

## Pour une lecture élargie du signifié en littérature : *l'Hiver de force*

Alain Piette

Volume 11, numéro 2 (32), hiver 1986

Michel van Schendel

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200559ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200559ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Piette, A. (1986). Pour une lecture élargie du signifié en littérature : *l'Hiver de force*. *Voix et Images*, 11(2), 301–311. <https://doi.org/10.7202/200559ar>

## **Pour une lecture élargie du signifié en littérature: *l'Hiver de force*<sup>1</sup>**

par Alain Piette, Université du Québec à Montréal

Si on accepte le postulat que la sémiotique s'intéresse aux systèmes de signification, on doit en conclure que la sémiotique littéraire, devant un texte-objet donné, tentera de faire voir comment s'organise ici la signification ou mieux comment, à travers ce système particulier, on peut lire les signifiés x, y ou z ou les trois à la fois. L'appel du signifié est toutefois si puissant que le chercheur reste souvent braqué presque exclusivement sur lui<sup>2</sup>: c'est une fois de plus le chant des Sirènes.

*On était décidés de ne plus jamais répondre au téléphone. On avait des idées d'arracher le fil (comme dans les films policiers), de le couper en petits bouts, de les faire cuire, comme des saucisses.*  
(p. 112)

Le signifié se livre ici sans trop de complexité ou d'interférence, mais qu'en est-il de l'exemple suivant :

*Elle [la Toune] a rempli et blanchi toute la nuit, et nous aussi, oui oui!*  
(p. 56)

Le signifiant ne se laisse pas oublier comme dans l'exemple précédent. Au contraire, il semble occuper («remplir», comme la Toune) toute la place à travers la figure de l'assonance et le découpage rythmique qui évoquent la comptine : il en résulte un effet de comique ou peut-être même de dérision au détriment de la tendresse, le signifié dénoté étant ainsi supplanté par le signifié connoté. De plus, l'énoncé opère un retour réflexif sur le langage lui-même<sup>3</sup> par la manipulation du syntagme figé «nuit blanche». Me voilà loin de la transparence du premier énoncé.

*On la regarde faire en se demandant si ce serait déplacé de lui demander ce qui lui a fait tant de peine à Cannes. On ne voudrait pas tourner le fer dans la plaie mais on ne voudrait pas non plus manquer d'intérêt, de sollicitude.*  
(p. 223-224)

Cette troisième citation paraît tout d'abord semblable à la première. Pourtant, si on considère l'énonciateur et son rapport à l'énoncé, ce n'est plus si simple. Le caractère imperceptible de l'action dénotée par le verbe *se demandant* est nettement incompatible avec son attribution au personnage de Nicole. Ce qu'on veut signifier par là (ce nouveau signifié se superpose au signifié premier), c'est la profonde connivence qui existe entre les deux pro-

tagonistes, connivence qui permet à l'énonciateur de prêter à sa comparse et à lui les mêmes pensées, et cela au prix d'une certaine invraisemblance.

Analysons un dernier exemple qui présente des caractéristiques légèrement différentes des autres:

*La Mondiale ne nous appelle plus jamais. C'est Marcella qui mène là-bas, elle ne peut pas souffrir qu'on élève la voix, on l'a élevée, ça nous apprendra, méat coule pas, c'est écrit dans l'Évangile.*

(p. 110)

Ce paragraphe se lit sans difficulté, mais il contient un élément dissonant: le calembour signale la présence du signifiant et sa relative autonomie par rapport au signifié. La religion est parodiée à travers la fonction urinaire; l'intertexte est malmené par l'énonciateur qui attribue à l'Évangile ce qui relève de la liturgie: bref, la parole de l'autre est dénaturée à partir d'un jeu sur le signifiant.

L'examen de ces quelques occurrences a permis de poser le problème que j'envisage de traiter ici, soit la nécessité de pratiquer une lecture polyvalente du signifié littéraire, lecture qui s'impose de façon éminente dans un texte comme celui de Ducharme. Une lecture polyvalente (à ne pas confondre avec la seule lecture de la polysémie) tiendra compte de l'importance plus ou moins grande du signifiant dans le procès de la signification, des conditions d'énonciation et du statut de l'énonciateur (ici se situe la parole de l'autre, l'intertexte)<sup>4</sup>, de l'ironie, qui oblige le décodeur à lire un autre signifié que le signifié premier du texte.

