

2010

Le paradoxe dans le roman québécois Emplois, formes, effets

Mirela Nicoleta Parau
Western University

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/digitizedtheses>

Recommended Citation

Parau, Mirela Nicoleta, "Le paradoxe dans le roman québécois Emplois, formes, effets" (2010). *Digitized Theses*. 4259.

<https://ir.lib.uwo.ca/digitizedtheses/4259>

This Thesis is brought to you for free and open access by the Digitized Special Collections at Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Digitized Theses by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact wlsadmin@uwo.ca.

LE PARADOXE DANS LE ROMAN QUÉBÉCOIS :
EMPLOIS, FORMES, EFFETS

(Spine title: Le paradoxe dans le roman québécois)

(Thesis format: Monograph)

by

Mirela Nicoleta Parau

Graduate Program in French Studies

**A thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy**

**The School of Graduate and Postdoctoral Studies
The University of Western Ontario
London, Ontario, Canada**

© Mirela Parau 2010

THE UNIVERSITY OF WESTERN ONTARIO
School of Graduate and Postdoctoral Studies

CERTIFICATE OF EXAMINATION

Supervisor

Dr. Marilyn Randall

Examiners

Dr. Anthony Purdy

Dr. Daniel Vaillancourt

Dr. Marjorie Ratcliffe

Dr. Richard Saint-Gelais

The thesis by

Mirela Parau

entitled:

Le paradoxe dans le roman québécois : emplois, formes, effets

is accepted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

Date _____

Chair of the Thesis Examination Board

Résumé et mots-clés

Résumé : Un survol diachronique de la production romanesque québécoise fait découvrir un espace littéraire foisonnant de personnages contradictoires ou divisés, de héros ambigus ou ambivalents, et de figures du double ; cet espace se construit ainsi en terrain fertile pour l'apparition du paradoxe. En effet, nombre de romans publiés pendant et après la Révolution tranquille manifestent un penchant évident pour l'emploi du paradoxe au niveau de la construction de l'univers fictionnel.

Cette thèse analyse un corpus de romans québécois et rend compte du rôle que joue le paradoxe dans la construction de ces textes, du fonctionnement qu'il manifeste dans le monde fictionnel et des effets qu'il produit sur l'acte de lecture. Fondée sur l'observation que le paradoxe partage avec le texte littéraire la propriété de ne pas être pourvu d'existence en soi, mais de se construire dans le processus d'interprétation, cette démarche est tributaire des théories de la lecture. Nous travaillons avec une conception du paradoxe alimentée par la réflexion de Michel Riffaterre, Oswald Ducrot, W. V. O. Quine, Paul Watzlawick et Douglas Hofstadter, conception qui se concrétise dans une classification tripartite du paradoxe comprenant les paradoxes sémantiques, logiques et pragmatiques. De manière complémentaire, nous avons recours à la notion de personnage, qui permet l'accès à tous les niveaux du texte romanesque où le paradoxe est susceptible de se manifester, à savoir aux niveaux du

discours (paradoxe sémantique), de la construction du monde fictif (paradoxe logique) et de la mise en lecture (paradoxe pragmatique).

Mots-clés : paradoxe, roman québécois, personnage, théorie de la lecture, *Copies conformes*, *Le double suspect*, *L'emprise*, *Meurtres à blanc*, *Le nez qui voque*, *Le sexe des étoiles*, *Terminus*, *Trou de mémoire*.

Remerciements

Ce travail a été rendu possible grâce à l'appui financier de l'Université Western Ontario et du Régime de bourses d'études supérieures de l'Ontario.

C'est un bien doux devoir que de remercier les professeurs et les collègues de Western qui m'ont entourée de leur professionnalisme et de leur chaleur humaine tout au long de mes années au Département d'études françaises. En l'absence de cette atmosphère attachante et encourageante, mon parcours aurait assurément été plus éprouvant. Je vous remercie de tout mon cœur et regrette de ne pouvoir vous mentionner tous ici.

Je suis particulièrement reconnaissante envers Daniel Vaillancourt qui a trouvé le temps et la patience de parcourir ce travail afin de m'offrir ses plus inspirantes suggestions.

Mon entière gratitude va vers Marilyn Randall, sans qui cette thèse n'aurait jamais vu le jour. Merci pour votre soutien constant, pour les heures innombrables que vous avez dépensées à me lire, pour les longs entretiens que vous m'avez accordés, pour la générosité avec laquelle vous m'avez prodigué vos conseils tout au long de mes études. Merci de m'avoir guidée dans cette entreprise et, surtout, de m'avoir appris à vivre dans *l'insoutenable légèreté des lettres*.

Table des matières

Certificat d'examen	ii
Résumé et mots-clés	iii
Remerciements	v
Table des matières	vi
Liste des abréviations	viii
Introduction	1
Chapitre I. Repères théoriques	11
I.1. La notion de paradoxe	12
I.2. Paradoxe et roman	18
1.2.1. Types de paradoxe	20
I.2.1.1. Le paradoxe sémantique	24
I.2.1.2. Le paradoxe logique	34
I.2.1.3. Le paradoxe pragmatique	39
I.2.2. Paradoxe et personnage	43
I.2.2.1. Avatars de la notion de personnage	43
I.2.2.2. Notion opératoire de personnage	56
I.3. Paradoxe et roman québécois	58
Chapitre II. Le discours paradoxal : paradoxe sémantique et construction du personnage dans <i>Le nez qui voque</i> de Réjean Ducharme	67
II.1. De l'équivoque au paradoxe	71
II.2. Connaître Mille Milles	76
II.2.1. <i>Mon cher nom est Mille Milles.</i>	78
II.2.2. <i>J'ai seize ans et je suis un enfant de huit ans.</i>	82
II.2.3. <i>Je ne suis pas un homme de lettres. Je suis un homme.</i>	89
II.3. Comprendre Mille Milles	97
II.4. Lire Mille Milles	109

Chapitre III. Niveaux fictifs en bande de Möbius : paradoxe logique et rapport du personnage avec son monde	116
III.1. Le faux-vrai et le vrai-faux – <i>Copies conformes</i> de Monique LaRue	119
III.1.1. Des faux plus vrais que d'autres	123
III.1.2. Le paradoxe comme solution	135
III.2. La métamorphose de la réalité en fiction – <i>L'emprise</i> de Gaëtan Brulotte	148
Chapitre IV. « Fictions fictives » : paradoxe logique et personnage-écrivain	160
IV. 1. Le paradoxe escamoté – <i>Le Sexe des étoiles</i> de Monique Proulx	162
IV. 2. Le paradoxe exhibé – <i>Terminus</i> de Jean-Marie Poupart	179
IV. 3. Le paradoxe exacerbé – <i>Le double suspect</i> de Madeleine Monette et <i>Meurtres à blanc</i> de Yolande Villemaire	197
Chapitre V. La régression à l'infini : paradoxe pragmatique et indécidabilité du personnage dans <i>Trou de mémoire</i> d'Hubert Aquin	209
V.1. Indécidabilité et régimes de lecture	215
V.1.1. Entre roman et littérature autobiographique	216
V.1.2. Entre fiction et réalité	221
V.1.3. Entre deux régimes de lecture	229
V.2. Indécidabilité et niveaux ontologiques	233
V.2.1. Qui est qui ?	233
V.2.2. Qui écrit ?	239
V.3. Indécidabilité et position du lecteur	245
V.3.1. L'interminable quête de l'original	246
V.3.2. Un texte qui s'allonge à l'infini	249
Conclusion	252
Bibliographie	263
Curriculum Vitae	281

Liste des abréviations

CC : Copies conformes

DS : Le double suspect

E : L'emprise

MB : Meurtres à blanc

N : La nuit

NV : Le nez qui voque

P : Le personnage

SE : Le sexe des étoiles

T : Terminus

TM : Trou de mémoire

Introduction

Le paradoxe est fécond ; encore faut-il l'assumer¹.

Phénomène criard et ostensiblement provocateur aussi bien par sa structure déconcertante que par ses effets séditieux, le paradoxe ne peut pas passer inaperçu, et pour cause ; chez les esprits les plus fins de la culture occidentale il a toujours déclenché des réactions passionnées, presque organiques. Certains le repoussent catégoriquement : « il faut éviter le paradoxe, comme une fille publique qu'il est, avec laquelle on couche à l'occasion, pour rire, mais qu'un fou, seul, épouserait » (Courteline 11). D'autres en parlent avec lyrisme : « il ne faut pas penser du mal du paradoxe, cette passion de la pensée, et les penseurs qui en manquent sont comme des amants sans passion, c'est-à-dire de piètres partenaires » (Kierkegaard 87). Pour certains, il n'est rien qu'un habit dont la vérité se munit pour s'imposer plus facilement : « Il n'est parfois besoin, pour gagner des gens d'esprit à une thèse, que de la présenter sous la forme d'un paradoxe monstrueux » (Nietzsche 202). Pour d'autres, il est l'incarnation même de la vérité et l'apanage des grands esprits :

Qu'est-ce que le paradoxe, sinon une vérité opposée aux préjugés du vulgaire, ignorée du commun des hommes, et que l'inexpérience actuelle les empêche de sentir ? Un paradoxe est, pour l'ordinaire, le résultat d'une longue suite

¹ Abiteboul 10.

d'expériences et de réflexions profondes dont peu d'hommes sont capables : ce qui est aujourd'hui un paradoxe pour nous, sera pour la postérité une vérité démontrée. (Dumarsais 391-2)

Albert Camus considère que le paradoxe est la conséquence obligatoire de tout acte volitif – « Vouloir c'est susciter des paradoxes » (36) – et Émile Cioran met en relief le caractère inévitable, irrépressible et inexplicable du paradoxe : « On ne peut expliquer un paradoxe, non plus qu'un éternuement. D'ailleurs, le paradoxe n'est-il pas un éternuement de l'esprit ? » (415)².

L'acception du mot *paradoxe* oscille constamment entre l'idée de « contraire à l'opinion commune » et celle de « contradiction », et souvent les chercheurs qui se penchent sur cette notion optent, ouvertement ou implicitement, pour l'une ou l'autre de ces deux acceptions. Vlad Alexandrescu note que ce choix engendre deux attitudes différentes, qu'il appelle « attitude dogmatique » et « attitude sceptique » respectivement. L'attitude dogmatique adopte le sens étymologique du mot paradoxe – celui d'opinion contraire à l'opinion commune – et se caractérise par « une disposition de l'esprit à nier une partie de l'opinion commune et à la remplacer par une opinion ou un ensemble d'opinions originales, données généralement pour nouvelles » (3). Dans l'attitude sceptique, par contre, le paradoxe est vu exclusivement en tant que contradiction, et la démarche qui en découle vise à « construire à propos de tout objet des discours incompatibles et à les justifier tous » (3). Pourtant, il nous semble que ces

² L'image « éternuement de l'esprit » n'appartient pas à Cioran. On la retrouve chez Heine – « Les bons mots ordinaires ne sont autre chose qu'un éternuement de l'esprit [...] » (229) – et chez Wyndham Lewis : « Le rire est l'éternuement de l'esprit » (cité par Flavin 23). Sachant l'esprit histrionique et l'érudition impressionnante de Cioran, il n'est pas exclu que l'emploi de cette image ne soit pas innocent.

deux acceptions du mot paradoxe ne représentent pas deux sens différents de ce mot, mais les deux conditions nécessaires et suffisantes pour l'apparition du paradoxe. Une contradiction qui ne met pas en question la validité de la doxa est tout au plus un jeu, sinon une erreur ou un non-sens, tandis qu'une opposition à la doxa dépourvue de la tension interne conférée par la contradiction n'est en fin de compte qu'une autre doxa³. Cette vision du paradoxe correspond à ce que nous appellerions l'*attitude relativiste*, attitude qui n'avance ni que la doxa en vigueur est fausse (comme l'attitude dogmatique), ni que toutes les opinions s'équivalent et peuvent constituer des *doxe* également possibles (comme l'attitude sceptique), mais s'appuie en revanche sur le postulat que nulle opinion n'est valable dans l'absolu. Il s'ensuit que chacune de ces trois attitudes a sa propre manière de se positionner face à l'objet paradoxal : l'attitude dogmatique clame que la doxa en vigueur est incapable d'y proposer des solutions valables, mais qu'une nouvelle doxa le pourrait ; l'attitude sceptique soutient que toutes les solutions sont bonnes en égale mesure ; et l'attitude relativiste affirme que nulle solution n'est immuable. La différence majeure entre les deux premières attitudes et la dernière repose en définitive sur la modalité de concevoir la vérité : les attitudes dogmatique et sceptique acceptent comme axiome l'idée qu'il existe une vérité absolue (différente de celle proposée par la doxa ou, respectivement, impossible à atteindre), tandis que l'attitude relativiste attribue à la vérité un caractère mouvant. Si l'attitude dogmatique veut prouver la fausseté de la doxa et l'attitude sceptique la considère tout aussi vraie que son contraire, l'attitude relativiste met en doute la pertinence absolue de

³ Alexandrescu souligne d'ailleurs que « en ce sens, toute philosophie nouvelle est paradoxale, ainsi que la science, qui se construit le plus souvent sur l'opinion courante » (3).

toute doxa, quelle qu'elle soit. C'est de cette position « relativiste » que nous examinons les manifestations du paradoxe dans les romans québécois du corpus.

Étant donné la capacité extraordinaire du paradoxe de s'imposer à l'attention du sujet-interprétant, ce serait présomptueux de soutenir que nous avons choisi le paradoxe en tant qu'objet de réflexion ; en réalité, c'est le paradoxe qui a revendiqué (et obtenu) sa place centrale dans la présente étude. Il y a bien des années, en explorant le roman québécois pour le simple plaisir d'explorer un autre espace littéraire, nous avons réalisé que notre lecture butait systématiquement contre les paradoxes que contenaient certains textes. Dans un premier temps, nous avons traité ces paradoxes comme agrammaticalités flagrantes et énigmes à déchiffrer. Notre intérêt pour le paradoxe s'est donc manifesté tout d'abord en tant que volonté « paradoxicide » (Ducrot et Carel 28), à savoir sous la forme d'une tentative acharnée de le désamorcer, puisqu'à l'époque nous le concevions comme un outil voué à camoufler la « vérité » ou la « réalité » ; la définition de Sainsbury rend bien compte de cette position-là : « [paradox is] an apparently unacceptable conclusion derived by apparently acceptable reasoning from apparently acceptable premises. Appearances have to deceive, since the acceptable cannot lead by acceptable steps to the unacceptable. [...] Paradoxes come in degrees, depending on how well appearance camouflages reality » (*Paradoxes* 1). À

l'exaspération provoquée par une lecture qui s'enrayait inmanquablement face à des incohérences et à des énigmes s'est ajouté peu après le désenchantement de voir que ces incohérences et énigmes n'étaient pas résolubles. C'est ainsi que le paradoxe dévoila son vrai caractère délusoire, à savoir sa capacité de lancer le sujet-interprétant dans le déchiffrement des mauvaises énigmes.

Il existe essentiellement deux attitudes possibles vis-à-vis du paradoxe : le résoudre ou l'accepter. Pour ce qui est du texte romanesque, l'impulsion paradoxique est, comme nous l'avons constaté à nos propres dépens, la plus naturelle et la moins productive. Puisque « le paradoxe ne peut pas ne pas s'imposer à l'attention du lecteur » (Riffaterre 152), et qu'il s'y impose aussi bien en tant qu'agrammaticalité (donc sous son visage criard et scandaleux), qu'en tant qu'énigme (donc dans sa dimension problématique), la tentation de dissoudre cette incohérence est irrésistible⁴. Pourtant, les romans réunis dans notre corpus n'acceptent la dissolution du paradoxe qu'au prix de l'utilisation du texte (dans l'acception qu'Eco donne au terme dans *Lector in fabula* 73-4) ou de la parafictionnalisation. C'est la deuxième attitude, consistant en l'acceptation du paradoxe en tant qu'élément constitutif du texte, qui nous a amenée à savourer la complexité de ces romans et à nous occuper moins de la lutte contre des textes problématiques et plus de la découverte de leurs méandres.

⁴ Il existe trois démarches possibles pour désamorcer le paradoxe, que Neal R. Norrick synthétise comme suit (553-4) :

- a) « separating frames of reference » : assigner à chacun des éléments mutuellement exclusifs qui constituent le paradoxe un système de référence différent. Par exemple, le paradoxe sur lequel se construit l'affirmation *Il a raison et tort à la fois* peut être désamorcé en y sous-entendant qu'il a raison théoriquement mais, en pratique, il se trompe.
- b) « averaging opposites » : réduire les deux éléments à un dénominateur commun qui se place à mi-chemin entre les deux, ce qui permet de donner à l'affirmation *il pleut et il ne pleut pas* le sens de *il bruine*.
- c) « modifying one term » : donner à un des éléments une acception spécifique (souvent figurée), qui le rend compatible avec l'autre. C'est la stratégie activée par exemple devant des proverbes construits sur le paradoxe, comme par exemple « Ami de chacun, ami d'aucun », où les deux occurrences du mot « ami » reçoivent des définitions différentes (« quelqu'un animé par le désir de plaire à tout le monde » versus « quelqu'un lié par un sentiment d'affection avec une autre personne »).

Ces stratégies fonctionnent très bien face aux paradoxes sémantiques ; les paradoxes logiques demandent beaucoup plus d'effort pour être désamorcés, et certains – comme le paradoxe du menteur – n'ont cessé de faire couler l'encre depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, sans pour autant recevoir une solution. Quant au paradoxe pragmatique, il ne peut être désamorcé que si le sujet en situation de double contrainte quitte le système de référence dans lequel le paradoxe a été généré (cf. Watzlawick, Weakland et Fisch). Par exemple, un sujet mis dans la situation de choisir entre deux propositions également catastrophiques peut choisir de ne pas choisir, brisant ainsi la double contrainte qui l'enferme.

La nature glissante du paradoxe se révèle également dans sa capacité de dissimuler son propre foyer d'émergence. Une fois rendue à l'évidence que le paradoxe est pourvu de permanence dans l'économie du roman, et qu'il ne peut donc pas être désamorcé, il nous est apparu, dans un premier temps, que le paradoxe se manifesterait au niveau du personnage romanesque, et nous avons été amenée à formuler l'hypothèse que ces textes proposeraient un type spécifique de personnage, à savoir « le personnage paradoxal », qui entrerait en relation paradigmatique avec le héros ambigu, le personnage contradictoire et la figure du double⁵. Pourtant, une fois établie la définition opératoire du paradoxe, cette hypothèse n'a pas résisté au test de l'analyse des textes qui montrait systématiquement que le paradoxe ne s'engendre pas au niveau du personnage proprement dit, mais au niveau de son discours (chez Mille Milles du *Nez qui voque*), au niveau de la structure du monde fictif (dans *Copies conformes* et *L'emprise*), au niveau narratif (dans *Le sexe des étoiles*, *Terminus*, *Le double suspect* et *Meurtres à blanc*) ou au niveau de la position du lecteur (dans *Trou de mémoire*).

