



Les Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ

Édition 2016

Informations sur l'événement :

<http://www.crilcq.org/actualites/item/rendez-vous-de-la-recherche-emergente-du-crilcq-2016/>

L'ensemble des textes diffusés
peut être consulté à l'adresse :

<http://www.crilcq.org/publications/les-rendez-vous-de-la-recherche-emergente-2016/>

Ce texte est celui d'une communication présentée lors des Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ, tenus à la Salle des Boiseries de l'Université du Québec à Montréal le 22 mars 2016.

Pour citer ce document :

Anne-Sophie Boudreau, « S'enfarger dans les fleurs de la langue. L'art de la flânerie subversive dans *L'hiver de force* de Réjean Ducharme », texte de la communication présentée dans le cadre des Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ, UQAM, 22 mars 2016, www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Rendez-vous_recherche_emergente_2016/Boudreau_Anne-Sophie.pdf

Anne-Sophie Boudreau est étudiante à la maîtrise à l'Université Laval sous la direction de René Audet. Elle a fait partie de la Chaire de recherche du Canada en littératures africaines et Francophonie (2013-2014) et est actuellement membre du CRILCQ, où elle occupe un poste d'auxiliaire de recherche et d'enseignement. Son article « Résonances et dissonances dans *Va savoir* et *Gros Mots* de Réjean Ducharme » a été publié dans la revue *SCL/ÉCL* de l'été 2015. Elle fait aussi partie du comité de révision de la *Revue Boulette*, pour laquelle elle a écrit divers articles.

CRILCQ

CENTRE DE RECHERCHE INTERUNIVERSITAIRE
SUR LA LITTÉRATURE ET LA CULTURE QUÉBÉCOISES

S'enfarger dans les fleurs de la langue.
L'art de la flânerie subversive
dans *L'hiver de force* de Réjean Ducharme

Anne-Sophie Boudreau
Université Laval

Dans la production romanesque de Réjean Ducharme, *L'hiver de force* est une œuvre curieuse qui ne s'inscrit ni tout à fait dans le cycle de l'enfance, ni tout à fait dans celui de la maturité; à l'image de ses personnages qui sont à cheval entre l'innocence et l'amertume, le récit lui-même s'englué dans une instabilité généralisée. Cette tension se manifeste jusque dans la narration, rendue problématique par une voix énonciatrice tiraillée entre le *je* et le *nous*, avec la voix singulière d'André Ferron qui vacille entre son statut de personnage et sa fonction de narrateur.

Inertie, nihilisme et sociabilité déficiente ne sont que quelques-unes des caractéristiques exprimant l'inconfort existentiel d'André et Nicole Ferron. Dans le but de se protéger d'une société de surconsommation perçue comme vorace et hostile, ils choisissent de s'exiler dans la marge pour *ne rien faire*. L'univers romanesque de *L'hiver de force* ([1973]

2013¹) s'apparente en fait à la « société du Spectacle » théorisée par Guy Debord dans son essai du même nom : le récit présente une structure sociale et économique dans laquelle le produit domine le producteur, une société qui « ne chante pas les hommes et leurs armes, mais les marchandises et leurs passions » ([1967] 1992 : 61). Dans ces conditions, le vide apparaît aux Ferron comme le meilleur moyen de renverser la victoire de l'objet sur l'homme. Leur quête absolue du néant les mène à se départir de tous leurs biens matériels pour ne conserver que l'essentiel : « nous voulons absolument nous posséder nous-mêmes tous seuls, garder ce que nous avons (qui est si fugace qu'il est parti ou qu'il a changé aussitôt que nous croyons l'avoir trouvé, vu, nommé) » (*HF* : 16). Ils se déchargent ainsi d'un maximum de contraintes pour se préserver de l'aliénation, pour reconquérir leur propre existence.

L'errance devient pour les Ferron une manière d'être au monde. Le vagabond, « parce qu'il n'entre dans aucun système, aucune idéologie, qu'il n'appartient à aucune organisation et n'a rien à perdre » (Wagniart, 1999 : 313), pose un acte de résistance dans un contexte de rentabilité et d'efficacité. André et Nicole divaguent de nombreuses façons : concrètement, ils flânent dans la ville et dans leur appartement ; symboliquement, ils errent aussi dans le discours et dans le langage. Ces égarements, sorte de révolte contre l'unilatéralisme, ont cela de particulier qu'ils affectent le niveau de l'histoire, mais