J'ai choisi comme champ d'application un roman de Ducharme, **L'Hiver de force**. Il serait facile de démontrer, par un tour d'horizon sur les lectures critiques de ce roman, la pertinence de la présente intervention théorique. Malgré les affirmations réitérées de la critique à propos des jeux de langage chez Ducharme<sup>5</sup>, l'attention de presque tout le monde est ici polarisée par le contenu du message. Cela est patent lorsque l'on confronte le roman à un appareil théorique ou que la lecture passe par cet appareil, comme c'est le cas de la lecture lacanienne de Claude Filteau<sup>6</sup>, lecture d'ailleurs très cohérente. Problématique semblable chez Renée Leduc-Park<sup>7</sup>, malgré la pertinence des rapprochements effectués entre Ducharme, Nietzsche et Dionysos et la solidité de l'argumentation. On peut toutefois noter dans ce dernier ouvrage une meilleure écoute du signifiant que chez Filteau et une attention portée aux problèmes d'énonciation. Chez André Gervais<sup>8</sup>, le jeu de langage ducharmien pénètre le discours critique et le travaille sans que pour autant soit mis à jour le rôle du signifiant: il y est plutôt mis à l'œuvre, sauf pour quelques notations passagères parfois très astucieuses (comme *Je-André* anagramme de *Réjean D*). Je mentionne enfin l'excellente analyse de Pierre-Louis Vaillancourt<sup>9</sup>, qui met bien en évidence la fonction de l'ironie ducharmienne dans le procès de la signification.

La lecture de **L'Hiver de force** que je pratiquerai ici pour illustrer mon propos s'effectuera à trois niveaux du texte: tout d'abord, ce que Gérard

Genette a appelé le *paratexte*<sup>10</sup> (le titre, la dédicace, les exergues, les titres des parties), indicateur programmatique et, de ce point de vue, commentaire métatextuel; en second lieu, une séquence, micro-univers narratif dont la structure composite apparaîtra; enfin, un aspect particulier du système narratif, soit le signifiant d'un personnage dont on pourra suivre les transformations dans leur déroulement syntagmatique.

## Le paratexte

Il serait superflu de s'arrêter longuement au titre du roman puisque plusieurs critiques l'ont déjà commenté avec sagacité<sup>11</sup>. Notons du moins sa puissance connotative: à première lecture, il renvoie de façon parfaite au hors-texte québécois (beaucoup de Québécois ne se plaignent-ils pas de l'hiver?). Ce signifié va même à l'encontre de l'opinion des deux protagonistes du roman: *Plus il fait beau plus on trouve ça dur* (p. 52). Au sens figuré, le programme narratif est lui aussi inscrit dans le titre: l'hiver, c'est (comme la camisole de force) la paralysie et le dépouillement, ce qui rejoint la quête d'André et Nicole (*notre rêve de ne rien avoir et de ne rien faire*, p. 93). Mais comme ils ont tout fait pour que l'hiver arrive le 21 juin (la contrainte vient d'eux-mêmes), on remarquera la distorsion que le titre impose au syntagme figé «camisole de force». Enfin, la manipulation du cliché<sup>12</sup> apparaît elle aussi programmatique par rapport à l'écriture de ce roman: elle annonce les jeux de langage et la polarisation sur le signifiant.

Qu'en est-il maintenant du pacte générique? Pourquoi la mention de *récit* accompagne-t-elle le titre dans ce cas-ci, alors que les récits précédents de Ducharme s'annonçaient comme romans malgré leur coefficient de réalisme moins élevé? Gilles Marcotte qui relève ce paradoxe le résout en opposant la permanence de l'institution littéraire connotée par le roman à la précarité des médias électroniques à l'œuvre dans l'**Hiver de force**<sup>13</sup>. Cette remarque ne manque pas de pertinence; j'y ajouterais toutefois une observation qui est d'ailleurs compatible avec elle. La mise en place d'un dispositif ambigu pour le décodeur (constante ducharmienne) peut aussi faire partie d'une stratégie préventive d'écriture: jusqu'où la critique ira-t-elle cette fois pour rendre compte de cette énigme? «Tu vois le genre»...