Bien que fautive, l'hypothèse qui proposait la catégorie de « personnage paradoxal » a pourtant été très productive, amenant au constat que l'existence du

⁵ Les catégories de héros ambigu et de personnage contradictoire nous avaient été inspirées par une étude de Maximilien Laroche :

L'être ambigu est celui qui veut sans vouloir, veut puis ne veut plus, qui hésite et en définitive ne parvient pas à se décider. Il ne joue pas son rôle et son échec est plus un suicide qu'un malheur. L'être contradictoire est plutôt celui qui pense oui et fait non, celui dont les actes renient les propos. S'il échoue ce n'est pas parce qu'il n'a pas su prendre les moyens de réussir mais plutôt parce qu'il n'a pas pris les bons moyens. Au fond, c'est celui qui voudrait obtenir une chose et son contraire. L'homme ambigu et l'individu contradictoire se ressemblent en cela que chacun d'eux court deux lièvres à la fois, ou deux pintades, si l'on préfère. Le premier manque son coup parce qu'il ne parvient pas à choisir entre ses deux cibles et le second, parce qu'il essaie d'atteindre les deux à la fois. (35-6)

La figure du double serait conçue en tant que projection renversée de la subjectivité, le Double et le Même se situant dans un rapport similaire à celui entre le zénith et le nadir, s'opposant et se complétant à la fois.

paradoxe ne se révèle que dans la présence du personnage, parce que celui-ci est la seule instance textuelle qui se manifeste à tous les niveaux du roman (sémantique, logique et pragmatique), parce qu'il est l'incarnation d'une subjectivité au niveau du monde fictif (donc il se constitue en porteur de la *doxa*) et parce qu'il constitue un point important d'accès au texte pendant l'acte de lecture.

Tout en affichant sa nature insidieuse, le paradoxe étale du même mouvement son pouvoir révélateur, car il met en lumière de nouvelles facettes du texte romanesque en valorisant ce que Richard Saint-Gelais appelle « lecture erratique » :

Tout se passe, en effet, à en croire la plupart des études, comme si la lecture était un processus qui allait toujours droit au but, qui était toujours consistant avec les principes adoptés au préalable par le lecteur, et dont même les (rares) doutes ou erreurs nous apprendraient quelque chose de significatif sur l'œuvre qui est lue. Bref, ce qui est mis de côté, à peu près systématiquement, c'est ce que j'appellerai les lectures erratiques, celles qui au contraire dérapent, hésitent, se trompent. (« La lecture erratique » 273-4)

Mettant au profit nos lectures erratiques successives, cette thèse est une analyse d'un corpus de romans québécois qui se donne comme but de saisir les manifestations du paradoxe dans l'univers romanesque. Il ne s'agit pas de construire un concept de paradoxe littéraire, mais de concevoir le paradoxe comme outil de construction du monde fictif, d'examiner les zones d'illisibilité qu'il crée à l'intérieur de ce monde et de voir comment il agit sur l'instance lectorale. Il nous intéresse ici surtout de comprendre dans quelle position peut se placer le lecteur vis-à-vis de ces textes et quels

types de stratégies de lecture sont mis en marche suite à la découverte de ce genre d'incohérence.

Concept extra-littéraire, le paradoxe partage avec le texte littéraire la propriété de ne pas être pourvu d'existence en soi, mais de se construire dans le processus d'interprétation. *Paradoxal* (tout comme *littéraire*) n'est pas un attribut intrinsèque de l'objet, mais une caractéristique qui lui est conférée par le sujet qui le perçoit ; pour que le paradoxe se constitue, l'existence d'un sujet-interprétant est donc obligatoire. Vu cet état de fait, il nous apparaît naturel de nous situer dans la perspective du lecteur pour examiner les manifestations du paradoxe dans le roman. Nous avons également recours à la notion de personnage, puisqu'elle nous permet l'accès à tous les niveaux du texte romanesque où le paradoxe est susceptible de se manifester, à savoir au niveau du discours (paradoxe sémantique), au niveau de la construction du monde fictif (paradoxe logique) et au niveau de la mise en lecture (paradoxe pragmatique).

Le *Chapitre I* formule une définition du paradoxe et de ses types, fournit des explications sur la manière dont nous utilisons la notion de personnage et contextualise le paradoxe par rapport au champ du roman québécois. Les quatre chapitres suivants sont consacrés à l'analyse des textes du corpus, et ils correspondent à une classification tripartite du paradoxe forgée sur la distinction entre les paradoxes sémantiques, logiques et pragmatiques. Ainsi, le *Chapitre II* se penche sur le fonctionnement du paradoxe sémantique dans le texte de Réjean Ducharme, *Le nez qui voque*, afin de montrer comment l'accumulation de paradoxes au niveau du discours peut amener à la constitution d'un personnage perçu comme paradoxal. À partir de *Copies conformes* de Monique LaRue et de *L'emprise* de Gaëtan Brulotte, le troisième chapitre analyse le

rôle du paradoxe logique dans les interprétations que les personnages font du monde fictif dans lequel ils évoluent. Le *Chapitre IV* aborde également le paradoxe logique, mais cette fois-ci du point de vue des conséquences qu'il peut avoir sur la configuration des niveaux ontologiques à l'intérieur de la fiction romanesque. Dans les quatre textes examinés dans ce chapitre – *Le sexe des étoiles* de Monique Proulx, *Terminus* de Jean-Marie Poupart, *Le double suspect* de Madeleine Monette et *Meurtres à blanc* de Yolande Villemaire – le niveau « réel » du monde romanesque glisse de façon insidieuse ou cataclysmique vers le fictif, ou vice-versa, créant des mondes impossibles⁶. Prenant comme objet d'analyse *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin, le dernier chapitre se focalise sur le paradoxe pragmatique, à savoir sur les mécanismes textuels qui amènent au coincement du lecteur dans une position paradoxale. La succession des chapitres est conçue de manière à rendre compte du degré d'acuité du paradoxe pragmatique, qui va du moins intense dans les chapitres *II* et *III* (où le paradoxe est localisé essentiellement au niveau du monde fictif et le lecteur a la possibilité de l'examiner en tant qu'objet extérieur sans en subir les effets directs) au plus puissant dans les chapitres *IV* et *V* (où la construction paradoxale des textes met le lecteur dans une position de double contrainte).

⁶ Le terme « monde impossible » est compris ici comme antonyme de « monde possible », notion due à Leibniz, retravaillée par Saul Kripke et reprise ensuite par bien des ouvrages dans le domaine de la logique modale et de la philosophie, mais aussi dans celui de la théorie littéraire. Un monde possible se définit en tant qu'alternative au monde réel construit à partir de celui-ci et entretenant avec lui une relation réflexive. Dans l'esprit de cette définition, tout monde possible doit respecter les lois fondamentales de la logique, à savoir le principe d'identité, le principe de non-contradiction et le principe du tiers exclu. Bien que séduisante, l'équation « monde fictif = monde possible » soulève des problèmes significatifs, dont justement le fait que ce modèle « ne rend pas compte des fictions contradictoires : il suffit que le très habile Sherlock Holmes dessine un jour un cercle carré, pour que son univers cesse d'être un monde possible au sens technique du terme » (Pavel 66). Cela n'implique aucunement que la présence du paradoxe empêche d'envisager l'espace romanesque en tant que *monde*, « puisque rien n'interdit à la théorie de la fiction de parler, comme tant de philosophes le font, de mondes impossibles ou erratiques » (Pavel 67).

Personne ne saurait dire jusqu'où peut s'étendre le pouvoir trompeur du paradoxe. Le lecteur éventuel devrait donc se munir de scepticisme face aux considérations qui suivent ; elles sont, le croyons-nous, correctes⁷.

⁷ Nous paraphrasons Sainsbury : « be very skeptical about the proposed 'solutions' ; they are, I believe, correct » (*Paradoxes* 3).

Chapitre I

Repères théoriques

Paradoxes are fun. [...] Paradoxes are serious¹.

Au premier abord, il ne semble pas trop difficile de définir le paradoxe ; cette illusion de simplicité est créée par la nature même du paradoxe qui, saillant et déconcertant, s'impose d'abord et surtout comme phénomène reconnaissable et bien moins en tant que notion définissable. De la sorte, il est possible d'en discerner immédiatement les effets, sans pour autant cerner son essence : « This is a paradox : This sentence is false. It is a paradox because it dizzies and puzzles us » (Leiber 9). De nos jours, le mot « paradoxe » est un terme ombrelle à riche polysémie, dont le sens peut se ranger n'importe où entre *contresens* ou *contradiction*, et *antinomie*, *antithèse* ou *sophisme*, allant jusqu'à *bizarrierie*, *énormité*, *invraisemblance*, *absurdité* ou *aberration*. L'ample usage (voire l'abus) de ce terme et de ses dérivés est sans doute un symptôme de l'intérêt que le paradoxe suscite présentement, mais c'est aussi la cause du flou sémantique notable qui frappe cette notion, et qu'il importe de dissiper. Il s'agira ici d'établir une définition opérationnelle du paradoxe et d'exposer la manière dont nous entendons utiliser cet outil extra-littéraire dans l'exploration du texte romanesque.

¹ Sainsbury 1.

I.1. La notion de paradoxe

Sous la pression de son étymologie (*para* « au-delà » et *doxa* « opinion commune »), le mot *paradoxe* renvoie habituellement à une affirmation qui va à l'encontre de ce qui est communément cru et établi. Le *Trésor de la langue française* définit le paradoxe en tant qu'« affirmation surprenante en son fond et/ou en sa forme, qui contredit les idées reçues, l'opinion courante, les préjugés. » *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* en donne la définition suivante : « By 'paradox' one usually means a statement claiming something which goes beyond (or even against) 'common opinion' (what is usually believed or held) » (Cantini, en ligne). Riffaterre souligne lui aussi que « [l]e paradoxe, selon le dictionnaire, est un énoncé qui surprend d'abord parce qu'il contredit les idées reçues » (149).

L'existence d'un sujet porteur de doxa est une condition *sine qua non* pour l'apparition du paradoxe ; le fait d'être paradoxal n'est pas une propriété intrinsèque de l'objet, mais une propriété relationnelle qui ne peut être définie que par rapport à un système de référence, dans ce cas la doxa en vigueur. Ceci présuppose l'existence d'un sujet porteur de doxa, car dans l'absence d'un sujet la doxa ne s'active pas, et sans doxa, il n'y a rien à transgresser. Pourtant, toutes les affirmations qui contredisent l'opinion commune ne sont pas paradoxales ; comme preuve, personne n'a eu l'idée de traiter de telles les théories de Galilée ou de Darwin, bien qu'elles aient gravement ébranlé les doxas des époques respectives.

Cette définition est pourtant incomplète parce qu'elle ne dit absolument rien ni sur la nature ni sur la structure du paradoxe, mais se limite à décrire les conséquences engendrées par son occurrence. Car ce qui rend le paradoxe intolérable, et par cela

menaçant, est le fait qu'il met en co-présence des éléments conçus comme mutuellement exclusifs, le plus souvent (mais pas toujours) antinomiques. Par conséquent, un objet qui oscille entre des classes différentes, qui présente des caractéristiques appartenant à des catégories distinctes, ou qui peut recevoir des interprétations divergentes – que ces classes, catégories ou interprétations soient contradictoires ou non – n'est pas paradoxal mais hybride ou tout au plus ambigu.

La distinction majeure entre l'objet ambigu et l'objet paradoxal consiste dans le fait que le premier se situe ou oscille entre deux pôles, tandis que le dernier s'installe aux deux pôles à la fois. Les êtres fabuleux sont souvent construits en tant qu'objets ambigus ; en guise d'exemple, la sirène mythologique emprunte des caractéristiques au règne humain et ichtyologique sans faire partie d'aucun, constituant une classe à part. Elle est mi-femme, mi-poisson, mais non pas femme et poisson en même temps, l'esprit humain étant d'ailleurs incapable de former l'image d'un tel être. Pourtant, il existe des objets ambigus qui, grâce à leur capacité de recevoir des interprétations contraires en fonction du point de vue abordé, mettent l'interprète dans une situation paradoxale. Ainsi, sans être paradoxaux en eux-mêmes, ils participent d'un paradoxe pragmatique, plaçant le sujet dans une position de double contrainte, insoutenable dans la mesure où la tentative de se fixer dans l'une des perspectives est systématiquement minée par le surgissement de la perspective contraire qui impose sa validité. *La Figure A* illustre un escalier à l'endroit ou à l'envers, en fonction de la perspective dont on le regarde ; s'il est un objet ambigu, c'est justement parce que ces deux interprétations de l'image se succèdent mais ne se superposent jamais. Il n'existe pas de perspective possible d'où l'escalier puisse être perçu simultanément à l'endroit et à l'envers. Par

contre, le réputé escalier d'Escher (*Figure B*) se constitue en objet paradoxal parce que, quelle que soit la perspective abordée, il reste un escalier qui se ferme sur lui-même dans une boucle étrange qui permet aux petits bonshommes d'achever l'impossible tâche de retourner sur leurs traces dans un mouvement ascendant (ou descendant) ininterrompu².

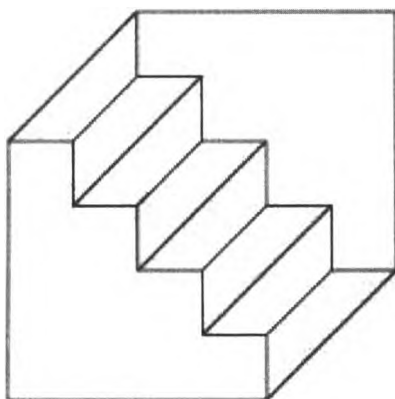


Figure A

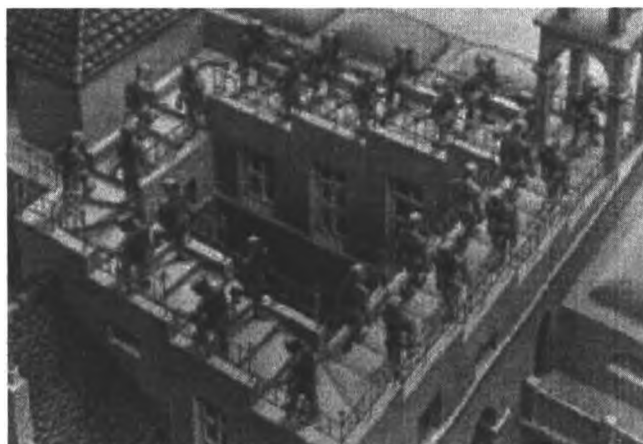


Figure B

Si l'objet ambigu contraint l'interprète à osciller sans arrêt entre deux contraires, l'objet paradoxal le met devant la certitude de l'impossible ; autrement dit, l'ambiguïté se construit dans la durée, tandis que le paradoxe suit la logique de la simultanéité.

Par conséquent, nous définissons le paradoxe en tant que structure qui émerge si les trois conditions suivantes sont remplies simultanément :

² Source des images :

Figure A : Adaptation de l'échelle de Schröder, dessin publié originellement dans « Über eine optische Inversion bei Betrachtung verkehrter, durch optische Vorrichtung entzorfener physischer Bilder. » *Annalen der Physik und Chemie* 181, 298-311. Retrouvé au *The Visual Perception Lab*. 2003. 15 avril 2006. <<http://www.blelb.ch>>.

Figure B : Détail de « Ascending and descending » par M. C. Escher (1960). Retrouvé au *M. C. Escher Official Website*. Éd. M. C. Escher Foundation et M. C. Escher Company B. V. 15 avril 2006. <<http://www.mcescher.com>>.

- a) il y a mise en présence de deux éléments mutuellement exclusifs (c'est-à-dire deux propriétés, notions, sens, conclusions, niveaux ontologiques ou positions qui s'excluent réciproquement) ;
- b) cette mise en présence se fait dans la simultanéité ;
- c) l'occurrence de la structure qui en résulte ainsi met en question la validité de la doxa.

Si l'une de ces conditions n'est pas satisfaite, le mécanisme du paradoxe ne s'amorce pas : dans l'absence de la condition sous a), l'objet est hybride ; si b) n'est pas remplie, l'objet est ambigu ; tandis que sans c), l'objet est tout simplement saugrenu.

« Paradoxes can be fun » remarque Doris Olin dans l'introduction de son ouvrage sur le paradoxe, reprenant sous une forme atténuée l'affirmation de Sainsbury mise en exergue de ce chapitre. « They can also be instructive, for the unraveling of a paradox may lead to increased philosophical knowledge and understanding. [...] But paradoxes may be also disturbing ; their study may reveal inadequacies, confusion or incoherence in some of our most deeply entrenched principles and beliefs » (1). Ce caractère déconcertant du paradoxe s'explique par la condition énoncée sous c). Une structure donnée a la capacité d'ébranler la doxa uniquement si elle se présente comme « vraie », c'est-à-dire si elle est articulée conformément aux lois communément acceptées. La différence entre le paradoxe et toute autre structure qui contredit la doxa se trouve précisément dans le rapport que ce premier entretient avec la doxa en cause, car le paradoxe a l'aptitude singulière d'adhérer entièrement aux lois de la doxa pour s'engendrer, et de les invalider par son existence même. De plus, le paradoxe a

l'étrange capacité de pouvoir se définir en fonction de lui-même, ce qui engendre la paralysie de la pensée en la faisant échouer dans la tautologie « le paradoxe est quelque chose de paradoxal ». Réciproquement, la doxa se trouve dans une position de double contrainte devant le paradoxe, puisqu'elle est forcée à le valider (du moment qu'il se plie à ses lois), mais ce faisant elle met en cause sa propre validité.

La doxa, pour sa part, a un rôle déterminant dans la construction du paradoxe puisque c'est elle qui décide du caractère mutuellement exclusif des éléments constituants de ce dernier, et qui valide l'agencement de ces éléments. En outre, l'existence même du paradoxe dépend entièrement de la doxa, du moment que la modification de la doxa amène fatalement à la dissolution du paradoxe³. Enraciné dans la doxa aux niveaux constitutif et ontologique, le paradoxe va à l'encontre de celle-ci au niveau fonctionnel. Dans son ouvrage *Le paradoxe apprivoisé*, Olivier Abiteboul insiste sur la fonction destructrice du paradoxe qui prend la doxa en faute et en révèle les contradictions. Cependant, à la différence du sophisme – qui s'oppose lui aussi à la doxa, mais qui est, par définition, une proposition fautive car reposant sur un raisonnement fallacieux –, « le paradoxe, lui, est fondé. C'est ce qui en fait un problème. Il ne s'oppose pas à l'opinion commune par goût de la provocation pure » (Abiteboul 53). Cela est possible parce que la fonction destructrice du paradoxe est doublée par une fonction incitatrice : « outre sa fonction de révélateur de contradictions, le paradoxe possède la caractéristique de remettre en question des opinions reçues » (67). Son caractère contestataire est donc constructif dans la mesure

³ En guise d'exemple, le concept de « femme politicien » a présentement perdu la dimension paradoxale qu'il a eue pendant des millénaires dans la civilisation occidentale.

où le paradoxe ne s'articule pas en tant que négation d'une doxa (auquel cas on parlerait d'« antidoxe »), mais en tant que questionnement de celle-ci ; or, toute remise en question s'appuie sur l'activation de l'objet contesté, et non pas sur son anéantissement :

[Le paradoxe] s'oppose à la *doxa*, c'est-à-dire à la fois au bon sens et au sens commun, là où le bon sens est sens unique, direction qui va du différencié au moins différencié. Pour lui, la différence doit être annulée. Il faut alors aller du singulier au régulier, du remarquable à l'ordinaire. Le paradoxe ne fait-il qu'aller dans l'autre sens? Mais cet autre sens ce serait toujours un sens unique. Non. Le paradoxe n'est pas qu'opposition au bon sens, il consiste à faire apparaître que le sens va toujours dans deux directions en même temps.