1. Les renvois à *L'hiver de force* seront désormais indiqués par la mention *HF* suivie du numéro de la page.

pareillement celui de la narration. Les personnages produits par le roman en viennent en quelque sorte à agir sur les paramètres internes du récit et acquièrent ainsi une valeur performative (Austin, 1970) qui se manifeste dans *L'hiver de force* par l'adéquation entre le rapport au monde des protagonistes et la manière de raconter, comme si les personnages – figures fictionnelles activées par le discours – contribuaient à mettre en place ce même discours. Pour Daniel Letendre, spécialiste du roman contemporain, les personnages de type déphasé sont loin d'être inactifs ou passifs, malgré les apparences. Au contraire, «précisément en raison de leur incapacité ou de leur maladresse à entrer en relation avec leur environnement, [ceux-ci] déplacent les lieux, mais surtout les moyens, de leur action» (2015: par. 3). Inaptes à s'inscrire dans le monde, ils réinvestissent plutôt l'espace énonciatif, et leur puissance d'agir consiste dès lors en «une resémantisation des formes principales d'un contexte discursif contraignant» (2015: par. 5). Donc, depuis leur position à l'intérieur du discours romanesque, André et Nicole reconfigurent la façon dont l'univers fictionnel est évoqué et construit: par la poétique de l'errance, ils s'ingèrent dans la construction du récit en agissant notamment sur les paramètres de l'espace et de la langue.

L'ESPACE À MODELER: ENTRE RÉFÉRENT MALLÉABLE ET IMAGINAIRE HERMÉTIQUE

LE LIEU GÉOGRAPHIQUE, D'ENCLAVE À DÉRIVE

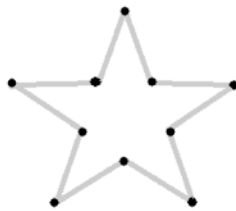
L'hiver de force est un véritable portrait de mœurs: les marqueurs temporels, spatiaux et sociaux en font un roman fortement inscrit dans les années 1970. La représentation référentielle y est en apparence tellement fidèle au réel qu'elle a inspiré Gilles Lapointe, Sylvie Readman et Élisabeth Nardout-Lafarge à publier en 2014 *L'hiver de force à pas perdus*, une relecture qui compile de courts extraits du roman, accompagnés de photographies de ses lieux significatifs. Sur le site Web des Éditions du passage, l'ouvrage est décrit comme un « [d]ialogue entre la littérature et l'espace, entre le texte et la ville, [...] un livre incontournable pour qui veut s'imprégner de l'atmosphère du Montréal des années 1970, en écho au Montréal d'aujourd'hui ». Au cours d'une conférence donnée à la Maison des écrivains (UNEQ) à l'automne 2015, les trois auteurs se sont d'ailleurs demandé ceci : un lecteur d'aujourd'hui peut-il vraiment comprendre le roman, ou se bute-t-il à l'hermétisme de la représentation du Montréal de 1973 donnée par le récit ? Ce débat, bien qu'il semble pertinent, ne tient pas compte d'un facteur essentiel : au-delà du fait que le Montréal de *L'hiver de force* soit marqué par l'époque, il s'agit surtout d'un espace déterminé par ses personnages. Par conséquent, la question de la pérennité de l'œuvre ne se pose pas en fonction de ses balises contextuelles : si l'univers fictionnel est effectivement peint à grands traits référentiels, l'ensemble

se teinte trop de la subjectivité d'André et Nicole pour constituer une reproduction valide et authentique du réel.

D'emblée, si les fictions ne sont jamais tenues de se conformer à la réalité, leur structure est néanmoins régie par le principe d'écart minimal (Ryan, 1992), et le lecteur, en l'absence de mention explicite, est en droit de supposer une concordance entre le monde fictionnel et le monde réel. Cette attente se trouve renforcée dans *L'hiver de force* par les innombrables marqueurs référentiels et contextuels qui balisent la lecture. Pourtant, chez Ducharme, ces repères sont déformés par l'esthétique de l'errance : en tant que flâneurs, André et Nicole font de leur ville un espace irréel, à la fois personnel et intemporel. Régine Robin, dans *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*, reconnaît la pluralité de l'imaginaire urbain. Pour cette théoricienne, la fiction transforme la ville réelle en ville fantasmée, voire en ville mythique, et témoigne de l'éternelle tension entre le vu et le perçu, le particulier et le général, l'individuel et le collectif : « [l]'imaginaire des villes est ainsi fait d'images cristallisées, référentielles, d'épaisseurs de sémiotisation, de pluralisations de sens ou, au contraire, de répétitions, d'images figées, stéréotypées » (2009 : 47). Robin mentionne par ailleurs que la représentation du lieu se constitue d'une large part de subjectivité puisque « [c]'est à partir de cette accumulation d'images qu'il faut chercher la sienne, sa place, dans la surprise du matin ou les reflets du soir, dans l'inquiétante étrangeté des villes la nuit, sous la pluie ou dans l'écrasante chaleur de l'été. Chercher à voir surgir de l'asphalte des images nouvelles » (2009 : 39-40). Dans *L'hiver de force*, le motif de