La dédicace est des plus représentatives des jeux de signifiants chez Ducharme: *machine*, paragramme de *Auchimine*, dont l'homonyme «ma Chine» rejoint dans un même paradigme «Hô Chi Minh», fondateur du parti communiste au Vietnam. Cette double allusion fait elle-même signe aux nombreuses allusions au socialisme et au marxisme tout au long du roman. Par un jeu de mots interlinguistique, on peut voir dans *Clara Bow*<sup>14</sup> le paronyme *row-boat* (chaloupe), mais aussi, grâce à un remaniement des syllabes, *Labow*, la célèbre pharmacie des deux protagonistes du roman. Voilà autant de pistes différentes, mais le jeu ne s'arrête pas là. Il ne faudrait pas oublier le sens premier (et global) de la dédicace: le paradigme du chat se révèle alors à travers *Auchimine*, paronyme de la prononciation enfantine de «oh! timine» (le «ti-mine» québécois pour désigner un petit chat), et à travers le calembour *nos tours de chat loupent*. La lecture de cette dédicace commémo-

rative à une chatte tuée par une machine (mais elle avait sa police d'assurance, précise-t-on avec humour) se voit corroborée par le passage suivant :

[...] *je crie depuis que je suis tout petit que je ne toucherai jamais à l'automobile, cet instrument puant, étouffant et asphyxiant d'aliénation qui a tué tous mes chiens et mes chats [...]*. (p. 129)

Mais si cette citation éclaire la dédicace, elle l'installe du même coup dans l'ambiguïté: s'agit-il d'une chatte ou d'une chienne? La fidélité, selon les plus anciennes connotations, est plutôt associée au chien qu'au chat. Cette interprétation recouperait l'indice négatif dont sont affectés les chats dans les autres romans de Ducharme, ce dont il faut tenir compte pour une dédicace en particulier puisqu'elle relève normalement de l'auteur et non du narrateur! La structure même de cette dédicace semble donc vouée à l'ambiguïté comme est ambiguë la frontière délimitée ici entre narrateur et auteur.

Les exergues mettent en jeu l'opposition sémique «inférieur/supérieur». Il s'agit d'une séquence ironique et l'ironie découle de la juxtaposition des trois éléments et surtout de l'ordre où ils s'inscrivent. On affirme dans la première citation que, pour être considérés comme des égaux, nous (Québécois) devons être supérieurs. L'énormité de cette contradiction apparaîtra mieux avec la deuxième citation: le colonisé qui veut être traité en égal n'est qu'un jaloux, dit-on ironiquement en joual, c'est-à-dire dans sa langue de colonisé. Le troisième exergue renchérit en plaçant le chat au sommet de la pyramide. Une fois de plus le texte ducharmien remanie un cliché. Par rapport au dicton connu, l'homme occupe ici la position du chien (la dépendance et la docilité) et le chat, la position de l'homme. Le commentaire ajouté au dicton remanié, en plus d'engendrer la dérision par la figure de l'assonance qu'il faut lire à la québécoise en diphtonguant, fait naître une ambiguïté sémantique à partir de l'ambiguïté syntaxique du *le* (faire disparaître). Si on suit la logique du dicton, c'est l'homme dont la disparition possible est évoquée, mais si on se réfère au texte de la page 110 où il est question d'envoyer le chat à la S.P. C.A., il s'agirait plutôt du chat. Ambiguïté, encore une fois, de la formule ducharmienne ou, pour conclure cette lecture, indécidabilité quant au sens de la séquence ironique<sup>15</sup>. Les notations de l'ensemble du roman confirment cette ambiguïté: tantôt le chat est surdoué (p. 23 et 157), mérite d'être bien traité par la S.P. C.A. (p. 110), est objet de regret (p. 129) ou de surveillance étroite (p. 189); tantôt il n'en vaut pas la peine (p. 94, 180, 182).