L'opposé du bon sens n'est pas l'autre sens, qui n'est que récréation de la pensée. Le paradoxe, comme passion de la pensée, réside dans la découverte de l'impossible séparation des deux sens, de l'impossible sens unique. Le paradoxe n'a pas de « bon sens » car il a les deux sens à la fois [...]. (Abiteboul 206-7)

Le paradoxe est donc un conglomérat de deux vérités également prouvables, l'une accréditée, produit légitime de la doxa, et l'autre qui va à l'encontre de la première et la menace justement par sa potentialité de se construire en norme. C'est sans doute ce constat qui amène Marcel Proust à écrire que « les paradoxes d'aujourd'hui sont les préjugés de demain » (209). Mais dans « l'aujourd'hui », l'objet paradoxal – criard et impossible – ne peut pas se concrétiser à l'intérieur de l'espace régi par la doxa à laquelle il s'oppose. Ainsi n'a-t-il d'existence qu'au niveau abstrait de

la raison ou de l'imagination, à savoir dans le domaine des débats conceptuels ou dans le royaume des arts plastiques et de la fiction littéraire.

I.2. Paradoxe et roman

En tant que genre de fiction, le roman en soi est frappé par le paradoxe, car il est un dispositif voué à faire accroire, mais auquel le lecteur ne croit pas ; plus encore, bien que le lecteur n'y croie pas, il n'est pas pour autant moins disposé à s'investir intellectuellement, émotionnellement et affectivement dans l'univers romanesque. Une manière de désamorcer ce paradoxe est de garder à l'esprit le fait que l'être humain a la capacité de réagir vis-à-vis d'un objet sans forcément croire à son existence (Clark 53), et de considérer la fiction comme un tel objet. Cette rationalisation est pourtant d'une efficacité moyenne, vu que « les textes, quels qu'ils soient, lorsqu'on les interroge non plus seulement comme des textes, transmettent une information sur leur mode d'emploi » (Bourdieu et Chartier 222) ; conséquemment, il faut s'attendre à découvrir dans tout roman un discours plus ou moins manifeste qui porte sur le fonctionnement du roman même et qui rend ainsi visible, à des degrés variables, son fonctionnement paradoxal. D'autant plus que les romans à dimension métanarrative prononcée se font un devoir d'honneur d'exposer leurs paradoxes, car d'une part ils forcent le lecteur à s'installer dans une position paradoxale, vu qu'ils exigent l'investissement du lecteur

tout en exhibant leur caractère purement fictif, et d'autre part ils se retournent de manière programmatique sur leur propre image tout en s'orientant vers le lecteur⁴ :

in all fiction, language is representational, but of a fictional « other » world, a complete and coherent « heterocosm » created by the fictive referents or signs. In metafiction, however, this fact is made explicit and, while he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text's own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader. (Hutcheon 7)

Sans ignorer cette dimension paradoxale de la fiction romanesque, notre travail se concentre plutôt sur les manières dont le mécanisme du paradoxe est mis à l'œuvre dans la construction du monde fictif et sur les effets que produisent sur la lecture les dispositifs textuels ainsi conçus ; autrement dit, notre objet d'étude n'est pas le paradoxe *du* roman, mais le paradoxe *dans* le roman⁵.

⁴ Nous comprenons le terme « métafiction » dans le sens que lui donne Linda Hutcheon : « 'Metafiction' – as it has now been named, is a fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity » (1).

⁵ De ce fait, nous opérons avec une distinction nette entre « fictif » et « fictionnel », et entre leurs dérivés correspondants. L'attribut « fictif » (ce qui n'est pas réel ou existant, mais feint ou inventé par quelqu'un de manière consciente ou non) est associé aussi bien à la fiction, qu'au mensonge, à l'irréel ou à l'illusion, tandis que le terme « fictionnel » est employé exclusivement pour parler de ce qui appartient ou caractérise la fiction. Pour les besoins de cette étude, c'est essentiellement la dimension fictive de la fiction qui nous intéresse.

1.2.1. Types de paradoxe

Toute réflexion sur le paradoxe se donne implicitement la tâche d'en établir une typologie, et les critères adoptés peuvent être des plus variés. La classification la plus évidente (mais la moins opérante) se construit sur le critère alphabétique ; les ouvrages ainsi conçus représentent plutôt des inventaires des formes les plus courantes du paradoxe, que des réflexions sur la notion de paradoxe en soi. C'est le cas, par exemple, du *Paradoxicon* de Nicholas Falletta ou du volume de Michael Clark, *Paradoxes from A to Z*⁶. D'autres auteurs tentent une systématisation thématique des formes du paradoxe ; ainsi, R. M. Sainsbury (*Paradoxes*) crée des catégories de paradoxes autour de notions telles *temps-espace-mouvement* (les paradoxes de Zenon) ou *classes et vérité* (paradoxe de Russell et paradoxe du menteur), tandis que Robert M. Martin les regroupe sous des étiquettes qui vont du pur descriptif (« Good and bad reasoning », « Right and wrong ») au poétique (« When and where ; You and I ») et au paradoxal (« Differences that make no difference »). Malgré l'absence d'un véritable effort taxinomique, ces ouvrages ont leur utilité pour notre approche parce qu'ils donnent un aperçu généreux des formes les plus connues du paradoxe et constituent ainsi une source terminologique importante.

Les paradoxes sont souvent classifiés en fonction du champ de réflexion où ils se manifestent ; on parle conséquemment de paradoxes mathématiques, philosophiques,

⁶ Le problème essentiel soulevé par l'organisation alphabétique est que sous l'impression d'ordre se cache en fait une énumération hétéroclite, vu que les noms des paradoxes inventoriés renvoient tantôt à l'auteur qui les a formulés (p. ex. les paradoxes de Zenon, d'Héraclite, de Cantor, ou de Goodman), tantôt à des situations paradoxales (les paradoxes du menteur, du barbier, ou du prisonnier), tantôt à des thèmes (« time paradoxes », « probability paradoxes » chez Falletta ; « the paradox of validity », « the paradox of omniscience » chez Clark).

logiques, métaphysiques, rhétoriques, linguistiques, éthiques etc. Dans ce sens, il est possible de parler de paradoxe littéraire, comprenant par cela non pas une classe à part de paradoxes, mais un lieu de manifestation spécifique, qui est, dans ce cas, la littérature. Nous ne retenons pas le terme « paradoxe littéraire » parce qu'il pose deux problèmes : d'abord, dans son acception courante, il renvoie à une structure exclusivement rhétorique ou stylistique ; or cette restriction est fautive, car le paradoxe se manifeste à bien d'autres niveaux du texte littéraire. Ensuite, le terme « littéraire » est ambigu en soi, pouvant signifier « qui appartient à la littérature » et « qui participe de la littérarité » ; comme nous n'étudions pas seulement les paradoxes propres à la littérature (en supposant qu'ils existent), et que nous ne nous intéressons pas uniquement à la capacité du paradoxe de participer de la dimension littéraire d'un texte, nous préférons plutôt de parler de « paradoxe dans la littérature ».

Les problèmes que pose ce genre de classification sont synthétisés par Katarzyna Wolowska dans son étude récente *Le paradoxe en langue et en discours* :

Ce qui est à souligner, c'est que la division nette entre ces domaines de recherche peut sembler parfois quelque peu artificielle. Il n'est effectivement pas rare de constater une certaine interpénétration des conceptions élaborées au sein des différentes disciplines s'occupant du paradoxe : si la linguistique s'appuie parfois sur la logique, les études du paradoxe littéraire puisent en revanche dans les acquis de la linguistique, et la théorie de la figure cherche les points communs entre la logique et la rhétorique. Il ne faut pourtant pas prendre cette particularité pour un élément désintégrant ou pour un obstacle : la diversité

et les influences réciproques des approches du paradoxe témoignent tout simplement du caractère transdisciplinaire de ce phénomène. (22)

Cette typologie du paradoxe a néanmoins l'avantage d'encadrer le paradoxe dans un domaine de recherche donné et d'établir de manière très claire le cadre de référence à l'intérieur duquel il est pensé. De plus, la variété énorme des classes ainsi construites signale la présence de cette notion dans la quasi-totalité des champs de réflexion et prouve la fascination de l'esprit humain pour cette structure inquiétante. Un autre atout de cette classification est sa capacité de faire travailler un même paradoxe dans des cadres de référence différents ; par exemple, un paradoxe mathématique comme celui de Russell peut à la fois être examiné en tant que paradoxe linguistique (en se penchant sur la définition du mot « ensemble ») et susciter des débats ardues dans la philosophie mathématique⁷.

La classification tripartite du paradoxe forgée sur la distinction entre les paradoxes sémantiques, logiques et pragmatiques est sans doute l'une des plus opératoires, d'abord parce qu'elle fournit une conception transdisciplinaire du paradoxe, le délivrant ainsi de l'ancrage conjectural dans tel ou tel champ de réflexion, et ensuite parce qu'elle est construite en fonction du lieu de genèse du paradoxe dans

⁷ Dans *Principia Mathematica*, Bertrand Russell et Alfred North Whitehead se penchent très attentivement sur le paradoxe de l'ensemble de tous les ensembles et sur le paradoxe du menteur, démarche qui les amène à formuler l'une des premières théories des types logiques vouée à dissoudre ce genre de paradoxes logiques. Michael Clark résume le paradoxe de l'ensemble de tous les ensembles (connu depuis sous le nom de « paradoxe de Russell ») de la manière suivante :

Most of the sets (classes) you are likely to think of will not be members of themselves : the set of whole numbers is not a whole number, the set of nations is not a nation and the set of Frenchwomen is not a Frenchwoman. But the set of everything which is not a Frenchwoman is a member of itself, since it is not a Frenchwoman ; so is the set of sets, since it is a set. However, the set of those sets which are not members of themselves is both self-membered and not self-membered. (168)

l'interaction entre sujet et objet (le mot « objet » est utilisé ici dans son acception très large, qui prend comme référent aussi bien les choses que les constructions abstraites). *Le paradoxe sémantique* se construit au niveau de l'*expression* linguistique que le sujet formule à propos d'un objet ; le *paradoxe logique* se place au niveau de la *structure* de l'objet ; et le *paradoxe pragmatique* est localisé dans la *position* que le sujet est forcé d'occuper face à l'objet.

De manière évidente, cette classification n'est pas parfaite non plus, vu que certains paradoxes logiques peuvent être traités en tant que paradoxes sémantiques (par exemple le paradoxe du menteur, ou encore le paradoxe de Russell discuté ci-dessus), et que le paradoxe pragmatique est souvent fondé sur un paradoxe logique (comme c'est le cas de la déclaration « Je mens »). Pareillement, dans l'univers romanesque il est très difficile (sinon impossible) – et sans doute inutile – d'isoler des formes « pures » de paradoxes sémantiques, logiques ou pragmatiques. De plus, s'il est vrai que certains types de textes privilégient un certain type de paradoxe (le paradoxe sémantique dans *Le nez qui voque*, le paradoxe logique dans les textes traités dans les Chapitres II et III, et le paradoxe pragmatique dans *Trou de mémoire*), il est tout aussi vrai que dans le roman, à la différence du monde réel, ces trois types de paradoxes agissent de concert, s'interdéterminant et s'engendrant les uns les autres. En guise d'exemple, dans *Le nez qui voque* l'accumulation de paradoxes sémantiques amène à une configuration paradoxale sur le plan du monde fictif (le personnage de Mille Milles), état de fait qui conduit à une certaine précarisation de la position du lecteur, donc à une forme de paradoxe pragmatique. Cette classification est pourtant très utile dans notre démarche, vu qu'elle permet d'identifier ce que nous appelons « le lieu du

paradoxe », c'est à dire la zone du texte qui se construit en point de genèse du paradoxe, qui est la plus violemment atteinte par son action, et d'où partent les « ondes de choc » qui se propagent à d'autres étages du processus romanesque. Ainsi, le paradoxe peut être localisé au niveau du discours d'un personnage, au niveau du monde fictif, au niveau du texte littéraire en tant qu'objet, ou au niveau de la position du lecteur.

1.2.1.1. Le paradoxe sémantique

Comme ce sont les manifestations du paradoxe dans le roman qui font l'objet de notre étude, et comme le texte littéraire est une forme spécifique de discours, il est important de nous arrêter plus longuement sur le traitement que la notion de paradoxe a reçu dans des champs qui étudient le discours, à savoir la rhétorique d'une part et la sémantique argumentative de l'autre.

Dans ses *Figures du discours*, Fontanier inclut le paradoxe (appelé chez lui *paradoxisme*) dans la catégorie des tropes, plus exactement dans la sous-classe des *figures d'expression par réflexion*, à côté de l'hyperbole, l'allusion, la métalepse, la litote, l'association et la réticence :

Le Paradoxisme, qui revient à ce qu'on appelle communément *Alliance de mots*, est un artifice de langage par lequel des idées et des mots, ordinairement opposés et contradictoires entre eux, se trouvent rapprochés et combinés de manière que, tout en semblant se combattre et s'exclure réciproquement, ils frappent l'intelligence par le plus étonnant accord, et produisent le sens le plus vrai, comme le plus profond et le plus énergique. (137)

Cette définition est construite en deux mouvements : une première partie essentialiste, censée décrire l'objet, et une deuxième partie « utilitariste » vouée à expliquer sa raison d'être. Mais au moins trois contradictions empêchent cette définition d'accomplir sa tâche. D'abord, affirmer que le paradoxisme est un « artifice de langage » revient à l'assimiler au jeu de mots et à restreindre son action au niveau de la forme de l'énoncé. Pourtant, la définition prévoit que cette figure peut aussi se construire par la mise en présence d'idées opposées, fonctionnement qui ne relève plus du niveau formel du discours, mais de son contenu. Ensuite, Fontanier suggère, à raison, que ces mots et idées mis en présence ne doivent pas nécessairement être opposés et contradictoires (« mots et idées *ordinairement* opposés et contradictoires entre eux »), sans pourtant préciser qu'ils doivent être mutuellement exclusifs. De ce fait, la définition perd en précision et précarise le statut de la figure discutée, la rendant susceptible de se confondre avec d'autres figures qui exploitent la contradiction, telles l'oxymore ou l'antithèse. Enfin, comme la raison d'être du paradoxisme est de générer « le sens le plus vrai, comme le plus profond et le plus énergique », il est réduit à un outil d'expression d'une axiologie en place, ce qui d'une part oblitère complètement sa capacité d'ébranler la doxa, et d'autre part l'éloigne une fois de plus du domaine du style, le plaçant cette fois-ci dans une pragmatique du discours. Ainsi, la définition de Fontanier dit en fait que la figure de style appelée « paradoxisme » n'est pas une figure de style, conclusion amusante si on pense au terme défini. Ce défaut de la définition du paradoxisme dérange manifestement Fontanier, puisqu'il fournit de longues explications supplémentaires appuyées par un corpus important d'exemples. Le

problème n'est pas pour autant résolu, mais quelque peu dilué dans un paragraphe plutôt confus :

Le Paradoxisme, semble, au premier abord, appartenir exclusivement à la classe des *figures de style* ; mais, pour peu qu'on veuille bien y faire attention, on verra qu'il ne pourrait, sans absurdité, être pris à la lettre, et que, quelque facile que puisse en être l'interprétation pour quiconque a quelque usage de la langue, ce n'est pourtant pas sans un peu de réflexion que l'on peut bien saisir et fixer ce qu'il donne réellement à entendre⁸. (137)

La définition de Fontanier trouve son utilité non pas parce qu'elle explique la notion de paradoxe, mais, au contraire, parce qu'elle signale justement que cette notion est plus qu'une figure de style (ou n'en est pas une du tout), car son action ne se limite point au maniement des mots. Son mérite est justement de souligner les difficultés auxquelles se heurte la tentative de définir cette notion.

Plus d'intérêt a la définition que Fontanier donne à la classe des tropes où il range le paradoxe, car elle éclaire mieux le mécanisme de ce procédé. Il définit les *figures d'expression par réflexion* comme étant des figures qui mettent en rapport « des idées énoncées avec celles qui ne le sont pas, et sur lesquelles les premières vont en quelque sorte se *réfléchir*, sur lesquelles du moins elles appellent la *réflexion* en même temps qu'elles les réveillent dans la mémoire » (Fontanier 123). Vouées à « présenter la pensée avec un certain détour, [...] avec un air de mystère », ces figures, dont le paradoxe, atteignent ce but par une manipulation complexe d'idées et non pas de mots :

⁸ En passant soit dit, outre le fait de ne pas éclaircir la nature du paradoxisme, ce passage avance une autre idée assez surprenante, à savoir que les figures de style proprement dites doivent être prises à la lettre et ne font pas appel au processus de réflexion.

l'actualisation des idées exprimées provoque l'activation des idées non-exprimées, ce qui aboutit à la co-présence de plusieurs idées. Ce même fonctionnement est attribué au paradoxisme par Morier qui, s'inspirant amplement de Fontanier, y voit une « alliance de mots antithétiques et qui paraissent logiquement incompatibles, mais mis en œuvre avec une telle habileté au sein d'une même proposition que, tout en se combattant, ils frappent l'intelligence et dégagent à seconde vue un sens merveilleusement vrai, souvent profond et toujours énergique » (839).

En présence d'une telle construction, le lecteur commence automatiquement à articuler des stratégies qui amènent au désamorçage de l'illogisme apparent, et il y parvient sans trop d'effort car, ainsi défini, le paradoxisme n'est qu'un « phénomène passager, presque évanescent » (Riffaterre 150). Le problème majeur que pose la notion de *paradoxisme* est le fait qu'elle réduit la variété littéraire du paradoxe à un simple effet de style qui repose sur une ambiguïté ou une contradiction apparentes, vouées à être désamorçées dans le processus de la lecture ; dans ce sens, il ne se différencie pas vraiment par rapport à l'oxymore ou à l'antithèse. En outre, la différence entre « paradoxe » et « paradoxisme » n'est point claire. Henri Morier définit le paradoxisme en tant que « mise en œuvre du paradoxe » (839) ; dans *Les figures de style et autres procédés stylistiques*, Patrick Bacry présente le terme en tant que dénomination vieillie de la classe des antilogies ; et dans le *Dictionnaire de rhétorique et de poétique* de Michèle Aquien et Georges Molinié il n'existe pas d'entrée pour *paradoxisme*, le terme étant mentionné dans l'article *paradoxe* : « on a dit aussi quelquefois le *paradoxisme* » (280). Les rhétoriciens, observe Riffaterre, « ont cru devoir distinguer le paradoxe littéraire du 'vrai' en créant un néologisme resté sans lendemain » (150).