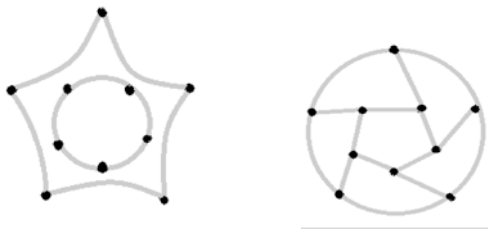
l'errance casse les clichés pour laisser place aux impressions personnelles des personnages: la frénésie et les mouvements de foule, typiques de la métropole, sont alors remplacés par la paresse et le hasard; le parcours utilitaire allant du point A au point B devient ainsi une cartographie plus intime que géographique. Le flâneur, ce « peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle a d'éternel » (Baudelaire, [1863] 2010: 14), réconcilie le transitoire et l'immuable, l'être et le devenir, l'ici et l'ailleurs.

Les détails référentiels, à la suite de la conversion du réel en fictionnel par le filtre de la perception, témoignent nécessairement d'un certain décalage: si les nombreux lieux sont d'abord donnés comme points de repère reconnaissables par le lecteur, les déambulations des personnages forcent une nouvelle poétisation de l'espace, et la ville déroge soudain à sa représentation initiale. Pour illustrer ce propos, imaginons une suite de points à relier entre eux. Suivant l'ordre prévu, les traits forment une figure précise, ici une étoile:



Mais un artiste un peu plus audacieux pourrait désobéir à cet ordre préétabli – il semblerait même que la prise de liberté par rapport au réel soit souhaitable, considérant que

« tous les bons et vrais dessinateurs dessinent d'après l'image écrite dans leur cerveau, et non d'après la nature » (Baudelaire, 2010 [1863] : 33). À partir de ces mêmes 10 points, il devient possible de créer une myriade de combinaisons distinctes, de formes et de dimensions variées. En voici deux exemples :



Dans le roman, l'espace se construit d'une façon similaire : la narration, par l'énumération de coins de rue, d'enseignes, de quartiers et de parcs, fixe certaines zones de référence sur la carte de Montréal. Suivant le principe d'écart minimal, le lecteur est en droit de s'attendre à ce que le reste du monde fictionnel corresponde lui aussi aux balises connues. Mais c'est en fait aux Ferron qu'il incombe de tracer les lignes entre les points, de combler les blancs entre les données référentielles : ils le font parfois avec assiduité, parfois en brouillant les traits. Il en résulte une représentation de l'espace à la fois référentielle et fantasmée, imputable tant à l'instance narratrice qu'à la perception des personnages.

Le monde fictionnel se transforme ici et là au gré de cette reconfiguration : le récit suit tantôt les stricts impératifs référentiels, tantôt les inflexions de l'imaginaire. Par le croquis, les Ferron mettent d'ailleurs sur papier cette vision qui leur

est propre : ils s'amuse à « dessiner, copier, ou imaginer des invraisemblances et trouver les lignes qui les font voir... Nicole fait passer des voiliers sales et déchirés entre les lampadaires de la rue Dunlop, si chic. [André fait] tournoyer flammes et fumées dans le bassin où Cupidon, juché sur une vasque, se fait arroser par cent canards » (*HF* : 174). Les descriptions restent en général réalistes malgré la subjectivité qui les oriente, mais il arrive que l'imagination des Ferron prenne tant d'ampleur que le récit glisse dans l'invraisemblance. Ces petits dérapages hallucinés font en quelque sorte mentir la narration : lorsqu'elle accorde au fantasme une vérité fictionnelle égale à celle de l'événement, il revient au lecteur de déterminer ce qui a lieu ou non. C'est ainsi que le monde se déforme et explose sous l'émotion d'André et Nicole :

Soudain on était assis dans l'abri de l'arrêt d'autobus et on voyait les autos tournoyer, glisser, capoter, et gicler des sangs de toutes les couleurs, comme des cancrelats. Les ampoules de mille watts des lampadaires explosaient, bombardaient. L'avenue du Parc gondolait, craquait, morcelait ses asphaltes, nous les lançait à la figure (*HF* : 28).