Puisqu'il est question de citations, il ne faut pas considérer que le signifié des paroles citées, mais aussi le statut de ces différentes paroles. Le premier exergue est une citation authentique<sup>16</sup>. Le second est aussi authentique, mais il est truqué. D'une part, on reconnaît le niveau de langue du narrateur; d'autre part, ce *Carpinus*, qui pourrait être un auteur obscur du Bas-Empire romain, est bel et bien Ducharme travesti («*carpinus*» désigne «le bois de charme» en latin)<sup>17</sup>. Le statut de la troisième citation est encore plus équivoque. Comme dicton, cet exergue n'a pas besoin de guillemets puisqu'il fait partie des acquis socio-culturels. Comme parole de l'auteur (le dicton est

remanié et le nom de l'auteur peut même s'y lire partiellement dans *du chat*), il n'a pas non plus besoin de guillemets. Mais alors se révèle l'ambiguïté ducharmienne: pourquoi des guillemets ici (citation de l'auteur truqué) et non là (dicton remanié par l'auteur)? Ironie sur le statut du texte même où la marque de l'énonciateur apparaît si fugace.

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<sup>18</sup> ou profane<sup>19</sup>, ce syncrétisme aboutit au texte cinématographique populaire (Jerry Lewis) et à 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 contexte) et 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 protagonistes.

## Une séquence

L'examen d'une séquence permettra maintenant de vérifier la réalisation du programme narratif et textuel inclus dans le paratexte. J'ai choisi l'épisode où les deux protagonistes regardent le film **Rendez-vous avec Callaghan** (p. 39-42). L'italique du dialogue de film le démarque graphiquement du reste de la séquence, engendrant un double texte. Une écoute particulière du signifiant révélera les correspondances entre le texte du film et le texte de l'univers diégétique des personnages qui regardent ce film. On peut dès lors dresser une liste de ces clins d'œil que les textes se font et font au lecteur, souvent à travers un passage du sens propre au sens figuré (ou vice-versa):

*c'est comme si c'était toi qu'il visait* (p. 39)

*Là, il y a un malotru qui braque un révolver sur*

*Callaghan* (p. 42)

*nous sommes pendus à ses lèvres* (p. 39)

*Ça ne m'empêchera pas de dormir si on vous condamne à être pendu* (p. 40)

*Patience et longueur de temps* (p. 39)

*Crois-tu que j'ai du temps à perdre* (p. 40)

*On savait [...] que la pharmacie Labow se découragerait* (p. 40)

*c'était si bon qu'on croyait qu'on ne pourrait jamais se lasser* (p. 41)

*Qu'avez-vous fait réellement hier soir entre dix heures et demie et onze heures et quarante* (p. 40)

*Il était onze heures quand on a regardé de nouveau le réveille-matin (p. 41)*

*Je sais que cette boîte rapporte de l'argent à voir le nombre de pigeons qu'on y plume (p. 41)*

*J'ai ouvert une boîte de soupe au poulet (p. 41) dans le boîtier de sa montre (p. 41)*

*le réveille-matin (p. 41)  
sa montre. (p. 41)*

Ainsi, un réseau de signifiants tend à gommer la marque entre les deux univers référentiels et à présenter les deux textes comme un texte unique qui s'autogénère, l'autonomie du signifiant ducharmien se révélant une fois de plus ici.