Effectivement, le terme ne fait pas fortune dans la rhétorique contemporaine, et il est très rarement (voire point) utilisé dans l'analyse du texte littéraire. Pour nombre d'auteurs la notion de « paradoxe littéraire » renvoie exclusivement à cette structure rhétorique et, chez certains, cette conception s'impose en tant que donné axiomatique exempt de tout besoin d'explicitation, comme dans l'ouvrage *Paradox, Dialectic and System* où Howard P. Kainz relève les différences entre le paradoxe philosophique et d'autres types de paradoxe, dont le littéraire :

Although literary paradoxes, like philosophical paradoxes, are dialectical and challenge received opinions or value systems, they differ in an important way from philosophical paradoxes insofar as they depend on insight and intuition rather than argument. Oxymorons such as « loving hate, » « darkness visible, » « traitorous trueness, » « loud silence, » « lonely crowd, » or « living death, » in the very brevity which is essential to their formulation, seem to preclude any argument whatsoever. Presumably literary paradoxes *could* be argued for ; but they would lose their aesthetic appeal and literary value if this happened⁹. (40)

Ce type de paradoxe qui se rapproche de l'ambiguïté, l'oxymore ou l'antithèse jusqu'à s'y confondre, et qui est souvent désigné sous le nom de « paradoxe littéraire », ne détient pas une place de choix dans l'ensemble de notre travail, vu qu'il est facilement désamorçable au cours de la lecture ; il n'est pourtant pas complètement dépourvu d'intérêt, parce que l'abus qu'en font certains personnages (notamment le

⁹ La conception de la littérarité qui se dégage de ce passage – et que nous ne partageons pas – est celle d'un phénomène purement esthétique qui se trouve en dehors ou au-delà de la portée de la démarche démonstrative (argumentative, logique ou autre).

ducharmien Mille Milles) amène à la naissance d'autres paradoxes aux niveaux logique ou pragmatique.

Le constat que le paradoxe ne se manifeste pas exclusivement au niveau rhétorique détermine le déplacement de cette problématique dans la sphère de la sémantique argumentative, où il est vu par les spécialistes en tant que procédé qui agit plutôt au niveau de l'enchaînement logique des éléments du discours (qu'il s'agisse d'une logique sémantique ou d'une logique argumentative) qu'au niveau de la mise en mots de ces mêmes éléments.

C'est principalement à Oswald Ducrot et à ses collaborateurs que l'on doit un travail scrupuleux sur la notion de paradoxe linguistique. Dans leur article « Le problème du paradoxe dans une sémantique argumentative », Carel et Ducrot divisent les expressions « socialement paradoxales » – c'est à dire les expressions qui « exprime[nt] une opinion contraire à l'opinion commune » (6) – en « expressions culturellement paradoxales » (produites par des facteurs extra-linguistiques et constituant l'objet d'étude de la pragmatique ou de l'analyse du discours, voire de l'anthropologie culturelle) et expressions « linguistiquement paradoxales » qui se construisent à l'intérieur de la langue et dont peut rendre compte la sémantique argumentative¹⁰. Partant de la prémisse que, du point de vue strictement linguistique, l'acceptabilité d'un énoncé n'est pas assujettie à des facteurs sociaux ou culturels, les auteurs établissent qu'une expression (ou énoncé) peut être considérée linguistiquement paradoxale si « son argumentation interne comporte des enchaînements

¹⁰ Plus précisément, Carel et Ducrot travaillent dans le champ de la sémantique des blocs argumentatifs, qui se situe dans le sillage de la théorie de l'argumentation dans la langue.

linguistiquement paradoxaux » (21). Un enchaînement est une construction linguistique obtenue par l'association de deux segments linguistiques à l'aide d'un connecteur, et son caractère argumentatif est conféré par « l'interdépendance sémantique de ces deux segments » (13). Dans la terminologie de Carel et Ducrot, un enchaînement est linguistiquement paradoxal si son sens global impose à un de ses segments un sens qui va à l'encontre des présuppositions que la langue inscrit dans la signification même de ce segment. Ainsi, « l'enchaînement *il y avait du danger donc Paul a pris des précautions* est LD [linguistiquement doxal] puisque l'aspect auquel il appartient, *danger DC [donc] précaution*, est inscrit dans la signification même de *il y avait du danger* : que serait le danger si ce n'était pas un *motif* de prendre des précautions ? » (17). Par contre, la structure *Paul a été prudent donc il n'est pas arrivé indemne* est linguistiquement paradoxale puisque la séquence « Paul a été prudent » présuppose « prudent donc sécurité » et non pas le contraire (18-20).

Carel et Ducrot insistent sur le fait qu'un enchaînement non-doxal n'est pas automatiquement linguistiquement paradoxal. Par exemple, la structure *Paul est riche donc il n'a pas d'amis* n'est pas linguistiquement doxale puisque la relation « riche donc amis » n'est pas inscrite dans la signification de « Paul est riche ». Pourtant, l'inverse – « riche donc pas d'amis » – ne l'est pas non plus, ce qui revient à dire que la langue n'établit aucune relation entre « riche » et « ami ». L'acceptabilité de cet énoncé est gérée par des facteurs extralinguistiques, et l'énoncé peut ou non être considéré paradoxal en fonction de la vision du monde à laquelle adhèrent les locuteurs¹¹. D'autre

¹¹ Un autre exemple dans ce sens est la différence entre *un peu* et *peu*, expressions qui ne peuvent pas se remplacer l'une l'autre sans produire des énoncés à « parfum de paradoxe » : « On peut dire 'Il a un peu

part, un énoncé linguistiquement paradoxal n'est pas automatiquement culturellement paradoxal, comme c'est souvent le cas du langage métaphorique. Ces considérations nous permettent de discerner trois types d'énoncés paradoxaux, en fonction du rôle qu'y joue l'infraction de la norme linguistique :

a) énoncés *linguistiquement paradoxaux et culturellement doxaux*, où l'infraction de la norme linguistique n'entraîne pas forcément une infraction de la norme culturelle. (p. ex. *La pièce était remplie d'un silence parlant.*) C'est dans cette catégorie que s'inscrit le paradoxe rhétorique (ou paradoxisme) décrit un peu plus haut.

b) énoncés *linguistiquement paradoxaux et culturellement paradoxaux*, où le paradoxe linguistique entraîne un paradoxe culturel (p. ex. *Paul a été prudent donc il n'est pas arrivé indemne*).

c) énoncés *linguistiquement doxaux et culturellement paradoxaux*, où la norme linguistique est préservée, mais la signification de la séquence est inacceptable (comme c'est le cas de l'affirmation *Je ne suis pas ici*).

Les deux premières catégories constituent les sous-espèces du paradoxe sémantique, tandis que la troisième regroupe les paradoxes logiques et pragmatiques.

travaillé, il va donc réussir', mais non pas 'Il a peu travaillé, il va donc réussir'. À quoi on objecte immédiatement que le second discours est en fait aussi dicible que le premier, et que son parfum de paradoxe n'a rien à voir avec une impossibilité linguistique » (Carel et Ducrot 6).

À remarquer que l'usage des guillemets dans le corps d'un enchaînement linguistiquement paradoxal désamorce le paradoxe car la vision du monde auquel l'énonciateur adhère est ainsi rendue manifeste :

En soutenant que la « pacification » entretient la guerre, le locuteur repère, au moyen du mot *pacification*, un certain type de politique, ainsi qualifiée par des personnes dont lui-même se distancie, et il affirme ensuite, à son propre compte, le caractère belliciste de cette politique. Il n'y a, dans ce mouvement, nulle contradiction interne, on ne dit pas que pacifier c'est apporter la guerre. On se contente de référer à une certaine réalité historique en citant un discours que l'on ne prend pas en charge soi-même, et on la qualifie d'une façon que l'on prend, cette fois, en charge. (Carel et Ducrot 8)

Comme cette classification est applicable tout aussi bien aux énoncés littéraux et littéraires, elle est un outil efficace dans l'étude des paradoxes qui agissent dans le texte romanesque, car elle permet de décider si le foyer du paradoxe est intra- ou extralinguistique, donc d'établir s'il est question d'un paradoxe sémantique ou non. De plus, comme les énoncés littéraires sont susceptibles de faire appel à des paradoxes sémantiques, il est important de déterminer si l'effet de ce genre de paradoxes est consigné au niveau de l'expression linguistique ou se propage à d'autres niveaux du texte¹².

Ce sont évidemment les énoncés dans la catégorie b) – linguistiquement paradoxaux et culturellement paradoxaux – qui sont les plus féconds dans l'univers romanesque, car ils agissent simultanément au niveau du signifié et de la signification du discours, et ils ont parfois comme résultante l'apparition des référents fictifs paradoxaux. Un exemple illustratif en est sans doute Mille Milles, le personnage du *Nez qui voque*, dont la structure paradoxale est l'effet direct d'une narration autodiégétique qui regorge de paradoxes sémantiques. Sans doute, les énoncés regroupés dans la catégorie a) – linguistiquement paradoxaux mais culturellement doxaux – ont leur importance à eux, vu qu'ils ont une fonction contestataire

¹² Toute une série d'expressions figurées, devenues présentement des lieux communs, sont fondées sur des énoncés linguistiquement paradoxaux, mais n'ont point de dimension culturellement paradoxale. Par exemple, la structure « silence parlant » et l'adage « *Festina lente* » sont construits sur un paradoxe linguistique, mais ils ne sont pas perçus en tant que paradoxaux. Dans ces cas, le paradoxe se réduit à un simple effet de style et il est désamorcé sans difficulté dans le processus d'interprétation. Évidemment, la dimension culturellement paradoxale d'un paradoxe linguistique varie en fonction du degré de transparence du langage figuratif et de l'encyclopédie personnelle du lecteur. Ainsi, le rimbaldien « Je est un autre » sera ou non perçu en tant que paradoxal en fonction de la familiarité du lecteur avec le système poétique de Rimbaud et avec l'esthétique symboliste.

indéniable puisqu'ils mettent en question un système, ne fût-ce que le système de la langue :

[Soit l'énoncé *Paul a été prudent donc il n'est pas arrivé indemne.*] Employer cette phrase, c'est une des façons possibles de contester le mot même de *prudence*. Or contester un mot, c'est contester une institution, ce qui est aussi difficile pour l'institution linguistique que pour l'institution sociale : dans les deux cas on doit, tout en étant, par la force des choses, situé à l'intérieur d'un certain cadre, remettre ce cadre en question. Le paradoxe, tel que nous le décrivons, est une tentative pour casser les mots de la tribu. (Carel et Ducrot 19)

Dans ce sens le paradoxe linguistique a le potentiel de participer de la littérarité d'un texte, puisque sa capacité de porter atteinte à la signification des mots lui permet de jouer sa part dans le processus de création sémantique. Pourtant, ce qui nous intéresse ici sont les paradoxes dont le mécanisme ne se désamorçait pas au cours de la lecture, et qui persistent en tant que « contradiction réelle et permanente » (Riffaterre 151), bénéficiant de la même réalité et permanence que le reste du texte¹³.

¹³ Sur le terrain de la rhétorique moderne, cette permanence du paradoxe dans le texte se traduit en termes d'ampleur structurelle : analogiquement à la métaphore filée, le paradoxe est vu en tant que « figure macrostructurale [...] une antithèse à la fois généralisée et maximalisée » (Aquié et Molinié 280).

1.2.1.2. Le paradoxe logique

Pour construire une définition opératoire du paradoxe logique dans le roman, nous nous appuyons sur la réflexion de W. V. O. Quine sur le paradoxe logique telle qu'exposée dans son article « The Ways of Paradox ». Quine établit trois classes de paradoxes prenant comme critère leur degré d'authenticité : paradoxes véridiques, paradoxes falsidiques et antinomies. Pour Quine, un paradoxe est véridique (*veridical* or *truth-telling*) si ce qu'il affirme semble absurde mais est vrai : « what is purportedly established is true » (5). Sur le terrain du roman, le paradoxe véridique correspond essentiellement aux constructions paradoxales se rattachant à la dimension rhétorique et stylistique du texte, vouées à transmettre le sens de manière plus poignante. La définition que Morier donne dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* de la figure rhétorique appelée « paradoxe » est identique en contenu avec la définition du paradoxe véridique de Quine : « affirmation qui, au premier abord, paraît choquante ou absurde, mais qui, à la réflexion, est conforme à la réalité » (838). Dans cette même classe entre également le paradoxisme – défini par Morier en tant que « mise en œuvre du paradoxe » (839) – notion déjà traitée dans la sous-section précédente.

Contrairement au paradoxe véridique, le paradoxe falsidique (*falsidical paradox*) est une affirmation qui est *perçue* comme absurde et fausse, et qui *est* effectivement fausse : « In a falsidical paradox there is always a fallacy in the argument, but the proposition purportedly established has furthermore to seem absurd and to be indeed false¹⁴ » (Quine 5). Cette notion nous a inspiré la catégorie de « faux

¹⁴ Quine illustre la classe des paradoxes véridiques par « le paradoxe de Frederic », où le nommé Frederic atteint l'âge de 20 ans le jour de son cinquième anniversaire. La situation semble impossible,

paradoxe », qui est bâtie sur un élargissement de la définition de Quine. Nous désignons par « faux paradoxe » une structure qui, tout en donnant l'apparence d'un paradoxe, n'en est pas un puisqu'il est possible de repérer soit une erreur dans l'agencement même de la structure, soit une erreur d'interprétation de la structure en cause. Les faux paradoxes ne se constituent pas forcément en objet d'étude pour notre démarche, mais ils sont importants dans la mesure où ils peuvent participer à la création d'un effet de paradoxe dans l'ensemble du texte et conséquemment dans l'acte de lecture.

Les antinomies, par contre, sont des affirmations qui provoquent la crise de la pensée par leur capacité de se contredire tout en se pliant aux lois de l'argumentation : « An antinomy produces a self-contradiction by accepted ways of reasoning. It establishes that some tacit and trusted pattern of reasoning must be made explicit and henceforward be avoided or revised » (Quine 7)¹⁵. Les structures qui entrent dans cette catégorie sont généralement désignées par le terme *paradoxe* dans la réflexion sur le paradoxe logique, les autres étant étiquetées de *puzzles*, *devinettes* ou *casse-têtes*.

La taxinomie de Quine nous sert à deux niveaux. D'abord, elle nous a inspiré la distinction entre ce que nous qualifions subséquemment de « vrais paradoxes » – c'est-

mais ne l'est pas si Frederic est né le 29 février. L'absurde résulte ici de la fréquence très réduite d'une telle situation : « The likelihood that a man will be more than n years old on his n th birthday is as little as 1 to 1,460, or slightly better if we allow for seasonal trends ; and this likelihood is so slight that we easily forget its existence » (3). La catégorie des paradoxes falsidiques est illustrée par le paradoxe d'Augustus De Morgan : « Let $x = 1$. Then $x^2 = x$. So $x^2 - 1 = x - 1$. Dividing both sides by $x - 1$, we conclude that $x + 1 = 1$; that is, since $x = 1$, $2 = 1$. The fallacy comes in the division by $x - 1$, which is 0 » (5).

¹⁵ Dans sa réflexion sur le paradoxe logique, Doris Olin distingue deux types de paradoxes antinomiques, qu'elle nomme « type I » et « type II » : le paradoxe du type I est une structure obtenue suite à un raisonnement correct qui part d'une prémisse vraie et aboutit à une conclusion fausse, tandis que le paradoxe du type II met en présence deux raisonnements corrects construits à partir des mêmes prémisses vraies et aboutissant à des conclusions également valables mais mutuellement exclusives (6-7). Nous n'emploierons pas cette classification, mais nous retenons les formes de paradoxe logique qu'elle décrit.

à-dire les paradoxes qui ont un caractère durable dans le cadre du roman (les antinomies chez Quine) –, et de « faux paradoxes », à savoir les paradoxes qui sont désamorçés par le texte même ou par l'acte de lecture (les paradoxes véridiques et falsidiques dans la typologie de Quine). Ensuite, la définition de l'antinomie nous a servi à développer notre notion de paradoxe logique, définie en tant que structure qui met en co-présence deux éléments mutuellement exclusifs d'après des règles accréditées par une doxa donnée, mais qui, ce faisant, met en question la validité de cette doxa même¹⁶.

Ainsi conçu, le paradoxe logique peut englober des paradoxes qui se manifestent sur le plan du discours (les enchaînements argumentatifs paradoxaux des personnages du *Nez qui voque* et de *Trou de mémoire*), au niveau de l'agencement narratif (les structures narratives aberrantes du *Sexe des étoiles* ou du *Double suspect*), dans la logique de la diégèse (les chronologies impossibles de *Meurtres à blanc* et *Trou de mémoire*), ou dans l'ontologie du monde fictif (la superposition de niveaux ontologiques incompatibles de *Copies conformes* et *L'emprise*).

Pour ce qui est de la notion de *niveau ontologique*, elle est empruntée de l'article « La disparition élocutoire du romancier » de Marilyn Randall et renvoie à tout espace construit par un ensemble cohérent de lois et vérités qui définissent et régissent l'existence d'un objet. L'idée que l'espace romanesque peut comporter plusieurs « registres de fiction » (Randall, « La disparition élocutoire du romancier » 89) avait

¹⁶ La notion de paradoxe logique telle que nous la concevons ici englobe les antinomies (connues également sous le nom d'*autocontradictions*). En fin de compte, une autocontradiction se réduit à une superposition de deux éléments mutuellement exclusifs, à savoir l'affirmation et la négation de la valeur de vérité d'une et même proposition ; elle n'est donc qu'un sous-type de la classe des contradictions. C'est la raison pour laquelle nous n'avons pas retenu l'« antinomie » en tant que notion opératoire.

déjà été explicitée à la fin des années 1970 par Italo Calvino, qui considère que la construction de toute œuvre littéraire repose obligatoirement sur un agencement de plusieurs « niveaux de réalité » :

Différents niveaux de réalité, cela existe aussi en littérature ; plus encore, la littérature repose précisément sur la distinction de divers niveaux de réalité, et serait impensable sans cette distinction. L'œuvre littéraire pourrait être définie comme une opération dans le langage écrit qui implique, d'un même mouvement, plusieurs niveaux de réalité. [...] Dans une œuvre littéraire, des niveaux de réalité différents peuvent se rencontrer tout en restant distincts et séparés ; mais ils peuvent aussi se fondre, se mêler, s'unifier en accédant à une harmonie entre leurs contradictions ou en formant un mélange explosif. (« Les niveaux de réalité » 85)

Si nous préférons le terme « niveau ontologique » à celui de « niveau de réalité », c'est parce que le premier a un caractère plus général qui le rend applicable aussi bien aux registres de fiction – réalité fictive et fiction(s) fictive(s) –, qu'à des univers fictifs différents qui se rencontrent dans le même roman (phénomène connu sous le nom d'intertextualité), et aux plans qui se trouvent en co-présence lors de l'acte de lecture – réalité du lecteur et fiction romanesque.