Par moments, les niveaux de fiction se heurtent, se mélangent, fusionnent ; sous l'influence des personnages, l'imaginaire et le référentiel se superposent. Les personnages modifient la cartographie des lieux à mesure qu'ils sont énoncés, ils en assouplissent les contours. Leurs dérives, tant physiques que mentales, construisent un monde en marge du réel, si semblable et différent à la fois.

BAPTISER POUR MIEUX RÉGNER:
L'ERRANCE LANGAGIÈRE, ENTRE NOM ET SUJET

Refusant les exigences de popularité, d'efficacité et de rentabilité imposées par une société qui leur apparaît dysfonctionnelle, les Ferron choisissent de s'isoler dans leur repaire de l'avenue de l'Esplanade. Ils « [vont et viennent] le long du radiateur, entre la porte de la chambre de bains et la litière de Minou » (*HF*: 95), comme si le fait de tourner en rond les soustrayait à la linéarité du monde, comme si leur passivité revendicatrice suffisait à faire dérailler l'ordre établi.

Non contents de réinvestir la cartographie de Montréal, André et Nicole se réapproprient également les objets qui peuplent leur espace personnel. À force d'errer dans cet espace clos, ils modifient leur perception de la réalité par des changements insidieux qui ne sont pas attestés par l'énonciation. En fait, si la narration décrit dans un premier temps les objets avec un réalisme détaché, la représentation se trouve épisodiquement recadrée par le rapport que les protagonistes entretiennent avec ces mêmes objets. Ils acquièrent fugacement le statut de colocataires inanimés, et leur charge sémiotique se trouve ainsi dédoublée : sans se départir de leur fonction pratique et usuelle, ils sont dotés, dans le regard conjoint des Ferron, de certaines caractéristiques humanisantes qui les élèvent temporairement au rang de personnages.

D'abord bien ancrées dans leur immobilité, les choses s'animent à mesure qu'André et Nicole valident leur singularité, presque leur individualité, en les appelant par leur nom.

L'une des caractéristiques du nom propre consiste à reconnaître l'existence du sujet qu'il désigne : au sens biblique, l'acte de baptiser équivaut d'ailleurs à concrétiser le droit à la vie. En publicité, cette propriété du langage sert encore aujourd'hui d'outil marketing pour développer un sentiment d'attachement du consommateur envers le produit : il n'est déjà pas inhabituel, en 1973, de voir une marque déposée devenir générique. Toutefois, bien qu'il s'agisse d'un trait de langage, cette manie prend des proportions démesurées dans *L'hiver de force*. Pour André et Nicole, le nom devance la fonction : ils cohabitent avec leur « vieille compagne » (HF: 160), une télévision Admiral Cascode ; le « fidèle frigidaire [est] un Kelvinator content car il ronronne tout le temps » (HF: 94). La relation qu'ils entretiennent avec l'objet est si intime qu'il devient essentiel de le nommer et de commenter sa présence ; les choses s'autonomisent au point d'exister au-delà de leur seul usage pratique. Cependant, cette humanisation n'est pas constante puisque la narration, qui décrit le monde fictionnel avec un réalisme rigoureux, est seulement ponctuée de ces petits éclats anthropomorphiques au cours desquels les objets semblent s'animer ou s'immobiliser à l'envi, selon le souhait des personnages.

Malgré qu'elle paraisse inoffensive, cette habitude devient pour les Ferron une forme de résistance idéologique : en apprivoisant les choses comme on apprivoiserait un renard ou une rose, sans trop se préoccuper de leur statut strictement fonctionnel, ils effectuent un détour langagier fort en symbolique. De la même manière qu'ils quittent la rectitude des trottoirs

en flânant, André et Nicole refusent la vision unitaire de l'objet et laissent sa signification dériver. Le caractère subversif de la manœuvre réside surtout dans ce besoin de faire passer l'être avant le faire, l'expérience avant le référent : télévision, réfrigérateur ou calorifère sont ainsi dotés d'une nouvelle valeur sémiotique, soumis à un égarement linguistique qui les reconfigure selon une vision subjective et fortuite.

