons pas ne pas voir la similarité trop apparente, nous ne pouvons pas ne pas savoir que Ducharme cherche à souligner la parenté entre ces deux romans, faisant un clin d'oeil au lecteur et cherchant de nouveau sa complicité.

Cette invitation au jeu, de la relecture par la réécriture est complétée par le fait qu'avec *Gros mots*, Ducharme entre dans le domaine vertigineux du récit spéculaire. La thématique d'un écrit dans un autre détient d'ailleurs une place importante dans l'écriture ducharmienne. Elle s'inscrit dans le sillage d'un topos important qui a déjà été souligné chez Ducharme, celui de la répétition. Ducharme inscrit son oeuvre sous le signe du double, de la copie. Mais avec *Gros mots*, elle est pour la première fois développée dans la structure d'un cahier trouvé dans la neige à l'extrémité d'une île, et la répétition est élucidée par une mise en abyme très patente de l'écrit trouvé de Walter, lu et relu, qui ressemble on ne peut plus à Johnny, le narrateur. L'autoréécriture et l'autotexte ducharmien représente ainsi une autre stratégie du dédoublement et de l'équivoque ducharmien.

Comme remarque finale, nous pouvons donc dire que la réécriture ducharmienne se pose, elle aussi, comme un paradoxe. L'intertexte, supposé normalement être un repère, marque concrète qui renvoie le lecteur à d'autres textes, exprime chez Ducharme à la fois son amour « ludique » de la littérature universelle, mais elle traduit en même temps une distanciation ironique. L'esthétique de l'erreur introduite volontairement est tout aussi paradoxale, parce qu'elle imprime une marque de la créativité et la fantaisie de Ducharme, mais parce qu'elle mène tout aussi au vide. Les critiques ont bien remarqué la présence du vide dans *L'Hiver de force* de même que dans les autres romans, que l'écriture et la réécriture auraient dû cacher. En même temps, nous constatons que même les romans « vidés de sens » sont pleins d'amour et qu'ils cherchent sans cesse à obtenir la connivence ou l'amour du lecteur, et c'est pourquoi, après tout, ils valent la peine d'être lus et relus.

Bibliographie

- BRETON, André, 1988 : *Poisson soluble*. Paris, Poésie / Gallimard.
 DUCHARME, Réjean, 1966 : *L'Avalée des avalés*. Paris, Gallimard.
 DUCHARME, Réjean, 1990 : *Dévadé*. Paris / Montréal, Gallimard / Lacombe.
 DUCHARME, Réjean, 1976 : *Les Enfantômes*. Paris, Gallimard.
 DUCHARME, Réjean, 1999 : *Gros mots*. Paris, Gallimard.
 DUCHARME, Réjean, 1973 : *L'Hiver de force*. Paris, Gallimard.
 DUCHARME, Réjean, 1967 : *Le Nez qui voque*. Paris, Gallimard.
 GIGNOUX, Anne-Claire, 2003 : *La Réécriture. Formes, enjeux, valeurs*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
 GOULET, André, 2000 : « Gros mots et autres vacheries ». *Liberté*, N° 247, février.
 LAUTRÉAMONT, 1970 : *Les Chants de Maldoror*. Paris, Gallimard.
 MARCOTTE, Gilles, 2000 : « Le Copiste ». *Conjonctures*, N° 31, Montreal, Éditions Conjonctures.
 PASTOUREAU, Henri, 1992 : *Ma vie surréaliste*. Paris, M. Nadeau.