Le court-circuit des niveaux ontologiques est souvent le résultat d'une métalepse narrative, dans le sens que Genette donne à ce terme : « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnage diégétique dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement [...] » (*Figures III* 244). S'inspirant de la notion genettienne de métalepse et des travaux de Douglas

Hofstadter sur les boucles étranges et les hiérarchies enchevêtrées, Brian McHale développe dans *Postmodernist Fiction* la notion de *métalepse ontologique* pour rendre compte de la configuration des mondes fictifs postmodernes. La différence entre la métalepse rhétorique de Genette et la métalepse ontologique est résumée ainsi par Marie Laure Ryan :

La métalepse ontologique est plus qu'un clin d'œil furtif qui perce les niveaux, c'est un passage logiquement interdit, une transgression qui permet l'interpénétration de deux domaines censés rester distincts. Cette opération remet radicalement en question la frontière entre l'imaginaire et le réel. On pourrait comparer la métalepse rhétorique à une excroissance bénigne qui ne s'infiltré pas dans les tissus voisins, et la métalepse ontologique à une croissance envahissante qui détruit la structure de ces tissus. (207)

Ces formes du paradoxe logique susceptibles de se manifester à l'intérieur du roman peuvent exister indépendamment, ou bien s'engendrer les unes les autres, provoquant une sorte de réaction en chaîne généralisée à plusieurs niveaux du processus romanesque : des brouillages au niveau de la structure narrative peuvent amener à une ontologie impossible du monde fictif, voire à une intrusion de l'univers fictif dans le monde réel, situation métaleptique dans laquelle on assiste à la naissance d'un paradoxe pragmatique qui agit aussi bien dans et sur le texte, que sur la position du lecteur.

1.2.1.3. Le paradoxe pragmatique

Le paradoxe pragmatique est une séquence linguistique dont l'énonciation place l'interlocuteur dans une situation paradoxale¹⁷. Ce type de paradoxe a deux spécificités : il apparaît toujours en situation communicationnelle, et il ne peut être désamorcé par aucune des stratégies applicables aux autres types de paradoxe :

The pragmatic paradoxes [...] cannot be 'resolved,' like the logical ones, by the simple expedient of sacrificing, in whole or in part, the guilty construction, for the construction in question is not a theoretical one, created by definition, but the structure of signification as present to the imaginary contemplation of the subject [...]. Nor are these paradoxes of a merely epistemological nature, so that the creation of the hypothesis might be said to 'resolve' them. [...] Pragmatic paradox arises [...] from the very experience of the signification. Thus it arises at the birth of language, although it is not limited to linguistic experience and indeed comes more noticeably to the fore in the experience of 'iconic' or pictorial signs. (Gans, *The Origin of Language* 43)

Il existe deux types d'énoncés qui ont la capacité de générer des paradoxes pragmatiques : les déclarations autocontradictaires et les injonctions paradoxales.

Les déclarations autocontradictaires sont des énoncés du genre :

- (1) X prononce : *Je ne suis pas ici.*
- (2) X prononce : *Je dors.*
- (3) X promet : *Je ne tiendrai jamais mes promesses.*
- (4) X croit : *Il n'y a pas de convictions.*

¹⁷ Cette définition s'inspire du travail de Roy A. Soresen : « pragmatic paradox [can be defined] as any sentence-type, *s*, such that *s* entails it is not the case that X asserts *s* » (156).

Sans être paradoxaux en eux-mêmes, ces énoncés ont la capacité de se transformer en paradoxes pragmatiques au moment où ils sont prononcés, car leur actualisation contredit le sens qu'ils transmettent : « 'pragmatic paradoxes' arise when there is an incompatibility between the fact that a particular propositional state or act occurs, and the propositional content of that state or act » (Haslanger 298).

Les deux premiers exemples constituent des paradoxes pragmatiques plutôt faibles, vu qu'ils sont facilement désamorçables par l'identification de l'impossibilité pragmatique qu'ils sous-tendent : si X est dans la situation qu'il énonce, il ne peut pas prononcer l'énoncé, et s'il prononce l'énoncé, de toute évidence il ment.

L'interlocuteur doit donc choisir entre la vérité de l'énoncé ou la réalité de l'énonciation, dans les conditions où ces deux s'excluent mutuellement. Si cela ne pose pas de problèmes dans le monde réel, la situation est bien plus compliquée quand ce genre d'énoncés se trouvent dans une œuvre romanesque, vu que le factuel du monde fictif, aussi bien que la réalité de l'énonciation, sont en dehors du vérifiable.

Les deux derniers exemples produisent des paradoxes pragmatiques à caractère permanent, puisque l'on constate que X peut agir de la manière qu'il énonce seulement s'il n'agit pas de cette manière¹⁸. L'impact sur l'interlocuteur est différent dans ce cas, vu qu'il est amené à croire à l'énoncé seulement s'il n'y croit pas, et inversement. La permanence de ces affirmations résulte du fait qu'elles sont bâties sur un paradoxe logique, ici celui du menteur ; bien des paradoxes logiques ont la capacité d'engendrer

¹⁸ L'exemple (3) peut se reformuler ainsi : « Je promets que je ne tiendrai jamais mes promesses. » Ceci amène à une contradiction logique, car la promesse que je viens de faire ne peut être tenue que si je l'enfreins. D'une manière analogue, l'affirmation en (4) présuppose que X ne peut avoir la conviction qu'il énonce que s'il n'a pas cette conviction.

des paradoxes pragmatiques, à condition qu'ils soient inscrits dans un contexte de communication : « A logical paradox is no doubt converted into a pragmatic one by being 'posed' to a new victim » (Gans, *The Origin of Language* 42). De la sorte, le propos attribué à Épiménide le Crétois « Tous les Crétois sont menteurs » est un paradoxe logique, tandis que la déclaration « Je mens » est un paradoxe pragmatique.

Les injonctions paradoxales – le second type de paradoxe pragmatique – présentent des consignes qui ont la propriété bizarre de ne pouvoir être obéies que si elles sont transgressées. Un bon exemple de ce genre de message est l'ordre *Sois spontané !*, qui exige qu'un comportement naturel et involontaire soit le résultat d'un effort de volonté. Des injonctions de ce genre peuvent être construites sur un paradoxe logique, mais elles diffèrent par rapport aux déclarations autocontradictaires en ce que leur destinataire est *contraint* à agir vis-à-vis du paradoxe qu'elles enferment parce qu'il est mis dans une situation intenable, généralement désignée sous le nom de double contrainte. Mais ce qui plus est, la manière d'agir de l'individu pris dans une telle situation est elle-même très problématique : « Since the message is paradoxical, any reaction to it within the frame set by the message must be equally paradoxical. It simply is not possible to behave consistently and logically within an inconsistent and illogical context » (Watzlawick, Beavin et Jackson 196).

En fin de compte, tout paradoxe produit des effets pragmatiques parce qu'il engendre un certain degré de précarisation de la position du sujet qui l'observe ; mais c'est le paradoxe pragmatique qui arrive à radicalement déstabiliser cette position.

Pour Eric Gans, le paradoxe pragmatique constitue l'assise du roman en tant que genre. Gans constate que le « paradoxe constitutif du roman » réside en ce que le

texte romanesque « exploite la foi quotidienne dans le langage et la trompe » (*Le paradoxe de Phèdre* 120). La littérature, note Gans, est écrite en langage naturel (dont l'une des fonctions est référentielle), ce qui rend possible une « lecture naturelle », à savoir une lecture qui ne prend pas en compte la dimension esthétique globale de l'œuvre. Pourtant, ce langage naturel ne peut fonctionner en dehors d'une « lecture globale » du récit proposé par l'œuvre, récit auquel le lecteur est « censé porter le même intérêt qu'à un récit d'événements réels » (25). De surcroît, le lecteur est bel et bien conscient que dans le texte littéraire « il s'agit d'une création, » constat qui impose un troisième type de lecture, appelée par Gans « normative », qui vise à déceler, derrière la fabrication, les « vérités générales » (25-6). Ces trois types de lecture s'enclenchent dans un rapport paradoxal :

[L]a lecture normative fournit des catégories s'appliquant au monde « naturel » de l'homme ; mais ce monde « naturel » est déjà celui du langage naturel – il faut donc lire le langage de l'œuvre à la fois comme un langage « naturel » s'intégrant dans une « histoire » et comme un ensemble de structures cognitives aidant à comprendre cette nature. Le paradoxe qui en résulte n'est pas un paradoxe *logique*, mais une variété de paradoxe *pragmatique*. L'œuvre donne au lecteur des « instructions de lecture » qui sont non pas contradictoires mais paradoxales, puisque la lecture à ces trois niveaux, en faisant retour sur elle-même, empêche le lecteur de s'arrêter à un sens particulier ou même à une pluralité cohérente de sens. (Gans, *Le paradoxe de Phèdre* 26)

Dans le roman, le paradoxe pragmatique peut rester consigné à l'intérieur de l'univers fictif, auquel cas on parle de personnages en positions paradoxales ; mais les

situations les plus intéressantes se produisent quand il déferle sur le lecteur, l'obligeant à réagir devant un texte qui se construit en objet impossible. L'un des buts de notre travail est justement de voir quelles stratégies peuvent être mises à l'œuvre par le lecteur afin de gérer cette position inconfortable où le force le texte.

1.2.2. Paradoxe et personnage

Les trois types de paradoxe que nous venons de cerner – sémantique, logique et pragmatique – correspondent à des niveaux différents de l'univers du roman ; conséquemment, il nous fallait un élément qui appartienne à cet univers et qui nous permette l'accès simultané à tous ces niveaux. C'est ainsi que nous avons choisi la notion de personnage, vu que le personnage peut rendre compte à la fois de la dimension textuelle (car il est un être de mots), du niveau narratif et diégétique (car on ne peut pas raconter sans lui), de l'ontologie du monde fictif (car il « vit » à l'intérieur de l'univers du roman) et du niveau pragmatique (car il est un des lieux privilégiés d'investissement de la lecture).

1.2.2.1. Avatars de la notion de personnage

Dans son étude « Pour un statut sémiologique du personnage », Philippe Hamon part de l'observation que toute réflexion sur la littérature romanesque s'appuie – implicitement ou explicitement – sur une réflexion sur le personnage, remarque qui l'amène à voir dans celui-ci un élément constitutif et essentiel du texte narratif. Le personnage est un outil clé dans la construction du monde fictionnel, le lieu de l'émergence du sens et l'interface entre le monde réel et sa mise en texte. Défini

comme « l'un des éléments fondamentaux de la structure romanesque » (Miraux 6), « principe unificateur du texte romanesque » (Coste 12) ou « dispositif parlant » qui accueille une partie des fantasmes de l'auteur (Sibony 399), le personnage est « une catégorie incontournable de la théorie littéraire » (Glaudes et Reuter 7), qu'il s'agisse des démarches historiques, structuralistes, psychologiques et psychanalytiques, ou sociologiques. Comme le remarque Yves Reuter, « [l']importance du personnage pourrait se mesurer aux effets de son absence. Sans lui, comment raconter des histoires, les résumer, les juger, en parler, s'en souvenir ? » (cité par Miraux 9).

La compréhension de l'univers romanesque passe fatalement par le personnage, et cette qualité est déjà suffisante pour en faire un outil adéquat dans l'examen du fonctionnement du paradoxe dans ce type de texte littéraire. Des arguments additionnels viennent appuyer ce choix. D'abord, le fait que la notion de personnage soit problématique en elle-même indique la présence d'une entité complexe et difficilement saisissable dans son ensemble, qui est susceptible de se constituer en lieu d'illisibilité, et donc en terrain fertile pour l'apparition du paradoxe. Ensuite, le personnage est un dispositif hybride, construit aussi bien par le texte que par l'acte de lecture ; à la fois être de mots et être fictif, il est et n'est pas une personne, il a et n'a pas de corps, de profondeur, d'existence. Enfin, le personnage est à la fois mise en scène d'une potentialité du sujet et lieu d'insertion de la subjectivité du lecteur dans le texte ; il rend possible la construction du paradoxe car, par son intermédiaire, est remplie l'une des conditions nécessaires pour l'apparition du paradoxe, à savoir la présence d'une subjectivité percevante.

L'importance du personnage dans la construction du texte narratif le transforme en une notion contradictoire au niveau de la réflexion théorique : d'une part, il se rattache au domaine de l'évidence, et il est soit ignoré en vertu du présupposé qu'il ne nécessite pas d'explication, soit défini de manière tautologique à cause de la difficulté de mettre en mots ce qui est vu comme allant de soi. D'autre part, comme toute chose évidente, il s'avère être beaucoup plus complexe qu'il n'en a l'air au premier abord, d'où l'impossibilité de le circonscrire par une seule définition :

La catégorie du personnage est, paradoxalement, restée l'une des plus obscures de la poétique. Une des raisons en est, sans doute, le peu d'intérêt qu'écrivains et critiques accordent aujourd'hui à cette notion, en réaction contre la soumission totale au « personnage », qui fut la règle à la fin du XIXe siècle. (Arnold Bennett : « La base de la bonne prose est la peinture des caractères, et rien d'autre. ») Une autre raison de cet état de choses est la présence, dans la notion de personnage, de plusieurs catégories différentes. Le personnage ne se réduit à aucune d'entre elles, mais participe de chacune. (Ducrot et Todorov 286)

Dans un premier temps, le caractère évident de cette notion a primé et a amené à des raisonnements essentiellement tautologiques qui définissent le personnage en fonction de l'action et inversement. Cette tendance est déjà manifeste dans la *Poétique* d'Aristote :

Puisque la tragédie est représentation d'action et que les agents en sont des *personnages en action* qui doivent nécessairement avoir des qualités dans l'ordre du caractère et de la pensée (et en effet c'est par référence à ces données

que nous qualifions aussi les actions – il y a des causes naturelles des actions, la pensée et le caractère – et c'est dans leurs actions que les hommes réussissent ou échouent), eh bien c'est l'histoire qui est la représentation de l'action (j'appelle ici « histoire » le système des faits), les caractères sont ce qui nous permet de qualifier les *personnages en action*, la pensée tout ce qui dans leurs paroles revient à faire une démonstration ou encore à énoncer une maxime.

(Dupont-Roc et Lallot 53, nous soulignons)

Le texte d'Aristote semble poser clairement la notion de personnage, d'où le manque de préoccupation vis-à-vis de ce concept au long des siècles. Pourtant, la *Poétique* ne contient pas une véritable théorie du personnage, et la preuve en est l'inexistence d'un terme qui désigne cette notion. Ce que Dupont-Roc et Lallot traduisent par « les personnages en action » correspond au grec *prattontas*, participe présent de *prattein* « agir » dont la traduction littérale est « ceux qui agissent ». Ce mot reçoit des sens différents dans les traductions successives du texte : *actions / ceux qui agissent / personnes qui agissent* (Dacier, 1692) ; *hommes en action / personnages agissant / personnages que nous voyons agir* (Hardy, 1932) ; et, en anglais, *agents / personal agents* (Bywater, 1954). Ainsi, le sens du passage cité *supra* se modifie sensiblement d'une traduction à l'autre ; en guise d'exemple, nous en rendons la transposition littérale réalisée par Benardete et Davis (2002) :

But, since imitation is of an action, and it *is acted by some who are acting* who necessarily are of a certain sort with respect to character and thought, (for it is through these that we say actions also are of a certain sort, and it is according to these that all are either fortunate or unfortunate) and since the story is the

imitation of the action, and thought and character are by nature the two causes of actions (for I mean this by story, the putting together of events, and I mean by characters that according to which we say *those acting are of a certain sort*, and I mean by thought that by which, while speaking, they demonstrate something or declare their judgment) [...]. (22-3 nous soulignons)

Tout aussi significatif est l'emploi du mot *personnage* là où le texte aristotélicien utilise soit un pronom (le plus souvent l'indéfini *tis*, « quelques-uns »), soit le nom de l'auteur au génitif accompagné par un pronom démonstratif dépourvu de sa fonction déictique habituelle, puisqu'il n'a pas d'antécédent dans le texte. En guise d'exemple, le grec *oios Omeros* « ceux de Homère » (1448a ligne 11) est traduit par « Homer's personages » (Bywater 225), « Homère a fait ses personnages » (Hardy 31), « Homère a représenté des personnages » (Dupont-Roc et Lallot 37). Ainsi, l'utilisation du terme « personnage » dans les traductions confère au texte d'Aristote la capacité d'accueillir des interprétations que l'original grec ne peut pas engendrer. Par l'intermédiaire des choix linguistiques opérés, chaque traducteur insère sa vision du personnage dans le texte d'Aristote et confirme implicitement l'existence de cette notion dans la conscience théorique de l'époque. Cette « utilisabilité » très grande du texte est rendue possible par son contenu lacunaire et ambigu, mais aussi par le fait qu'il instaure des rapports entre la notion de *prattontas* et d'autres notions majeures pour la réflexion sur le texte littéraire – à savoir la mimésis, la vraisemblance, la cohérence etc. –, sans vraiment expliquer ces rapports et sans en établir une hiérarchie

en fonction de leur importance¹⁹. Les différentes conceptions du personnage qui se développent plus tard sont toutes fondées sur l'instauration de l'un de ces rapports en principe cardinal de la notion de personnage. Par exemple, la focalisation sur la relation entre personnage et vraisemblance est caractéristique des poétiques réalistes, tandis que le rapport personnage-cohérence est central pour les perspectives textualistes. Ainsi, le texte d'Aristote contient en germe les théories à venir²⁰.

Quelle que soit la traduction, le texte d'Aristote pointe vers deux aspects majeurs de la réflexion sur le personnage. D'une part il signale la présence d'une entité dont le texte narratif ne peut pas se passer et qui est munie de caractéristiques et fonctions propres. D'autre part, il fait naître une inquiétude diffuse par rapport à ces êtres fictifs, une intuition qu'ils sont glissants, insaisissables, indéfinissables, ce qui générera plus tard une série d'interrogations essentielles pour la réflexion sur l'objet littéraire : de quel type d'existence sont pourvus ces « êtres » ? dans quel espace

¹⁹ Les défauts de cohérence de la *Poétique* sont expliqués par l'hypothèse que ce texte ne serait que le recueil des notes ayant servi à Aristote pour préparer ses exposés (cf. Joseph Hardy et aussi Ingram Bywater).

²⁰ La capacité de la *Poétique* d'Aristote de se constituer en argument pour des théories concurrentes s'applique également à d'autres notions théoriques. Mieke Bal le constate à propos de la notion de mimésis :

[...] Aristotle's concept of mimesis still gives rise to the most vehement debates on the relation between literature and reality. The two parties in that debate, those who claim realism to be the consequence of mimetic thinking, and those who claim the creation of new objects to be the real meaning of the concept, and hence the autonomy of literature to be crucial, make a point of stating that Aristotle's *Poetics* is their source. A third current of Aristotle-based thinking is the theory of *genre*, another area where almost any position can be based on Aristotelianism. (171)

Jacques Rancière va plus loin et montre que le régime de la représentation (ou mimétique) mis en place par la *Poétique* se trouve à la base du régime esthétique qui définit la sensibilité artistique européenne depuis Schiller :

Le régime esthétique des arts n'oppose pas l'ancien au moderne. [...] C'est au sein du régime mimétique que l'ancien s'oppose au moderne. Dans le régime esthétique de l'art, le futur de l'art, son écart avec le présent du non-art, ne cesse de remettre en scène le passé. Ceux qui exaltent ou dénoncent la « tradition du nouveau » oublient en effet que celle-ci a pour strict complément la « nouveauté de la tradition ». Le régime esthétique des arts n'a pas commencé avec des décisions de rupture artistique. Il a commencé avec des décisions de réinterprétation de ce que fait ou ce qui fait l'art [...]. (35)

existent-ils ? quelle est leur anatomie ? comment fonctionnent-ils ? quel est leur rapport avec le monde réel, avec la vérité, avec la morale ? en quoi ressemblent-ils aux êtres réels et jusqu'à quel point ? Mais avant de s'imposer comme objet de recherche, le personnage traverse un long chemin qui passe tout d'abord par l'acquisition d'un signifiant qui lui soit propre.