Mais cette anthropomorphisation, paradoxalement, n'est pas réservée qu'aux objets : les Ferron reproduisent en effet dans leur vie sociale cette habitude prise dans le quotidien. Ils infligent ce même processus d'attribution de surnom à d'autres personnages, à Lainou, Petit Pois ou Mal-Struée par exemple. Il semblerait que l'inconfort existentiel d'André et Nicole ne soit pas sans rapport avec cette curieuse lubie : ce baptême improvisé leur sert à maîtriser les objets et les gens, comme si cela les rendait plus dociles, moins étrangers. Si « la peur d'un nom ne fait qu'accroître la peur de la chose elle-même » (Rowling, 1997 : 291), on constate ici que le fait de *choisir* ce nom permet plutôt aux Ferron de dompter ce qui est désigné. Cette redéfinition est une manière d'atténuer le fossé entre soi et l'autre, une tentative pour l'appriivoiser. La nature même du sujet est ainsi renouvelée : le Kelvinator se trouve désormais différenciable de tous les autres réfrigérateurs ; Petit Pois, si spéciale à leurs yeux, se distingue dans la masse de tous ces pseudo-artistes de gauche qu'ils fréquentent et méprisent. Le même phénomène se répète aussi dans la lecture de la *Flore laurentienne*. Pour se réapproprier cette végétation québécoise proche mais inaccessible, les Ferron

choisissent de répéter le nom des plantes jusqu'à les savoir par cœur – au sens de connaître avec le cœur. Repousser les limites du livre pour entrer en communion avec son contenu équivaut à rendre vivante une nature qu'ils ne connaissent qu'en images: en intériorisant le contenu de l'encyclopédie, ils espèrent partager le « langage des fleurs » (*HF*: 68).

Manifestement, l'importance singulière accordée au nom dans *L'hiver de force* provient d'une nécessité de rompre avec le cadre strict de la fonction pour accéder plutôt à la nature intime des choses par le passage du référent à l'imagé, de l'objectif au subjectif. Le décor et ses multiples figures – l'objet, l'homme, la nature – sont constamment soumis à la perception des Ferron, qui réécrivent le monde fictionnel au gré de leurs déambulations. Par cette remise en question constante de l'essence véritable des choses, celles-ci « renaissent [...], naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste » (Baudelaire, [1863] 2010: 25). Comme s'ils avaient le pouvoir de faire exister le monde par la seule force des mots, André et Nicole prennent et repoussent, nomment et désavouent, puisque « les choses dépendent de [leur] volonté, qu'elles existent parce [qu'ils le veulent bien], parce [qu'ils choisissent] à chaque seconde de ne pas les détruire. Elles existent si peu qu'on peut dire que rien n'existe » (*HF*: 162).

LES ALÉAS D'UNE NARRATION DISSIPÉE :
BAVARDAGE ET AUTRES PERTES DE CONTRÔLE
IMPROVISER UN DIAGNOSTIC : TDAH ROMANESQUE

« On a pris le métro. Il n'allait nulle part. Il filait jusqu'au bout de rien puis il virait de bord et nous emportait jusqu'à l'autre bout de rien » (*HF*: 31). André et Nicole, suivant leur obsession du vide, emportent avec eux le récit qui babille et s'éparpille sans progresser vraiment. La narration de *L'hiver de force* traduit une vision du monde confuse et erratique, qu'on croirait calquée sur celle des Ferron. Les personnages – et, par extension, le récit lui-même – présentent en fait des symptômes similaires à ceux du trouble déficitaire de l'attention avec hyperactivité (TDAH), « un problème neurologique qui entraîne des difficultés à contrôler et à freiner les idées (inattention), les gestes (bougeotte physique) et les comportements (impulsivité) » (Vincent, 2016).

L'adéquation entre l'instabilité des personnages et la narration dissipée sous le spectre du TDAH se manifeste entre autres par la manière dont est traité l'événement. Les Ferron, qui louvoient entre immobilité prolongée ou agitation, passion ou rejet, amour ou haine, témoignent d'une capacité d'attention à degrés variables; ils s'intéressent à tout et à rien, mais surtout à rien. Sur le plan de l'énonciation, la place accordée à l'événement ne témoigne pas de sa pertinence dans l'économie du récit. La narration se transporte sans cesse en d'autres temps et d'autres lieux, de très petits détails prennent une valeur démesurée au détriment d'éléments plus marquants