La segmentation de base (par l'italique) contraint toutefois le décodeur à tenir compte aussi du double texte impliquant deux énonciations différentes. Le texte filmique, de ce point de vue, occupe le statut citationnel par rapport à la parole du narrateur. Le caractère très fragmentaire du texte cité, et donc son manque de sens et d'intérêt pour le lecteur, incitera celui-ci à se concentrer sur l'autre texte pour y trouver le signifié. C'est oublier trop facilement que l'insignifiance même d'un propos comporte sa signifiante. C'est oublier aussi que la signification peut consister surtout dans l'opposition structurelle entre deux éléments dont l'un paraît dénué d'intérêt. D'un côté, un texte cohérent, celui du narrateur; de l'autre, des fragments de dialogue filmique qui forment un ensemble décousu. Ici, un objet de discours qui connote la subtilité et la littérature au carré, Boris Vian; là, des fragments d'un film plutôt médiocre «avec des acteurs américains de troisième ordre». La grande Culture (avec un grand Cul, dirait-on à la manière de l'**Hiver de force**) opposée à la culture de consommation. Pourtant, on décèle là un double paradoxe: ce qu'ils aiment si fort (le disque de Vian), ils le jettent et, en revanche, ils s'appliquent à regarder les films qu'ils jugent minables (p. 103). Mais les déclarations explicites au niveau du dénoté sont contredites par la connotation du discours: le narrateur, en citant des bribes de film décousues, signale par là son manque d'intérêt pour ce film et ce, au profit du discours sur Boris Vian. Il faudrait donc lire ironiquement ce goût marqué pour les mauvais films. Par ailleurs, la littérature, c'est la chose gratuite, la chose qu'on aime tant qu'on la jette pour s'empêcher de souffrir comme on essaie de se *sortir toute la Tonne de la tête* (p. 93). La solution de ce double paradoxe trouve sa confirmation dans la morale épicurienne de la fin de l'épisode (la vraie morale épicurienne et non sa version déformée):

*De la soupe c'est nourrissant, c'est vite fait, c'est plein d'avantages et dépourvu d'inconvénients.*

*Là on est heureux (le bonheur c'est le temps que dure la surprise d'avoir cessé d'avoir mal). (p. 41-42)*

## Le signifiant d'un personnage<sup>20</sup>

La structure hybride de la séquence analysée, son caractère polyphonique pour employer l'expression bakhtinienne<sup>21</sup>, m'éloignent d'une lecture linéaire et simplifiée des signifiés de l'**Hiver de force**. On pourra vérifier la pertinence de ce propos en suivant maintenant le dévoilement progressif du signifiant d'un personnage. Ce parcours narratif d'un personnage du point de vue de ses étiquettes successives permettra en même temps de jauger (du moins partiellement) le caractère réaliste de ce roman, dans l'hypothèse où le signifiant du personnage de roman réaliste tend à trouver une motivation au niveau du signifié.

Le personnage envisagé est celui de Petit Pois :

*Assez grande, plutôt ronde, Petit Pois est le contraire du personnage de je ne sais plus quels cartoons auquel elle doit son surnom.*  
(p. 21)

Cette première occurrence du surnom de la star souligne la présence d'un référent extratextuel, soit le célèbre bébé filiforme du dessin animé **Popeye, Sweet Pea**. Le rapport à ce référent sera réactivé à travers une structure où les rôles des acteurs sont inversés :

*forcez-le à manger; dites-y des affaires fonnées;  
prenez-en soin comme de votre Ti-Pois, c'est son Ougi  
(oui oui), c'est son bébé.*

(p. 87)

Plus loin, c'est un jeu de mots qui réaménagera ce référent avec *Petit Pois et la femme fœtale* (p. 190).

Si je retourne à la première occurrence, celle de la page 21, je peux aussi observer la motivation du signifiant Petit Pois par rapport au signifié *plutôt ronde*. Ce trait physique générera sur le mode ironique un nouveau signifiant :

*Chipie! Intellectuelle de gauche! Poufiasse! Bûcheronne!  
Avionne! Toune! Reine des Tounes!*

(p. 28)

On reconnaît aisément l'expression québécoise «grosse toune», réajustée ici dans le sens mélioratif :

*Elle n'est pas grosse, mais elle n'est pas mince. Elle est pleine.  
Comme de quelque chose de bon. C'est pédant de se battre pour  
s'empêcher de l'aimer. Disons que c'est notre Toune et restons-en  
là.*

(p. 49)

Il sera dès lors possible de moduler sur ce thème pour produire un ensemble à la fois paradoxal et antithétique :

*Loupez pas ça mercredi: ils vont interviewer Petit Pois à l'émission Gros Plan.*

(p. 66)



Il y a quelque part une instance énonciatrice qui ironise, instance qui a en mémoire les textes évoqués précédemment et qui ne peut donc être la locutrice Lainou. À cette instance le décodeur répond qu'il n'est pas possible en effet de louper la Toune en gros plan! Le texte jouera enfin de la syllepse, toujours à partir du même signifiant :

*Nous ne pouvons pas, tout de suite, d'un seul coup, nous débar-rasser de toutes nos «suppossessions» et nous sortir toute la Toune de la tête* <sup>22</sup>.