En français, le terme *personnage*²¹ provient du latin *personatus* voulant dire « masqué, qui porte un masque », dérivé à son tour par suffixation de *persona*²². Dans l'évolution de la signification du terme français *personne*, hérité directement du latin *persona*, les significations originales qui évoquent l'idée de jouer un rôle (dans la vie ou sur scène) se transfèrent vers le terme *personnage*. Ainsi, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les dictionnaires retiennent essentiellement trois sens du mot *personnage*, plus ou moins dans cet ordre : 1. personne importante, célèbre ; 2. rôle joué par un individu sur le plan social ; 3. rôle dans une représentation dramatique. Ce dernier sens, qui nous intéresse ici, est rendu ainsi : « nom & du rôle d'un Acteur, de celui que represente le Comedien » (Furetière, 1690) ; « rôle que joue un Comédien ou une Comédienne » (*Dictionnaire de l'Académie Française*, 1740) ; « des personnes mises en action dans

²¹ Le *Dictionnaire françois-latin* d'Estienne (1539) retient l'expression « un personnage d'une farce » lui faisant correspondre les latins *persona* et *personatur*.

²² *Persona* est un mot polysémique défini par *Oxford Latin Dictionary* comme suit : 1. A mask, esp. as worn by actors. [...] 2. A character in a play, dramatic role ; a character introduced in a speech, dialogue, or other literary work ; the subject of a portrait ; an assumed character, pretence. [...] 3. (without idea of deception) The part played by a person in life, etc., a position, role, character ; personal qualities or characteristics. [...] 4. The actual being of someone, individual personality, one's person. [...] 5. (esp. in legal context) The person involved in the case, a particular individual. [...] 6. (more generally) An individual person ; 7. (gramm., in conjugation) A person.

un ouvrage dramatique » (*Dictionnaire de l'Académie Française*, 1835²³).

Vraisemblablement, ce sens du mot existait déjà en français au XIV^e siècle, car l'entrée *personagium* du glossaire de Du Cange signale son existence dans un texte daté de 1403 : « Comme la veille de la St. Fremin les jeunes gens de la ville d'Amiens ont accoustumé de soy jouer et esbattre et *faire jeux de Personnages*, Jehan le Corier se feust accompagné avec plusieurs jeunes enfans de ladite ville, qui *faisoient un jeu de personnage* » (nous soulignons).

Pendant longtemps le terme *personnage* a été exclusivement employé dans la sphère de l'art dramatique et aucune allusion lexicographique au « personnage de roman » n'existe avant 1885, date de parution de la septième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* qui note l'extension de sens du mot « personnage » : « il se dit par extension, des personnes qui figurent dans un poème narratif, dans un roman. *Fig. : C'est un personnage de roman* se dit d'un homme dont la vie a été fort aventureuse. » La notion devait donc exister auparavant, du moment qu'elle était figée dans une expression de la langue courante. Effectivement, aussi tôt qu'en 1754, Montesquieu écrivait dans les *Quelques réflexions sur les Lettres persanes* : « Rien n'a plu davantage, dans les *Lettres persanes*, que d'y trouver, sans y penser, une espèce de roman. On en voit le commencement, le progrès, la fin : les divers personnages sont placés dans une chaîne qui les lie » (1). Cet extrait témoigne qu'à cette date-là, non seulement la notion de personnage s'appliquait au roman, mais qu'elle en constituait déjà un important élément identificateur. Cependant, ce n'est que très tard que le

²³ Ce dictionnaire signale toutefois une extension du sens vers d'autres genres artistiques, car il signale l'existence du syntagme *personnage allégorique* : « être métaphysique ou inanimé que la poésie ou la peinture personnifie » (dans l'article *personnage*).

personnage de roman s'impose dans le champ des études littéraires en tant qu'objet d'analyse théorique. Pendant des siècles il n'est qu'une « extension » du personnage de théâtre, une manifestation périphérique dans la zone littéraire dépourvue de « sérieux » et de prestige institutionnel qu'était le roman. Et même après que le roman a gagné sa place dans la sphère des lettres, le personnage reste pendant longtemps « l'image transposée et stylisée ... [d'] une humanité de chair et d'os » (Maurois 75). Son étude ne requiert pas l'invention d'outils spécifiques parce que, d'une part, il n'est pas considéré comme étant différent par rapport au personnage de théâtre, par conséquent les opérateurs déjà en place (essentiellement les notions de *type* et de *héros*) sont considérés suffisants ; et, d'autre part, parce que ce concept semble être du domaine de l'évidence. En 1963, Robbe-Grillet écrivait (avec une pointe d'ironie, sans doute) : « Un personnage, tout le monde sait ce que le mot signifie » (31).

En dépit de la quantité importante d'études qui se sont penchées sur la notion de personnage de roman pendant la deuxième moitié du XX^e siècle, la situation de cette notion ne semble pas s'être modifiée de manière fondamentale, car en 2005, dans la « Présentation » d'un numéro de la revue *Études françaises* consacré au personnage romanesque, Isabelle Daunais constate :

Alors que les romanciers, lorsqu'ils parlent de leur art, ne cessent depuis Balzac de s'interroger sur cette instance mystérieuse et cependant centrale à leur réflexion qu'est le personnage (pensons à Proust, Woolf, Mauriac, Sarraute, Butor), ce dernier, fort étonnamment, constitue l'une des « inventions » littéraires les moins étudiées par la critique. Les travaux portant sur tel héros ou telle catégorie de héros – personnage balzacien, héros dostoïevskien – ne

manquent évidemment pas, mais l'idée qu'il existe des personnages *essentiellement* romanesques, dont la nature ne puisse se confondre avec aucune autre et qui pose ses difficultés propres, reste une hypothèse peu explorée. (5)

Or, ces deux prémisses qui ont fondé la réflexion sur le personnage romanesque – à savoir les similitudes structurelles et fonctionnelles avec le personnage dramatique d'une part et, d'autre part, son incapacité de se constituer en objet d'étude à cause de sa trop grande simplicité – ont été infirmées par la suite. Dans son ouvrage imposant sur le personnage de théâtre, Abirached part justement de l'observation qu'il existe une distinction catégorique entre son objet d'étude et le personnage de roman :

Consignés pour mémoire dans les pages d'un texte, Œdipe, Lear, Harpagon, L'Alcade de Zalamea, Figaro se meuvent sans doute à la frontière du monde où l'on rencontre la princesse de Clèves, Manon Lescaut, Rastignac ou David Copperfield, mais ils n'y entrent pas, ils ne peuvent pas y entrer sous peine de se dissoudre [...] Le roman, même le plus antiromanesque, est le lieu de l'interprétation : son langage, même le plus objectif, produit un sens, fait lever des phantasmes, organise un monde et il n'a besoin pour cela que de créatures d'encre et de papier. Le théâtre, s'il peut aboutir à des effets analogues, est le lieu de la représentation : il livre au spectateur des doubles du personnage, qui ne sont pas lui et ne sont pas eux-mêmes. (5-6)

Quant à la présomption que le concept de personnage a un caractère trop évident pour qu'il nécessite une réflexion, elle s'avère fondamentalement erronée, et les multiples perspectives théoriques par lesquelles on ne cesse d'aborder cette notion en sont la preuve. En fait, cette instance reste « mystérieuse » non pas faute d'études

qui en discutent, mais plutôt à cause du fait que les approches existantes ne sont pas capables d'en épuiser toutes les facettes et de la circonscrire de manière complète :

« Le personnage de roman, c'est à la fois sa faiblesse et sa force, est un ectoplasme. Il prétend avoir un corps, mais il n'en a pas. [...] il existe sans exister. Comment donc appréhender un être aussi fuyant, capable simultanément d'une telle absence et d'une telle présence ? » (Berthelot 7).

La transformation de la notion de personnage à travers le temps est reliée aussi bien aux modifications subies par le genre romanesque, qu'aux mutations du concept d'individu. Dans le roman traditionnel, le personnage obéit aux principes de construction fixés depuis Aristote : il accomplit des actions, incarne un « caractère », est pourvu d'une « pensée ». Conçu et créé d'après l'image d'une personne réelle, radicalement simplifiée et nécessairement idéalisée, il est un dispositif pourvu d'un degré de généralité suffisamment grand pour pouvoir se constituer en véhicule d'une axiologie. Lors de la deuxième moitié du XIX^e la conception du personnage romanesque subit une mutation majeure due d'une part au surgissement d'une autre vision du monde (résultant principalement d'une prise de conscience de la nature fragmentée du monde, et de l'effritement du réel dans la conscience individuelle) et, d'autre part, à l'effondrement de l'autorité de la mimesis dans la conscience artistique. Isabelle Daunais identifie dans les romans de cette période un phénomène d'autonomisation du personnage à l'intérieur du dispositif romanesque, par rapport à des fins mimétiques, didactiques ou moralisatrices. De moins en moins « héros » et de plus en plus « personne », le personnage commence à habiter son monde fictif, et s'il perd en exemplarité, il commence à accueillir les attributs du sujet ; il n'est plus « une

métaphore de l'humain désenchanté, séparé des dieux et désormais seul pour avancer dans le temps, mais une métaphore de l'individu séparé des autres individus, seul pour donner sens à son propre temps » (Daunais, *Frontière du roman* 35-36).

Les premiers théoriciens à traiter le personnage romanesque en tant qu'instance autonome à l'intérieur du dispositif romanesque sont les formalistes et les structuralistes de la première moitié du XX^e siècle, qui voient dans le personnage le produit du texte seul, épuisable à l'intérieur de la texture de mots et réductible à elle. Ce type d'approche, inaugurée par les formalistes russes au début du XX^e siècle, véhicule une conception minimaliste du personnage, le limitant aux fonctions qu'il est censé remplir au niveau de la diégèse. Malgré les différences substantielles entre les visions du personnage que proposent Propp, Bremond, Greimas ou Genette, toutes ces démarches s'accordent sur un point : il est impossible de raconter sans avoir recours au personnage.

Pourtant, comme ces approches réduisent le personnage à un produit exclusivement textuel, elles lui nient toute profondeur subjective ou psychologique. Pour se pourvoir des attributs d'un sujet, le personnage doit d'abord mourir – ou plutôt être déclaré mort. En réaction à la tyrannie du personnage qui caractérisait le roman jusqu'à eux, les auteurs du Nouveau Roman clament la disparition du personnage qu'ils considèrent une notion obsolète et inadéquate. On assiste sur le plan romanesque à un effacement apparent du personnage, car ses manifestations de surface s'atténuent, parfois jusqu'à l'effacement total : disparition de la caractérisation, du nom, des parcours exemplaires. Son rôle et ses fonctions au niveau du texte changent considérablement suite aux modifications structurelles et au renouvellement de la

forme romanesque. Le personnage devient ainsi à la fois le lieu d'expression de la crise ontologique de l'individu et le « foyer où se concentrent toutes les lacunes du roman contemporain » (Glaudes et Reuter 14).

Ce n'est pas pour rien que les théoriciens du Nouveau Roman ont choisi le personnage comme une des cibles préférées pour apporter des critiques au roman traditionnel : sans personnage, il n'y a pas de narration, sans narration, pas de roman. Détruire le personnage signifie donner le coup de grâce au roman tel qu'il était conçu jusqu'à date (à savoir un roman construit dans la logique de l'illusion référentielle). Pour Nathalie Sarraute, l'existence du personnage n'est plus possible justement parce que son but est de participer à l'illusion de réel ; or, « le romancier ne croit plus à ses personnages » et « le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire » (Sarraute 71). Cet état de fait amène Robbe-Grillet à considérer qu'il s'agit non pas d'une transformation de la notion de personnage romanesque, mais d'un effacement qui conduirait peu à peu à la disparition de ce constituant du texte. Il définit le personnage en tant que « notion périmée » (81) et lui refuse l'existence. Le personnage est mis à mort peu avant l'auteur et, ironiquement, la disparition de la « créature » rend inutile l'existence du « créateur ».

Une fois les années 1960 passées, le personnage se porte de mieux en mieux. Sorti chancelant mais vivant de la crise du Nouveau Roman et du Nouveau Nouveau Roman, le personnage se remet peu à peu et finit par gagner une place importante au sein de toutes les approches théoriques de la littérature, que ce soit sociologiques, sémiotiques, psychologisantes ou culturelles.

I.2.2.2. Notion opératoire de personnage

Ce bref survol de la notion du personnage permet de mettre en lumière l'importance constitutive du personnage dans le texte romanesque et la place privilégiée que cette notion occupe dans les différentes approches théoriques du roman, aussi bien que dans la critique du texte romanesque²⁴. À ce caractère omniprésent du personnage s'ajoute un aspect paradoxal qui lui est intrinsèque, vu qu'en tant que « créature de fiction » il a la propriété d'« être existant » sans pour autant exister : « Être existant sans exister est une subtile propriété que partagent les entités mathématiques, les projets architecturaux qui n'ont pas eu le bonheur d'être financés, les émanations spirituelles dans les systèmes néo-platoniciens, et les personnages de fiction » (Pavel 43).

Le personnage de roman est une structure qui se construit et remplit des fonctions à tous les niveaux du processus littéraire, constituant ainsi un outil qui permet d'examiner le texte romanesque en tant qu'enchaînement discursif, en tant que monde fictif et en tant que construction du lecteur. Il est à la fois facteur de cohérence et

²⁴ La réflexion sur le personnage est une préoccupation importante de la critique du roman canadien-français et québécois. Sœur Sainte-Marie-Éleuthère est parmi les premiers à étudier un type de personnage (la figure de la mère dans son cas) du point de vue de ses traits constitutifs et des transformations qu'il subit d'un texte à l'autre. En conformité avec la vision traditionnelle, le personnage est considéré dans toute sa réalité psychique. En employant les outils de la psychologie des profondeurs et de la mythocritique, l'auteur fait un regroupement thématique des différentes représentations de la mère en fonction du type de vision qui les génère : mythique, symbolique ou réaliste. À peu près dans la même période, Suzanne Paradis se penche sur les personnages féminins créés par des auteurs femmes, et Jean-Charles Falardeau fournit un aperçu de l'évolution du héros dans le roman québécois. Vers la fin des années 1970 Jeanne La France passe en revue les personnages présents dans les romans canadien-français parus entre 1837 et 1862. Par la suite, toute une série d'études sont consacrées à des types spécifiques de personnage, dont les plus amples se penchent sur la figure de l'enfant (Denise Lemieux), de la femme dans le roman policier (Anne Lemonde), de la vieille fille (ouvrage collectif sous la direction de Lucie Joubert et Annette Hayward), de l'Autre (Janet Paterson) ou de l'écrivain fictif (André Belleau ou Rosaline Tremblay). Les méthodes théoriques utilisées sont des plus diverses, mais dans l'ensemble on peut constater une préférence pour les outils de la narratologie, de la sociocritique et de l'analyse du discours.

principe organisateur au niveau textuel, construction du lecteur et interface entre la réalité et la mise en texte de cette réalité. Lieu d'investissement personnel et idéologique, aussi bien de l'auteur que du lecteur, le personnage participe à la réalisation des trois fonctions de l'œuvre d'art (*poiesis, aesthesis et catharsis*), telles que définies par Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception* et reformulées par Miraux²⁵ :

Par la pratique du personnage l'écrivain s'inscrit dans le monde, l'interroge, le conteste, le représente ou le valide ; par le phénomène de réception, la catégorie de personnage renouvelle l'appréhension du monde. Par la contemplation esthétique, le personnage ouvre la voie à une libération subjective qui transcende imaginativement les normes du comportement. (9)

Conséquemment, nous envisageons ici le personnage non pas en tant qu'objet d'étude mais en tant qu'outil de travail, son acception (sémiologique, narratologique ou pragmatique) étant définie à chaque fois en fonction du niveau du texte romanesque soumis à l'analyse.

²⁵ Pour les besoins de notre analyse, nous laissons délibérément de côté l'aspect de la production du texte romanesque qui nous amènerait dans la sphère de la critique génétique et biographique. Cette voie permettrait d'examiner des aspects tels les rapports paradoxaux entre l'écrivain et son œuvre ou le rôle paradoxal de l'écriture, mais ceci nous éloignerait de la tâche que nous nous sommes donnée dans ce travail.

1.3. Paradoxe et roman québécois²⁶

Le paradoxe n'est point un trait constitutif ou propre à la littérature québécoise ; pour le prouver, il suffit de citer des romans tels *Jacques le Fataliste*, *Tristram Shandy*, *Don Quichotte* ou *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, les écrits de Borges et Lewis Carroll, ou encore l'étude de James J. Y. Liu, *Language-Paradox-Poetics : A Chinese Perspective* qui examine la place centrale que le paradoxe détient dans la littérature chinoise. Le paradoxe n'est pas non plus caractéristique de la littérature d'une certaine époque historique ; en guise d'exemple, le recueil d'articles paru récemment sous la direction de Philip Hardie traite du paradoxe dans la littérature latine à l'époque de Jules César, l'étude déjà classique de Rosalie Littell Colie attribue au paradoxe un rôle déterminant dans la pensée européenne des XV^e et XVI^e siècles, et l'ouvrage collectif *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, paru en 1996 sous la direction de Ronald Landheer et Paul J. Smith, contient des articles qui analysent le fonctionnement du paradoxe dans *Dom Juan*, ou dans l'œuvre de Montaigne et de Chamfort.

Dans la littérature du Québec, le paradoxe commence à être exploité relativement tard, aux alentours de la Révolution tranquille. Avant cette date, il n'est présent que sous la forme du dilemme cornélien, c'est-à-dire la mise en scène d'un personnage qui doit choisir entre devoir et désir. Le roman des Rébellions et ensuite le roman du terroir font souvent appel à ce type de paradoxe à des fins idéologiques, proposant des personnages qui doivent choisir entre leurs allégeances patriotiques et l'amour pour un représentant du camp des loyaux, ou, respectivement, entre

²⁶ Nous comprenons ce terme exclusivement dans son acception géographique, en dehors de toute connotation idéologique ou politique.

l'obligation de rester sur la terre paternelle et l'attrait de la ville. L'une des rares exceptions est peut-être *Le Survenant* de Germaine Guèvremont, dont nous parlons brièvement un peu plus loin.