sur le plan actanciel. C'est l'exemple donné par ce passage qui accumule les fragments décousus : y sont relatées successivement deux querelles anecdotiques, une réflexion existentielle sur l'argent et le confort, des commentaires sur un match du Canadien, la description de deux ou trois fleurs glanées dans la *Flore laurentienne* et un coup de gueule à propos de Mikhaïl Barclay de Tolly, John Bardeen et Juan Antonion Bardem (*HF*: 78-79). Le roman en entier suit les sautes d'humeur des Ferron : à l'image d'une caméra qui n'arriverait pas à faire le focus sur un objet mobile, le regard narratif peine à suivre ces personnages qui filent et se défilent sans justification particulière. Pour Jean-François Chassay, leurs divagations ne sont qu'un écho de la culture télévisuelle qui constitue l'un des thèmes principaux du récit : l'énonciation « passe souvent sans aucune transition d'un paragraphe à l'autre, d'un sujet à l'autre. Le lecteur zappe comme les Ferron, qu'il le veuille ou non » (1996 : 483). Or, au-delà d'un simple écho thématique, cette forme de narration reprend formellement l'impulsivité des Ferron ainsi que leur difficulté à s'ancrer dans le réel. Incapables de conserver un emploi ou d'entretenir des relations saines avec leurs pairs, ils s'engourdissent devant la télé, mais gigotent sans cesse, tiraillés entre le mouvement et l'inertie ; la structure narrative imite ce malaise par la succession de scènes hétéroclites et désarticulées qui s'enchaînent sans mener nulle part.

Outre cette fragmentation narrative, l'importance accordée aux événements est proportionnelle à l'intérêt que le couple leur porte – le récit se fait tantôt en plein déficit d'attention,

tantôt hyperconcentré. C'est ainsi que les gouttes d'eau sur le carrelage de la salle de bain, les détails sur le cendrier ouvragé ou le déplacement des aiguilles sur l'horloge priment sur des scènes plus dynamiques. La télévision prend des allures d'obsession, la *Flore laurentienne* et Petit Pois également ; la narration se concentre sur les choses qui passionnent les Ferron, le reste devenant rapidement obsolète. La scène où Nicole pèle une orange (*HF*: 102) est traitée avec une émotivité exacerbée alors que leur humiliation publique lors d'une discussion politique (*HF*: 107), une des rares scènes où il se passe vraiment *quelque chose*, est à peine effleurée. La contraction et la dilatation de l'image instaurent une sorte d'esthétique du focus ; cela crée un effet d'unité entre les niveaux intradiégétique et extradiégétique puisque la préférence des personnages pour le détail et l'ordinaire se transmet jusque dans la manière de raconter. Cette façon de jouer sur la valeur des choses est par ailleurs ouvertement adoptée par André et Nicole comme une véritable ligne de conduite :

Vouloir. Prendre la peine de vouloir. Vouloir ce café. Vouloir la tasse. Vouloir les bavures sur le ventre de la tasse. Les vouloir puis les prendre, puis les reprendre, puis les prendre encore. Puis aussitôt qu'on ne peut plus les vouloir, les oublier : vouloir assez les oublier pour qu'ils cessent d'exister (*HF* : 60).

Sur les plans diégétique et énonciatif, le TDAH renvoie à l'idée de résistance évoquée plus tôt : si les Ferron refusent les exigences d'efficacité imposées par leur société qu'ils estiment malsaine, le récit contrevient quant à lui aux exigences de pertinence associées au discours littéraire, et le schéma narratif

refuse de tendre vers l'achèvement au détriment du suspense romanesque. La dé-hiérarchisation thématique et structurale interroge la valeur même des objets, des gens, des événements. Si le récit ne s'attarde pas aux éléments sensationnels, s'il échappe en quelque sorte aux attentes narratives, c'est en partie parce qu'il reprend l'esthétique du flâneur : les Ferron quittent les sentiers balisés pour mieux faire surgir l'extraordinaire de l'ordinaire. Ils « [savent] tout voir sans tout regarder » (Fabre, [1872] 1877 : 42) et arrivent à saisir le monde autrement.

NARRATION, NEIGE ET PARASITES

Si la composition et l'ordre du discours romanesque sont influencés par le rapport au monde de ses protagonistes, la cohérence de l'ensemble vacille parfois sous leur prise en charge du monde fictionnel. Letendre indique que « de geste physique – mouvement dans le corps social –, l'agir du personnage contemporain est devenu “mouvement” énonciatif, un geste discursif dans un univers composé par le langage » (2015 : par. 4) ; dans ces circonstances, les fonctions de personnage et de narrateur d'André se mêlent pour produire un discours à l'hybridité déconcertante.