(p. 93)

Une autre série textuelle sera constituée de variations sur des syntagmes figés impliquant le signifiant de départ : tout d'abord, un télégramme d'Alma qui porte la signature *Votre tout Petit Pois* (p. 85). On identifie sans peine la formule protocolaire de la correspondance «*Votre tout dévoué*» qui produit un contraste intéressant avec le *tout petit* du langage amoureux ou parental (le référent «**Sweet Pea**»), connotateur d'intimité. Mais ce syncrétisme, cet amalgame des syntagmes figés réveille du même coup l'isotopie alimentaire du *Petit Pois* : l'effet hilarant provient précisément du choc de ces trois connotations différentes, voire opposées.

Nouveau message de leur amie, une lettre cette fois signée *Votre tout petit Pouah* (p. 99). L'homonyme est reçu comme une antiphrase puisqu'il s'agit bel et bien d'une lettre d'amour que les deux protagonistes interprètent d'ailleurs de cette façon :

*On est d'accord qu'après le chèque de Lainou ordonnant à la Banque Canadienne Nationale de payer à notre ordre «la somme de 50,000 baisers», c'est le billet doux le plus original et artistique qu'on ait reçu.*

(p. 99)

Autre variation sur des clichés, un message de Biarritz qui se termine par *Je suis votre Petit Pois vert de peur* (p. 208). Cette signature de *Petit Pois vert* à Cannes (jeu de mots très québécois!) qui doit forcément se lire dans le sillon des deux précédentes intègre un nouveau syntagme figé «vert de peur», dont l'usager de la langue prévoit tout sauf son application à un petit pois. Le décodeur prend conscience en même temps du caractère hyperbolique de l'expression (en lui donnant par exemple la forme «vert de peur comme un pois!»). Dans ce maniement des clichés, l'ironie porte donc en somme sur la langue elle-même : on dérègle le code pour signifier avec le sourire qu'on en maîtrise le fonctionnement.

Les avatars du signifiant du personnage Petit Pois, qui coïncident en grande partie avec la dérive des signifiants linguistiques, aboutiront à la révélation (plutôt tardive et inattendue) du «vrai nom» : Catherine (p. 206). Catherine, c'est celle qu'on aime, tant qu'elle veut bien s'offrir : le surnom *la Toune* ne se rencontrera donc qu'une fois (p. 222) après la première mention du nom magique puisqu'il répondait, chez les deux protagonistes, à un mécanisme de défense. C'est lorsque *Catherine* est connue que peut se vivre la

lune de miel de l'île Bizard. Mais Catherine, Lady Chatterly (p. 90), s'en ira comme s'en vont les chats. Son indépendance féline avait déjà été décrite à la page 45 :

— *C'est contre ma nature de Verseau de faire des projets. Je projette pas de vous téléphoner puis je projette pas de pas vous téléphoner.*

*Bête comme ses pieds. Raide and dur. On s'est dit: « Bon eh bien ça y est, encore quelqu'un qui trouve qu'on s'attache trop vite ».*

Cette lecture d'un trait du personnage et du signifiant qui lui correspond permet de renouer avec la dédicace et les exergues: Catherine et le chat apparaissent donc comme les doublets d'une même figure sémantique. Quant au signifiant *Catherine*, le moment de son apparition est motivé puisqu'il précède de peu la fugue amoureuse de l'île Bizard. De ce point de vue, on est ici confronté à un texte «réaliste».

Au terme de cette enquête, l'**Hiver de force** se présente plus que jamais comme un texte éclaté où les avenues de sens foisonnent, se superposent, se recourent, bifurquent pour former un réseau complexe qu'on ne peut facilement réduire sans lui enlever sa spécificité. Dans cette perspective, ma lecture de ce roman ne s'est voulue que partielle: il s'agissait surtout, à l'aide d'un corpus exemplaire, d'illustrer un propos théorique et un point de méthode qui en est le corollaire. Cette lecture fragmentaire appelle donc une lecture plus synthétique de ce roman où les aspects particuliers seraient intégrés à l'ensemble du discours narratif. Il est bien évident que cette intégration enrichirait par exemple la description fournie ici du signifiant du personnage de Catherine.