À partir des années 1950, le roman recourt moins à la référence à l'Histoire pour se tourner progressivement sur la réalité sociale du présent et sur le tourment intérieur de l'individu²⁷. C'est à cette époque que naît une certaine conscience du paradoxe, surtout au niveau du roman psychologique (ou « intello » dans la terminologie de Jacques Allard), conscience qui se manifeste essentiellement sous la forme d'une volonté d'« activer les contradictions » :

Il lui [au roman] fallait d'abord régler une crise intérieure, celle de l'impasse de notre orientation politico-religieuse, par un retour sur le soi, une restructuration du moi profond, pour assurer notre mutation et une véritable entrée dans le siècle. Il fallait sortir de la Cité paysanne où la famille était une asphyxie, où la ville rebutait, où le pouvoir même était aussi écrasant que malhonnête. Il fallait sacrifier la sainte Mère Église, ses prétentieux et obsédés, par le développement d'une véritable vie intérieure, religieuse ou intellectuelle, engagée du côté de la Charité même si le recours au suicide n'était pas exclu. Et puis, s'il fallait prétendre que l'union physique dégradait l'amour, l'on ajoutait que l'on avait pourtant droit à la jouissance et à la passion amoureuse. Ainsi parlent les textes et l'esthétique du péché, notre réalisme spirituel, disant que dans la vie

²⁷ Ces deux tendances dominantes dans le roman des années 1950 reçoivent les appellations de « roman d'observation » et « roman psychologique » respectivement.

intérieure c'est souvent *fifty-fifty*, et qu'avant de choisir, il faut, comme le disaient certains, activer les contradictions. (Allard, « *Fifty-Fifties* » 31)

C'est dans la décennie de la Révolution tranquille que le paradoxe entre de plain-pied dans la littérature du Québec. À côté des romans qui restent encore « attachés à des modes de représentations et à une vision du monde qui leur est antérieure » (Marcotte, « Le roman de 1960 à 1985 » 36) – comme ceux de Claire Martin –, et des romans d'un Yves Thériault par exemple – qui se définissent surtout et d'abord en tant que récits, posant ainsi « la question de la parole et de l'appartenance, de la distance et de l'identité, du récit comme retour à l'origine et comme sortie de l'origine » (37) –, s'affirment les œuvres d'Hubert Aquin, de Jacques Ferron ou de Réjean Ducharme qui, « complexes, somptueusement ambiguës, jouant brillamment des séductions de l'écriture en même temps qu'elles la dévoilent comme question » (43), s'éloignent sensiblement du sillage réaliste et de la pratique traditionnelle de la représentation et se constituent ainsi en terrain propice pour l'exploitation du paradoxe.

Il serait sans doute possible de mettre en relation l'émergence du paradoxe dans la littérature au moment de la Révolution tranquille avec le discours national de l'époque, qui voit dans l'ambiguïté et l'ambivalence des traits constitutifs du Canada français²⁸. Aussi tôt qu'en 1962, Hubert Aquin publie son fameux article « La fatigue culturelle du Canada français » où le Canadien français est défini en tant qu'« agent double » dont la culture « aspire à la fois à la force et au repos, à l'intensité existentielle et au suicide, à l'indépendance et à la dépendance » (111). Dix ans plus tard, cette

²⁸ Le syntagme « Révolution tranquille » renvoie lui-même à un paradoxe, puisqu'une révolution n'est pas tranquille, ou n'en est pas une.

image est raffinée par Jean Bouthillette dans son essai tout aussi fameux, *Le Canadien français et son double*. Pour Bouthillette, le Canadien français est « un homme qui a deux ombres » (15) se trouvant dans un rapport de servitude paradoxale vis-à-vis d'un Canada qui, « comme Janus, a deux visages » (30), et du Canadien anglais dont la « présence ambiguë secrète toujours la servitude à notre endroit à travers la liberté même qu'il nous a octroyée et que nous partageons avec lui » (87) : « Ce qui fait la spécificité de notre servitude – et son paradoxe –, c'est qu'elle s'étale au sein d'une liberté qui la voile à nos yeux et aux yeux du monde » (83).

Hans Jürgen Lüsenbrink établit une relation de causalité entre les mouvements révolutionnaires d'ampleur et le renouvellement des démarches interprétatives :

Des périodes de bouleversements politiques et culturels, telles la Révolution française, la Révolution russe, la Révolution culturelle chinoise, et l'époque de la décolonisation en Afrique, en Asie et dans les Caraïbes, et, enfin, dans une certaine mesure également la Révolution tranquille québécoise dans les années 1960 semblent se caractériser par le fait qu'elles rompent – ou tentent de rompre – avec des traditions d'interprétation héritées du passé et les canons culturels et littéraires qu'elles véhiculent. (29)

Cette hypothèse expliquerait l'émergence du paradoxe dans les romans québécois de l'époque puisque, en tant qu'outil qui, par définition, va à l'encontre de la doxa, il force le lecteur à prendre conscience de la rupture d'avec la tradition interprétative et à examiner l'objet littéraire d'un point de vue nouveau et d'une position différente. Le paradoxe privilégie ce que Lüsenbrink appelle une « lecture hérétique », qui correspond

à l'abandon des automatismes antérieurement développés et à la recherche de démarches interprétatives nouvelles.

À présent, les syntagmes « le paradoxe québécois » et « le paradoxe du Québec » ont obtenu le statut de lieux communs et ils se retrouvent aussi bien dans le langage de la presse que dans le discours savant. La littérature québécoise est elle aussi pensée dans les termes du paradoxe ; pour ne donner qu'un exemple, en 2004 Lise Gauvin définit cette littérature en tant que « littérature de l'intranquillité, dans ce sens que rien ne lui est jamais acquis et qu'elle vit de ses paradoxes mêmes » :

Paradoxe d'abord que cette langue dite tour à tour française, québécoise ou canadienne, cette langue au statut toujours précaire et toujours à renégocier, qui a permis aux diverses générations d'écrivains de passer de l'insécurité à la surconscience linguistique, d'une attitude normative et frileuse à l'invention la plus pure ou, si on préfère, du tourment du langage à l'imaginaire des langues. Le joual s'y transforme en blues et en chant lyrique. La langue devient par excellence un espace rêvé, utopique. [...] Le paradoxe de l'intranquillité, c'est qu'elle s'inscrit dans une durée, qu'elle persiste et signe. [...] (Gauvin, « La littérature québécoise » en ligne)

Les outils de la sociocritique ou de l'analyse du discours pourraient sans doute servir à déterminer s'il existe un rapport entre la présence du paradoxe dans le roman du Québec et l'inscription dans le roman de l'idéologie ou du discours social²⁹.

²⁹ Un autre moyen d'expliquer la présence du paradoxe dans les textes du corpus serait de la rattacher à la dimension postmoderne du roman québécois dont parlent de nombreux chercheurs, notamment Janet Paterson dans *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Le postmodernisme est par définition un paradigme qui confère au paradoxe une place centrale puisque, en tant que phénomène polymorphe et

L'examen des facteurs socio-historiques ou culturels qui amènent à l'exploitation du paradoxe dans le roman québécois n'est sans doute point dépourvu d'intérêt ; nous avons pourtant choisi de nous pencher non pas sur les causes qui conduisent à l'apparition du paradoxe dans l'espace du roman, mais plutôt sur le fonctionnement de celui-ci dans le texte romanesque et sur les effets qu'il peut produire sur l'acte de lecture.

Pour ce faire, nous avons constitué un corpus de travail qui comporte des romans québécois dans lesquels le paradoxe présente les propriétés suivantes : 1. il est une *dimension constitutive* du texte, c'est-à-dire qu'il est employé en tant qu'outil de construction de l'univers romanesque – que ce soit au niveau sémantique, logique ou pragmatique – et non pas en tant que thématique ou objet du discours ; 2. il est doué de *permanence* à l'intérieur du texte, voulant dire que le texte ne fournit pas les données nécessaires pour permettre au lecteur de le désamorcer et il résiste systématiquement à toutes les solutions que peut proposer la démarche interprétative ; 3. il présente des *manifestations paroxystiques*, ce qui confère au texte le statut d'exemple représentatif. De manière complémentaire nous avons veillé à ce que le corpus n'inclue pas exclusivement des romans qui jouissent de prestige à l'intérieur de l'institution littéraire québécoise, pour ne pas donner à entendre que le paradoxe serait réservé à ceux-ci. Cela explique pourquoi nous analysons deux textes classiques – *Le nez qui voque* de Réjean Ducharme et *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin –, trois textes qui ont connu un succès important – *Copies conformes* de Monique LaRue, *Le sexe des étoiles*

ambigu par excellence, il se caractérise par l'indétermination, l'imprécision et l'incertitude nées de l'effacement des frontières entre présent et passé, fiction et réalité, vrai et faux.

de Monique Proulx et *Le double suspect* de Madeleine Monette –, et trois textes plutôt marginaux : *L'emprise* de Gaëtan Brulotte, *Terminus* de Jean-Marie Poupart, et *Meurtres à blanc* de Yolande Villemaire³⁰.

Suite à l'application de ces critères de sélection, toute une série de romans québécois ont été volontairement laissés de côté. Ne sont pas inclus dans le corpus des romans qui mettent en scène un personnage qui est perçu en tant que paradoxal par ses semblables fictifs (comme c'est le cas du Survenant de Germaine Guèvremont) parce que ces textes utilisent le paradoxe de manière très ponctuelle dans le seul but de faire mieux ressortir la doxa³¹.

Nous avons également écarté les textes où le paradoxe est présent seulement en tant que potentialité jamais instaurée. C'est notamment le cas des *Têtes à Papineau* de Jacques Godbout, où le bicéphale Charles-François Papineau se soumet à une opération chirurgicale vouée à lui permettre le passage du *nous* de ses deux têtes unies « [c]omme les deux branches d'une V victorieux » (15) mais douées de visions du monde mutuellement exclusives, au *je* d'un être paradoxal qui aurait préservé intactes et l'identité de Charles et celle de François : « [Le docteur] n'est pas là pour nous détruire. Il est très conscient aussi que nous avons chacun notre vision du monde. Il ne veut pas nous anéantir » (24). Pourtant, le paradoxe ne s'instaure pas dans l'espace fictif du roman de Godbout, puisque l'unité de Charles-François est réalisée au prix du

³⁰ *Meurtres à blanc* présente en plus l'avantage de réunir aussi bien la structure en ruban de Möbius caractéristique de *La vie en prose* de Yolande Villemaire, que l'intrigue enchevêtrée et contradictoire de *Prochain épisode* d'Hubert Aquin.

³¹ Sans exploiter le paradoxe en tant qu'outil de construction du roman, *Le Survenant* en utilise les mécanismes pour illustrer les effets que provoque la présence du personnage central à l'intérieur d'un monde fictif dont il contredit les lois : « Aux yeux d'Angéline, le Survenant exprimait le jour et la nuit : l'homme des routes se montrait un bon travailleur capable de chaude amitié pour la terre ; l'être insoucieux, sans famille et sans but, se révélait un habile artisan de cinq ou six métiers » (57).

renoncement à une des dimensions contradictoires de son être. *Les têtes à Papineau* est ainsi le roman d'un être divisé qui échoue dans sa tentative de se transformer en être paradoxal.

La troisième catégorie de romans exclus de l'analyse est constituée par des textes comme *Gros mots* de Réjean Ducharme ou *Hier* de Nicole Brossard, où la présence du paradoxe à l'intérieur du monde fictif est le résultat d'un choix lectural doublé d'un processus de parafictionnalisation. Fondés sur le principe de l'ambiguïté, ces romans mettent sous le signe du doute toutes les données factuelles de l'univers fictif, y compris l'existence du paradoxe. *Gros mots* est le journal intime d'un personnage (Johnny) qui trouve sur un terrain vague un autre journal dont l'auteur, « qui ne se nomme jamais, ni sur la couverture du cahier, ni dans les lettres intégrées au texte » (*Gros mots* 47), lui ressemble de manière frappante³². Johnny prête le manuscrit à son amie, qui en fait une photocopie d'après laquelle elle produit une copie tapée à la machine en double exemplaire. À la fin du roman, Johnny récupère la photocopie qu'il jette sur le terrain vague où il avait trouvé le manuscrit. Cette scène confère au texte de Ducharme un effet de circularité (puisque l'acte de Johnny est identique avec celui de l'auteur du journal trouvé), mais l'empêche de se refermer entièrement sur lui-même dans un effet « ourobouros » (puisque c'est la photocopie, et non pas le manuscrit, qui

³² L'ambiguïté du texte de Ducharme est générée par l'identité potentielle entre les deux personnages scripteurs et entre leurs journaux respectifs. Dès le début Johnny voit dans l'auteur du journal trouvé « son double », qu'il appelle successivement Alter Ego, Alter, et finalement Walter. Les deux journaux proposent deux agencements actantiels identiques : Johnny est marié à Exa et est impliqué dans une aventure extraconjugale avec une femme qu'il appelle sa Petite Tare, tandis que Walter est marié à Brie et il a une amante qu'il appelle sa Too Much. Cette ambiguïté est entretenue par les marques pronominales de l'énonciation, car le « je » qui correspond à Johnny se confond facilement au « je » de Walter, et le pronom « elle » s'applique sans discrimination aux quatre femmes. Pour une analyse de la mise en intrigue de ces deux niveaux diégétiques, et des effets qu'elle produit sur la lecture, voir l'article de Marilyn Randall « Quête de l'auteur, découverte du lecteur ».

est jetée). *Hier* est un tissu intriqué de fragments à appartenances génériques diverses (journal intime, roman, théâtre, notes de mise en scène, transcriptions de conversations enregistrées, traductions, annotations etc.) réunis par la trame de la narration autodiégétique de l'un des quatre personnages féminins, « la Narratrice »³³. Le roman de Brossard permet une démarche interprétative dans laquelle les trois autres personnages – Simone, muséographe et collègue de la narratrice ; Axelle, la nièce de Simone ; Carla, romancière et amie de la narratrice – sont des entités fictives créées par la Narratrice, ce qui ferait de *Hier* une « fiction fictive » à ontologie paradoxale résultant d'une suite de métalepses narratives et autoriales. Pourtant, comme dans le cas de *Gros mots*, cette interprétation n'est pas la seule possible, car le roman soutient en égale mesure une lecture où les quatre personnages seraient munis d'existence au niveau « réel » du monde fictif. Ces romans n'imposent donc pas deux vérités mutuellement exclusives (comme le fait *Trou de mémoire* par exemple), mais proposent deux interprétations potentielles, sans pourtant en appuyer aucune jusqu'au bout ; ils ne contiennent pas de paradoxes à proprement parler, mais stimulent le lecteur à y faire fleurir les siens.

Foisonnant de personnages contradictoires ou divisés, de héros ambigus ou ambivalents, et de figures du double, le roman du Québec est un terrain fertile pour l'apparition du paradoxe. Dans ce qui suit nous nous appliquerons donc à en repérer et analyser les diverses manifestations dans les romans du corpus, et à en examiner l'impact sur la démarche interprétative.

³³ Pour des études sur ce roman, voir surtout l'ouvrage collectif édité par Louise H. Forsyth, *Nicole Brossard : Essays on Her Works*.

Chapitre II

Le discours paradoxal : Paradoxe sémantique et construction du personnage dans *Le nez qui voque* de Réjean Ducharme

Cela est très profond, mais cela ne veut rien dire¹.

Si le personnage ne se constitue pas en foyer du paradoxe, il a par contre la capacité de rendre le paradoxe visible, surtout quand il s'agit de personnages qui s'auto-engendrent au moyen d'un discours débordant de paradoxes sémantiques. À cause de la dimension d'« être de mots » que possède tout personnage romanesque, son discours constitue en quelque sorte sa substance, ce qui fait que la dimension paradoxale du discours d'un personnage contamine la structure du personnage en question, qui sera perçu – et à raison – comme paradoxal à son tour. Il est néanmoins extrêmement rare que le personnage se réduise à un « être de mots » dans le sens propre du terme ; puisqu'il joue un rôle fondamental dans l'agencement de la diégèse et qu'il constitue un important point d'accès du lecteur dans l'univers romanesque, le personnage est le plus souvent un « être fictif », pourvu d'une certaine corporalité résultant de la vocation référentielle de tout discours et de l'attachement à la représentation que manifeste, à des degrés variables, tout lecteur de roman. C'est

¹ Réjean Ducharme, *Le nez qui voque* 79.

pourtant ce qui arrive dans *Le personnage* de Filion, constitué exclusivement par le monologue d'un personnage qui, faute d'un auteur qui l'incarne dans un roman, n'a ni histoire ni monde fictif. Par conséquent, il reste d'un bout du texte à l'autre une instance élocutoire sans forme, sans image et sans référent fictif, un sujet du discours qui est constitué par la matière du discours même².

Précédant de manière curieuse le texte, ce personnage s'auto-engendre : il « se crée, imprévisible et soudain, périlleux, suspendu au vide de l'encre sèche » (*P* 9) sous la forme d'un « blizzard sémantique » (*P* 32), une énonciation sans structure ni organisation logique, saturée de contresens et de paradoxes, qui s'abat sur le lecteur en lui demandant, tantôt avec humilité, tantôt avec agressivité, de conférer au personnage une existence à travers une histoire, peu importe laquelle, puisque lui, le personnage, les contient toutes à état latent : « l'intrigue inconsistante se pavan[ant] à l'oriflamme de nos chimères, [...] l'histoire parfaite, triangulaire ou circulaire, assortie de rebonds fourrés, [...] l'intrigue charade, le roman-feuilleton, le rébus laborieux et rusé, [...] l'intrigue à bascules » (*P* 29) ; « l'histoire parfaite, d'une somptueuse et rigoureuse logique, transpercée d'un bord à l'autre de bon sens, [...] l'histoire savoureuse qu'on devine sans l'aide des lunettes symboliques, [...] l'histoire sphérique, insane, sophistiquée » (*P* 30) ; et « l'histoire à retardement, à rebondissements extravagants, à fortes sensations optiques » (*P* 31). L'histoire tant convoitée est à la fois crainte, car si

² Dans l'absence de l'auteur, la tâche de transformer ce « blizzard sémantique » en personnage romanesque tombe entièrement sur les épaules du lecteur :

Il aurait fallu un rôle niais, un rôle ancien, un personnage sentimental, tressaillant au moindre choc des événements, un personnage tout fait, en cire, un type de l'encyclopédie. Traverser une histoire à coups d'épée, par des chemins classiques. Mais je ne peux pas, je n'ai pas d'auteur. J'ai des plaines et des coteaux, du maïs et des choux, mais je n'ai pas d'auteur. Je n'ai qu'un seul prix de consolation, un lecteur. (*P* 40-41)

elle a le mérite de donner corps au personnage, elle annule fatalement toutes les potentialités diégétiques au profit d'une seule : « Mais j'étouffe, serré dans le souvenir du béton armé. [...] J'étouffe, le fil de l'histoire m'étrangle ; une très belle pendaison formaliste, etc... etc... Je fus une grenade de l'autre guerre, je devins l'amorce d'une grimace [...] » (P 31).

Dans la mesure où toutes les définitions du personnage littéraire conçoivent cette notion en fonction du texte et en tant que conséquence de celui-ci, l'ouvrage de Filion les transgresse toutes en proposant un personnage qui n'en est pas un, car il existe en dehors et avant le texte en tant que manifestation purement langagière : « Mais qu'est-ce qu'un personnage sans une histoire, sans son histoire ? [...] Vous le lisez : un flot de mots. Un flot de mots, incontrôlable, déréglé, sans suite apparente » (P 70). Dans l'absence de la diégèse, ce « flot de mots » qu'est le personnage n'a d'autre référent que le langage lui-même, les mots écrits sur la page blanche : « Je suis un personnage, en trois mots, qui attend, en deux mots » (P 93)³.