Les habitudes télévisuelles des personnages de *L'hiver de force* prennent une place prépondérante dans le roman – ce n'est pas anodin si la première de couverture de l'édition 2013 de Gallimard montre une télévision voilée de neige. En associant la fragmentation discursive à une forme de *zapping*,

Chassay souligne une dimension essentielle de cette œuvre embrouillée par l'accumulation de titres de films, de références, de citations et de scènes cultes : le récit se construit en fait comme si la narration s'imbibait de la culture télévisuelle omniprésente sur le plan thématique. Les Ferron multiplient les sauts métaleptiques : s'ils voyagent jusqu'au cœur de certaines séries télévisées – « [à] cette heure, on est à Venise. C'est le jour des noces de Sangrido Bembo et Eleonora Remi » (*HF*: 51) –, ils mêlent également leur quotidien aux fictions qu'ils visionnent. L'immersion des Ferron est tellement forte que la narration enchevêtre elle aussi les niveaux fictionnels, bondissant sans prévenir d'un univers fictionnel à l'autre, intégrant à la diégèse les dialogues et les scènes qu'André et Nicole voient à la télé. Celle-ci leur donne même la réplique : au moment où ils écoutent *Rendez-vous avec Callaghan*, les paroles des acteurs sont insérées dans le récit comme si tous les personnages, incluant André et Nicole, étaient en interaction directe (*HF*: 41).

De façon générale, la culture télévisuelle constitue un bruit de fond qui parasite l'énonciation, comme s'il y avait de la neige dans la narration. En questionnant la notion de bavardage, Chassay établit un lien entre ce boniment constant et la structure même du roman, qui jacasse sans rien dire vraiment : « la narration, poreuse en réalité, est sans cesse traversée par les bavardages de tout le monde, par les multiples discours aliénés qui, voulant imposer une idéologie, retournent sur la personne qui les énonce et ne fait qu'exposer sa propre subjectivité » (1996 : 478). La représentation du monde fictionnel

renvoie ce qu'André et Nicole perçoivent : un embrouillamini de choses, de gens, de sons, de couleurs et de mots, un flot ininterrompu de banalités et d'opinions qui se valent toutes.

Bien que les personnages de roman n'existent que par le discours qui les met en scène, la narration est parfois entraînée par les dérapages des Ferron. Sous le coup d'une émotion, le récit devient émotif et incohérent, assez pour que la grammaire s'emballe, que les mots bloquent et enrayent momentanément l'énonciation : « Dire qu'il nous a jetés dehors [...] quand on lui a demandé s'il voulait qu'on rise ou qu'on qu'on qu'on. Il n'y a pas de raisons qui justifient qu'il aïelle traité aussi deux vieillards, cet hostie-là! » (*HF*: 109) Les mots se tordent, la narration bute en même temps que la pensée frustrée des personnages. Un peu plus loin dans le récit, une séquence entière est affectée par une panne généralisée : « Si tu savais mon amour, comme... panne! La journée a commencé... panne! Quand on s'est levés on ne sav... panne! » (*HF*: 142) Et le délire se poursuit : les mots sont écrits au son sous l'assaut d'une colère existentielle qui fait disjoncter la narration. Bien que la crise tienne sur une page et demie, elle laisse encore des traces dans la séquence suivante : certaines phrases freinent sec et se butent encore au mot « panne » comme si l'émotion ne s'était pas tout à fait dissipée. Lors de ces brèves interruptions, le statut de personnage d'André domine étrangement sa fonction de narrateur.

C'est toujours la poétique de l'errance qui se manifeste dans cette narration atypique, une errance formelle

qui détourne le récit de son achèvement. D'un point de vue discursif, André et Nicole refusent d'accorder aux péripéties toute l'attention qu'elles devraient normalement inspirer et se consacrent volontairement aux détails: «les événements courent après nous depuis qu'on a décidé de jouir de notre platitude, de mettre notre orgueil à ne rien trouver de plus beau que rien du tout» (*HF*: 67). La langue et la structure textuelle subissent toutes deux les effets de la perte de contrôle des personnages: si le narrateur a pour fonction de mener à terme le récit, les Ferron forcent au contraire plusieurs pauses et détours.

* * *

Dans *L'hiver de force*, la poétique de l'errance brouille la frontière entre le référent et l'imaginaire, en même temps qu'elle effrite la distinction entre personnages et narration. La flânerie constitue en fait une façon pour les Ferron de défaire la rectitude des lieux, des objets et des discours pour broser un portrait subjectif de leur univers, ce qui leur permet de remplacer la perspective narrative initiale par une trajectoire intimement redessinée. Ces personnages, qui n'existent que par le discours, en viennent au fil de leurs pérégrinations à reconfigurer les paramètres internes du récit qui les met en scène.