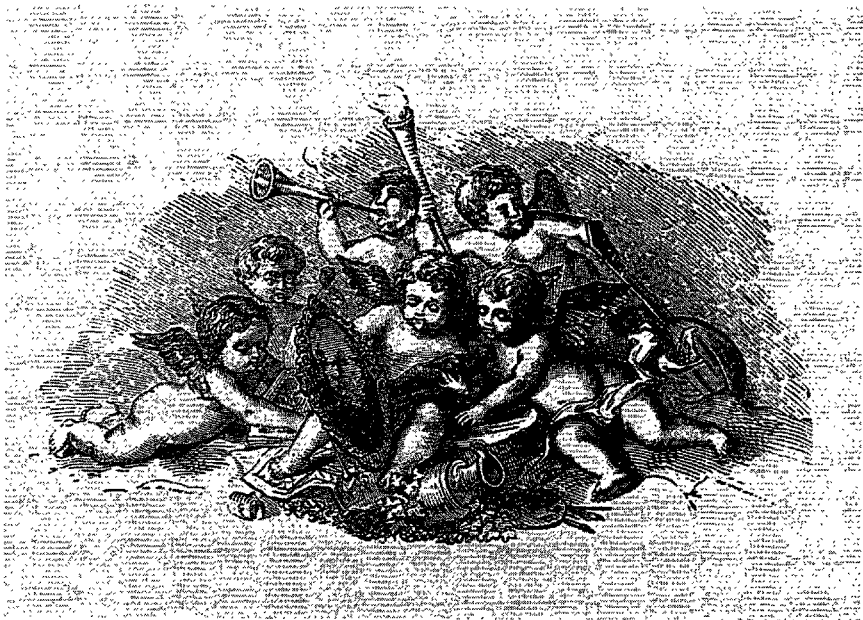
Ce qui a été annoncé comme une « lecture élargie du signifié en littérature » pourrait s'avérer particulièrement rentable lorsqu'il s'agit d'évaluer la position d'un texte par rapport à une idéologie donnée, par exemple le séparatisme dans l'**Hiver de force**. Tantôt on accable le fédéralisme en discreditant Trudeau et les *fédérastes* (ce qui apporte de l'eau au moulin au séparatisme sans le prôner de façon explicite), tantôt on ridiculise un certain nationalisme ainsi que le parti québécois (qui ne coïncident pas avec le séparatisme). On devrait surtout prendre en considération la répartition de tous ces énoncés par rapport à leurs énonciateurs. Davantage, il faudrait situer les énonciateurs comme acteurs du roman (sont-ils partiiaux, ont-ils le beau rôle, etc.?). L'entreprise sémiotique, on le voit, comporte ses exigences pour peu qu'on se préoccupe d'un système de signification dans son ensemble.

1. Paris, Gallimard, 1973.

2. C'est le cas en particulier de l'ensemble de l'école greimassienne qui tient peu compte du signifiant et des problèmes d'énonciation. Pour une critique de ce parti pris, on référera à mon ouvrage **Gérard Bessette: «l'Incubation» et ses figures**, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1983, p. 15-16.