Mais les différentes formes de flânerie au sein du roman mènent André et Nicole à une conclusion désolante: même déchargés de contraintes matérielles et sociales, malgré tous

les efforts qu'ils déploient pour se réapproprier leur propre existence, ils constatent finalement qu'ils sont condamnés à une vie absurde et dépourvue de sens :

Maintenant que notre coquille est détruite, qu'on est à un pas d'être partis des lieux et des objets où les jeux de l'habitude avaient tissé des toiles où faire courir des *idées* et des *sentiments*, maintenant qu'il ne reste plus rien de ça, on peut le dire sans se tromper : il n'y avait rien, IL N'Y A RIEN tout court (*HF*: 176).

Le roman oscille entre le vide et le plein, entre l'existence et la non-existence, et témoigne ainsi d'une troublante fragilité ontologique. Mais il semble en définitive que les Ferron font fausse route : malgré le néant qui semble les définir – « ce qu'on est vraiment, c'est le vide » –, ce RIEN auquel ils aspirent leur sera toujours inaccessible. D'un point de vue strictement pragmatique, considérant qu'ils sont le produit d'un acte discursif, le langage empêche définitivement les personnages d'atteindre le vide absolu. Même dépouillés de tout, ils expriment encore quelque chose : la parole continue de remplir l'espace textuel, les mots défilent en dépit de tous leurs efforts. André et Nicole ne cessent de réinvestir le discours, de le renouveler presque malgré eux. S'il fut mentionné en introduction que *L'hiver de force* se distingue des autres œuvres de Ducharme, il semble finalement que cette mise en scène de la puissance créatrice du langage permette au roman de s'inscrire dans une poétique typiquement ducharmienne : ainsi, malgré l'impossibilité de se réapproprier le monde, malgré l'anéantissement, les Ferron continuent d'exister et de raconter. Même s'il ne leur reste plus rien, il leur reste toujours les mots.

BIBLIOGRAPHIE

- [ANONYME] (2016), « L'hiver de force à pas perdus », dans Site Internet des Éditions du passage, [En ligne], <http://www.editionsdupassage.com/fr/livre/nouveautes/81/lhiver-de-force-a-pas-perdus> (11 mars 2016).
- AUSTIN, J.L. ([1962] 1970), *Quand dire, c'est faire*, traduit par Gilles Lane, Paris, Éditions du Seuil (Coll. « L'ordre philosophique ».)
- BAUDELAIRE, Charles ([1863] 2010), *Le peintre de la vie moderne*, Paris, Éditions Mille et une nuits.
- CHASSAY, Jean-François (1996), « La tension vers l'absolu total », *Voix et images*, vol. 21, n° 3 (printemps), p. 478-489.
- DEBORD, Guy ([1967] 1992), *La société du spectacle*, Paris, Gallimard (Coll. « Folio ».).
- DUCHARME, Réjean ([1973] 2013), *L'hiver de force*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- FABRE, Hector ([1862] 1877), « La vieille rue Notre-Dame », dans *Chroniques*, Québec, Imprimerie de l'événement.
- HUGLO, Marie-Pascale (2011), « Que se passe-t-il quand il ne se passe rien? L'événement et le quotidien dans la littérature narrative contemporaine », dans Anne Martine PARENT et Nicolas XANTHOS (dir.), *Poétiques et imaginaires de l'événement*, Montréal, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire (Coll. « Figura », n° 28), p. 81-98.
- LETENDRE, Daniel (2015), « La révolte du personnage. Narration et résistance chez Chloé Delaume et François Bon », *Temps zéro*, n° 9, [En ligne], <http://tempszero.contemporain.info/document1232> (5 novembre 2016).
- ROBIN, Régine (2009), *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*, Paris, Éditions Stock (Coll. « Un ordre d'idées ».)

ROWLING, J.K. (1997), *Harry Potter à l'école des sorciers*, Paris, Gallimard Jeunesse. (Coll. « Folio Junior ».)

RYAN, Marie-Laure (1992). *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press.

VINCENT, Annick (2016), TDAH – Informations, trucs et astuces, site Internet de la docteure Annick Vincent, [En ligne], <http://www.attentiondeficit-info.com/trouble-deficitaire-attention.php> (13 novembre 2016).

WAGNIART, Jean-François (1999), *Le vagabond à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Belin (Coll. « Socio-histoires ».)