3. Les procédés d'autoreprésentation, y compris les jeux de signifiants, sont bien répertoriés par Janet M. Paterson dans son article «L'autoreprésentation: formes et discours», *Texte*, no 1, 1982, p. 177-194.
4. Pour l'analyse du discours du point de vue de l'énonciation, on consultera l'excellent ouvrage de Dominique Maingueneau *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, problèmes et perspectives, Paris, Hachette, «Langue. Linguistique. Communication», 1976, p. 99-150.
5. Il faut citer à ce propos, même s'il ne s'agit pas de *L'Hiver de force*, l'article de Bernard Dupriez «Ducharme et des ficelles», *Voix et images du pays V*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1972, p. 165-185, et celui d'André Vanasse, «Analyse de textes — Réjean Ducharme et Victor-Lévy Beaulieu: les mots et les choses», *Voix et images*, vol. III, no 2, décembre 1977, p. 230-243.
6. «*L'Hiver de force* de Réjean Ducharme et la politique du désir», *Voix et images*, vol. I, no 3, avril 1976, p. 365-373.
7. **Réjean Ducharme: Nietzsche et Dionysos**, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1982.
8. «*L'Hiver de force* comme rien», *Études françaises*, vol. X, no 2, mai 1974, p. 183-191.
9. «Sémiologie de l'ironie: l'exemple Ducharme», *Voix et images*, vol. VII, no 3, printemps 1982, p. 513-522.
10. **Palimpsestes. La littérature au second degré**, Paris, Éditions du Seuil, «Poétique», 1982, p. 9.
11. Entre autres Georges-André Vachon, «Notes sur Réjean Ducharme et Paul-Marie Lapointe (Fragment d'un traité du vide)», *Études françaises* (Avez-vous relu Ducharme?), vol. XI, nos 3-4, octobre 1975, p. 355-387.
12. Sur la question des stéréotypes, clichés et syntagmes figés, on ne peut que renvoyer à l'ouvrage de Patrick Imbert **Roman québécois contemporain et clichés**, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983. Il pourra arriver que je désigne un syntagme figé par le terme «cliché». Je tiens à indiquer dès maintenant que, pour moi, le «syntagme figé» appartient au domaine linguistique, alors que l'acceptation du mot «cliché» est plus englobante.
13. **Le Roman à l'imparfait**: essais sur le roman québécois d'aujourd'hui, Montréal, Éditions la Presse, «Échanges», 1976, p. 87-91 en particulier.
14. La référence à Clara Bow, un des premiers symboles sexuels de l'histoire du cinéma américain, annonce d'ores et déjà Catherine, la star du roman.
15. Sur la difficulté de décoder une séquence ironique et sur son ambiguïté, relire l'article de D.C. Muecke «Analyses de l'ironie», *Poétique*, 36, novembre 1978, p. 478-494, ou celui de Catherine Kerbrat-Orecchioni «L'ironie comme trope», *Poétique*, 41, février 1980, p. 108-127. Dans cette foulée se situe l'article de Pierre-Louis Vaillancourt cité plus haut ainsi que ma lecture de l'ironie dans **Gérard Bessette: «l'Incubation» et ses figures**, p. 144-150.
16. Hermas Bastien, **Cahiers de l'Académie canadienne-française**, no 14, Profils littéraires, Montréal, 1972, p. 21.
17. On peut aussi compter comme signature de l'auteur déguisée la récurrence du chiffre 42 dont la seule explication semble être la référence à l'année de la naissance de Réjean Ducharme: «quarante-deux places» (p. 23), «quarante-deux fois» (p. 23, 23, 147, 192, 211), «quarante-deux chaperons» (p. 141), «quarante-deux» (p. 147), «quarante-deux affaires» (p. 148), «quarante-deux solutions» (p. 150), «quarante-deux cellules» (p. 227), etc.
18. **Évangile selon saint Marc**, XIV, 38: «L'esprit est ardent, mais la chair est faible».
19. Stéphane Mallarmé, **Poésies**, Paris, Gallimard, 1945, p. 40: «La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres».

20. On référera pour cette question à l'article de Philippe Hamon « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1977, p. 142-147. Bien entendu, le signifiant d'un personnage implique le plus souvent plusieurs signifiants linguistiques.
21. La notion d'hybridité est développée entre autres dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
22. La syllepse est la figure par laquelle un mot est employé dans deux sens simultanément. Ici, on entend jouer sur l'anglicisme québécois (pour « tune », air, mélodie).
23. Anglicisme encore une fois à partir de « can », boîte de conserve.





Jury littéraire délibérant sur les qualités respectives de deux ouvrages à primer.  
(... d'après G.H. Boughton, *le Jugement de Wouter Van Twiller*, reproduit dans l'*Album de la Revue canadienne*, Montréal, mars 1898).