Les fonctions référentielle et métalinguistique de la langue se superposent et le discours revient sans cesse sur lui-même, s'anéantissant au fur et à mesure qu'il se construit : « Raturez tout ce qui précède, tout ce qui suivra. Raturez la phrase, celle-ci, qui se termine par l'impératif raturez » (P 95). Le texte de Filion actualise ainsi une conception textualiste radicale selon laquelle l'œuvre littéraire est indépendante des instances auctoriale et lectorale et se réduit à une séquence de mots qui n'existe que par

³ Ou encore :

Cinquante derniers mots : essayez d'imaginer un instant, un seul, mettez-vous une cravate, un monocle, d'imaginer un instant l'épouvantable piège qu'il faut esquiver ensemble. Un piège inconcevable. Je ne peux absolument pas bâillonner cette charade. Je respecte votre impuissance. Quarante. Je vous respecte, mais laissez-moi sauter sans parachute. Ouf ! (P 42)

et pour elle-même. Mais le texte de Filion affirme dans une égale mesure son rattachement à une définition de l'œuvre littéraire en tant que produit de la lecture, car il est la longue plaidoirie d'un personnage pas encore né qui fait usage de tous les moyens pour alimenter l'acte de lecture dans l'absence de l'histoire – « Vais-je réussir », se demande-t-il, « à vous captiver par l'absence totale d'une intrigue ? » (*P* 33) – afin de maintenir en place l'unique espace qui puisse accueillir sa voix et, ce faisant, lui garantir une forme d'existence. La collision de ces deux visions théoriques incompatibles – le textualisme pur et dur et la manifestation extrême des théories de la réception – crée une configuration impossible où le processus littéraire est pourvu simultanément de deux centres (le texte et le lecteur) à poids égal⁴.

Par l'accumulation des paradoxes au niveau du discours, le roman de Filion fait surgir un paradoxe pragmatique ; il met le lecteur en présence d'un personnage qui n'a même plus la propriété d'« être existant sans exister » (Pavel 43), qui est donc dépourvu de toute forme d'existence, ne fut-elle que fictive, puisque le roman dont il fait partie n'a jamais été écrit. Pourtant le fait même d'atteindre cette limite extrême confère à ce roman un intérêt limité : l'effort qu'il déploie pour anéantir l'existence du

⁴ Le texte du *Personnage* est enclos entre des parenthèses et il commence par l'image du livre qui s'ouvre et finit par l'image du livre qui se ferme :

Etc... etc... etc... etc...

(Le livre s'est ouvert, pour l'espace de quelques heures.

[...]

Après ce point, je refermerai la parenthèse du livre, et vous essaieriez de dormir, la tête lourde, le corps en chien de fusil, et ce livre sur la table de chevet, momentanément clos.)

Etc... etc... etc... (*P* 9 et 99)

Cet artifice formel fait du *Personnage* à la fois une brèche dans la réalité qui rend possible l'insertion du fictif, un espace d'abolition des principes théoriques qui gèrent l'œuvre littéraire (car il est une mise entre parenthèses des règles romanesques) et un symbole de l'activité de lecture et du livre en tant qu'objet.

personnage enfonce la lecture dans un état de stase. Les emplois et les effets du paradoxe sont tout autres dans *Le nez qui voque*, et l'analyse qui suit s'y penche de près.

II.1. De l'équivoque au paradoxe

Folie langagière, délire du signe, chaos de la signification : l'emploi de la langue est une source importante de difficulté interprétative dans *Le nez qui voque* de Réjean Ducharme et, par conséquent, le point principal de réflexion de toute analyse qui porte sur ce texte. Un des aspects sur lesquels les critiques tombent unanimement d'accord tient au fait que les stratégies discursives étalées dans ce roman « développent la figure centrale de l'équivoque, qui se donne ici en toutes lettres et là, de manière plus évasive » (Valenti 400). Présente à même le titre, la figure de l'équivoque se constitue en contrainte de lecture inéluctable.

Le Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (Robert) répertorie trois sens du mot *équivoque* : 1) (Vielli) « mauvais jeu de mots » ; 2) « caractère de ce qui prête à des interprétations diverses dans le langage » ; 3) « incertitude, manque de clarté qui laisse le jugement hésitant ». *Le Trésor de la langue française* enregistre les mêmes sens, et les définitions sont formulées quasiment dans les mêmes termes : « A. *Vieux*. Calembour, jeu de mots (parfois sur des tabous). [...] B. *Péjoratif*. Double sens ou sens multiple d'un mot choisi en raison ou en dépit de son aptitude à prêter à des interprétations diverses. [...] C. *Par extension*. Situation d'incertitude qui laisse hésitant. » Les différences entre ces deux définitions sont minuscules, mais en ce qui concerne la nature de la notion définie, significatives. Selon

le *Trésor de la langue française*, le « calembour, jeu de mots » n'est pas « mauvais » mais peut porter atteinte à des tabous ; le deuxième sens « péjoratif » ajoute l'idée d'intentionnalité du locuteur, et le troisième est vu comme élargissement des deux premiers (*Par extension*). Ces différences ne dénotent pas une fluctuation du sens, mais une différence d'interprétation, de perception et de positionnement vis-à-vis des effets produits par ce procédé. La notion d'équivoque renvoie ainsi à un procédé équivoque en lui-même, non pas en ce qui concerne son mode de fonctionnement, mais en ce qui concerne les effets qu'il produit dans le processus de communication : il peut être perçu comme blâmable ou enrichissant, les deux jugements se justifiant en égale mesure.

Cette hésitation vis-à-vis de la valeur de l'équivoque se reflète dans le classement de ce procédé parmi les outils rhétoriques et les procédés stylistiques. Bernard Dupriez le classe parmi les procédés littéraires et le définit comme « modification, graphique ou autre, [par laquelle] on introduit, dans une phrase qui avait déjà un sens complet, un deuxième sens, distinct et complet lui aussi (ou presque) » (*Gradus* 197). Dans le *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, l'équivoque n'est pas comptée parmi les procédés rhétoriques, étant mentionnée seulement dans un tableau synoptique traitant des vices du style ; on lui alloue par contre une place de choix parmi les outils de la poétique, puisqu'elle est considérée « une figure majeure de toute poésie fondée sur le signifiant » (Aquié et Molinié 536).

Figure de style ou pas, procédé rhétorique ou non, l'équivoque se constitue en mécanisme fondateur du texte de Ducharme. Ce terme est important pour notre analyse car il peut être mis en relation avec la notion de paradoxe.

L'énoncé équivoque fonctionne sur le même principe que le paradoxe sémantique : les deux mettent en présence deux interprétations possibles (différentes dans le premier cas, mutuellement exclusives dans le deuxième), introduisant dans le texte un flou de signification et une agrammaticalité (ambiguïté et contradiction respectivement) qui exigent que le lecteur opère des choix pour pouvoir construire du sens. Le paradoxe sémantique est la version extrême de l'équivoque, à la fois sa simplification et son paroxysme : réduisant à deux le nombre de ses composantes (sens, interprétations, significations – pour reprendre les termes de la définition de l'équivoque) il pousse la différence jusqu'à l'incompatibilité nette. Dans ce sens, l'énoncé de Mille Milles « Je suis un nez qui voque » suggère la déclaration « Je suis un paradoxe ».

Ambigu parce qu'il abuse d'équivoques ou abusant d'équivoques pour généraliser l'ambiguïté, le texte de Ducharme utilise ce procédé de manière systématique, presque obsessive, et c'est précisément en cela que résident la difficulté interprétative aussi bien que la richesse de ce texte : « En s'autodésignant ainsi, 'je suis un nez qui voque', le personnage met l'ambiguïté au centre de tout ; elle contamine tant la pensée [...] que le discours [...] ; tant le sentiment [...] que la perception [...], voire l'existence même » (Vaillancourt, « Permanence et évolution » 32). Mais ce même procédé qui invite à des lectures diverses est le facteur principal d'annihilation des efforts interprétatifs, car toute tentative d'extraire un sens de ce texte amène à la destruction de l'ambiguïté, donc à la destruction du principe de fonctionnement du texte. Le lecteur se trouve dans une situation de double contrainte : s'il ne fait pas d'effort d'interprétation, il anéantit le texte, le réduisant à un balbutiement privé de

sens. S'il procède à la recherche d'un sens, il détruit l'équivoque qui fonde le texte, car il en désamorce le caractère ambigu, mystérieux ou incertain.

Une autre question agaçante qui, dans le texte de Ducharme, reste sans réponse définitive est : comment repérer le lieu de l'équivoque ? Est-ce qu'elle s'étend à tous les niveaux du texte ou bien en contamine-t-elle seulement certaines zones ? Si l'ambiguïté est généralisée, que doit et que peut faire le lecteur avec ce texte ? Et si elle ne touche qu'un niveau donné, comment savoir lequel ?

Toute réflexion sur *Le nez qui voque* se trouve donc implicitement confrontée au paradoxe et à la nécessité de le gérer d'une manière ou d'une autre. En proposant des lectures possibles du roman ducharmien, les critiques usent de différentes stratégies de désamorçage du paradoxe, sans pourtant discuter explicitement de cette agrammaticalité saillante (d'autant plus saillante qu'elle est annoncée, réitérée, et exhibée à maintes reprises). La notion de paradoxe est régulièrement évoquée, implicitement ou explicitement, dans les textes exégétiques qui traitent de l'ensemble de l'œuvre de Ducharme, mais elle y apparaît systématiquement comme dispositif qualificatif et non pas en tant qu'objet d'étude. Par exemple, l'ouvrage récent d'Élisabeth Haghebaert place la totalité de la création ducharmienne sous le signe d'une « marginalité paradoxale » qui consiste dans la tentative de « restaurer [...] la fonction communicative de la littérature tout en restant à l'écart des chapelles du monde des lettres et, ce faisant, fût-ce à son corps défendant, de faire malgré tout de la littérature » (25). Et pour Renée Leduc-Park l'œuvre ducharmienne exhibe l'un des paradoxes constitutifs du roman :

L'œuvre romanesque de Ducharme réalise donc le paradoxe que Genette décrit : « une transgression décisive, un refus pur et simple – et en acte – de l'opposition millénaire entre *diégésis* et *mimésis* », car d'une part la représentation d'un auteur y *montre* que c'est lui qui dirige le récit, et d'autre part le fait que cet auteur « donne d'emblée » la parole à un personnage-narrateur pousse la « mimésis du discours » à la limite. (19)

Pour ce qui est du *Nez qui voque*, maints ouvrages critiques abusent du terme « paradoxe » et de ses dérivés. Pour ne donner que quelques exemples, Françoise Laurent considère Mille Milles « un écrivain impénitent qui paradoxalement et sans cesse tente de saborder son texte – sa vie – de basculer dans le naufrage absurde du non-sens » (91) ; Marie-Andrée Beudet voit dans ce roman une œuvre « hautement ironique et paradoxale » (103) ; Élisabeth Nardout-Lafarge décrit le rapport du narrateur à la langue dans les termes suivants : « L'extrême défiance à l'égard de la langue se double paradoxalement d'une égale passion pour elle, pour ses normes et ses règles, pour ses possibilités et ses mystères. » (14) ; Anouk Mahiout situe Mille Milles « dans le paradoxe même du langage, entre le refus et l'injonction » (133) ; pour Brigitte Seyfrid-Bommertz l'enfant chez Ducharme est « un être essentiellement mixte et ambivalent, angoissant et apaisant, sacré et maudit, bon et mauvais, en qui se réalise pleinement la *coincidentia oppositorum* » (226) ; l'étude de Marie-Hélène Larochelle centrée sur le rôle de l'ironie dans *Le nez qui voque* souligne que « l'énoncé ironique travaille deux arguments contradictoires » et que l'ironie est « constituée de paradoxes, de contrastes et d'inversions » (92).

Pourtant, à notre connaissance il n'y a pas d'étude qui se penche sur le fonctionnement du paradoxe au niveau du discours de ce scripteur mécontent et suicidaire, pour identifier le rôle qu'il joue dans la construction du personnage et pour soulever les problèmes qu'il pose à la démarche interprétative. C'est justement la tâche que nous nous donnons en ce qui suit.

II. 2. Connaître Mille Milles

Avant de renvoyer à une poétique de l'ambiguïté ou à une stratégie de lecture, le titre du roman, *Le nez qui voque*, renvoie au personnage-narrateur-scripteur Mille Milles. La phrase que l'on retrouve tout au début du roman – « Je suis un nez qui voque » – en est l'argument principal, puisque la copule (« suis ») est l'opérateur logique le plus utilisé pour désigner la substance et l'identité. Pourtant, cette précision n'en est pas une, car, à cause de son manque de sens, l'équivalence « Mille Milles = un nez qui voque » ne peut pas remplir la fonction d'une définition de ce personnage. Un vrai casse-tête, ce « nez qui voque » : une équivoque au niveau formel (jeu de mots, calembour), qui engendre une équivoque sémantique (amphibologie), qui mène, à son tour, à des équivoques sur le plan de la signification. Les explications de ce syntagme prolifèrent ; la première solution (de point de vue chronologique) a été de penser à une, sinon deux, erreur(s) typographique(s) :

[...] au début du roman, dans l'édition définitive de 1967, à la page de titre, on lit bien : *Le nez qui voque*. C'est la première équivoque cachée dans le jeu de mot : ne pas suivre la règle prédominante (au demeurant non universelle) qui consiste à mettre une majuscule au premier nom du titre. Partout ailleurs dans

cette première édition, le problème est esquivé : on trouve le nez qui voque en capitales, et ce n'est pas par hasard ; il s'agit d'une ruse. De plus, comme si cela ne suffisait pas, le roman a été cité sous le titre « *Le Nez qui vogue* » [sic], selon une hypercorrection par les critiques d'une équivoque voulue par l'auteur. On n'en finit pas. (Browning 66)

Les solutions proposées par les spécialistes de Ducharme à l'énigme de ce titre sont des plus inventives. Diane Pavlovic, dans la lignée de Bernard Dupriez, voit dans le verbe *voquer* un mot dérivé du latin *vocare* (« appeler ») et elle construit son interprétation du titre sur une logique associative à la Mille Milles : « Un nez qui voque, c'est un nez (organe du flair) qui parle, qui nomme ; on se souvient que le mot 'blase' qui vient de 'blason', désigne en argot à la fois le nez et le nom. Lorsque Mille Milles nous demandait si nous avions vu la *pomme* dans *appelions*, il fallait y voir aussi l'*appel* » (« Le nom blason » 80). Chez Franca Marcato-Falzone, dont l'analyse de ce roman est centrée sur le système et le rôle de l'évocation chez le narrateur ducharmien, l'équivoque du titre « s'est résolue dans un *N qui évoque* » (200) où N est le narrateur, car « N = Mille Milles = Un nez qui voque = Un N qui évoque – Le nez qui voque = Le N qui évoque » (188). Les explications de cette séquence abondent, mais plus d'une se perd dans des circonlocutions difficiles à suivre, tandis que d'autres sont pour le moins tout aussi absconses que le syntagme qu'elles tentent de clarifier.

Le problème est double : d'une part on peut continuer à générer des segmentations du syntagme constituant le titre, et le roman les soutiendra toutes : *le néquivoque* (le non-équivoque, avec *né* privatif comme dans *néfaste*), *le nez qui vogue* (le verbe *voguer* – archaïsme qui ne subsiste actuellement que dans la langue littéraire,

voulant dire au propre « se déplacer sur l'eau » et au figuré « errer à l'aventure » –, mais aussi un verbe inventé à partir du substantif *vogue*), *le nez qui moque*, *le nez qui vague*, *le né équivoque* etc., etc. D'autre part, puisque ces interprétations sont concurrentes mais également prouvables, elles n'appuient pas réellement le lecteur dans l'effort de cerner le personnage Mille Milles, qui les endosse toutes jusqu'à un certain point mais n'en assume aucune entièrement.

Qui est donc Mille Milles ? Au premier abord, la réponse à cette question est simple : Mille Milles est un adolescent qui décide de se suicider car il ne veut pas renoncer à son enfance et qui, en attendant de se donner la mort, écrit un journal. Mais les choses ne sont pas si « simples » qu'elles paraissent, car si l'ensemble du texte admet ce résumé, ses parties le démentent.

II.2.1. *Mon cher nom est Mille Milles*⁵

Conformément aux attentes de lecture, le nom est le premier foyer de lisibilité du personnage et un élément important de la lisibilité du roman. Mais dans *Le nez qui voque*, la pluralité des noms pour le même personnage, tout comme la nature polyvalente et ambiguë de chacun de ces noms, rendent impossible la tentative de saisir le personnage. Dans ses études successives sur l'onomastique ducharmienne, Diane Pavlovic voit dans la multiplication et l'éclatement du nom « une illustration vivante du paradoxe qui habite les personnages de Ducharme » (« Du cryptogramme » 95). Le

⁵ NV 10.

nom fonctionne comme un kaléidoscope : la moindre rotation forme un paysage nouveau, réalisé par la démultiplication circulaire d'une et même image composite.

Le nom de Mille Milles est construit ainsi. Fondé sur la répétition de la même séquence auditive, il rappelle des personnages tragiques et absurdes tels les beckettians Gogo et Didi et, en même temps, il a la charge d'infantilisme du diminutif légèrement péjoratif « Mimile ». Le nom de Mille Milles n'appartient pas à la famille des noms propres de personne, telle qu'elle est construite dans la culture occidentale, mais plutôt à celle des sobriquets. Il rappelle aussi l'onomastique des sociétés traditionnelles, mais s'en distancie à cause de son caractère très abstrait. Sur le plan de la dénotation, il renvoie à l'opération mathématique de la multiplication, aussi bien qu'à la déconstruction de l'expression idiomatique « mille lieues » qui exprime une distance indéfinie⁶. Et le lecteur du XXI^e siècle pourrait également voir dans la séquence « Mille », un quartet (1000), c'est-à-dire l'unité de base du stockage de l'information en langage binaire, et dans « Mille Milles » un octet (10001000) ; or, si on fait la transposition en base décimale, le quartet donne 8 (Mille Milles se déclare « un enfant de huit ans ») et l'octet renversé (00010001) correspond au nombre 17 – presque l'âge de Mille Milles et l'âge de l'adolescence⁷. Cette interprétation est évidemment farfelue, mais le problème est que le texte peut fournir suffisamment d'arguments pour l'appuyer : la prolifération et l'importance des nombres, la critique du progrès de l'âge moderne, la mise en question de l'acte de communication en tant que transmission

⁶ Mille lieues équivalent à une distance physique d'un peu plus de deux mille milles... (Selon le *Trésor de la langue française*, la lieue est une « mesure de la distance égale à quatre kilomètres, en vigueur avant l'adoption du système métrique et variable selon les régions ou les domaines dans lesquels elle était usitée. »)

⁷ Pour un convertisseur du système binaire au système décimal voir Al. Cordes.

d'information. Ainsi, l'une des difficultés fondamentales soulevées par ce texte est de savoir jusqu'où les interprétations que le lecteur est en train de construire sont légitimes et dans quelle mesure elles prennent forme en dépit du texte, en l'*utilisant*⁸.

Dans son article « Pour un statut sémiologique du personnage, » Philippe Hamon regroupe sous le terme *étiquette* les divers signifiants qui renvoient au personnage dans l'ensemble du texte : pronoms, nom(s), prénom(s), sobriquets ou appellations diverses sous lesquels un personnage donné s'identifie lui-même ou est identifié par d'autres personnages : « Le personnage est représenté, pris en charge et désigné sur la scène du texte par un signifiant discontinu, un ensemble dispersé de marques que l'on pourrait appeler son 'étiquette' » (142).

L'examen de l'étiquette du personnage Mille Milles amène à la constitution d'un paradigme hétérogène, composé de dénominateurs à traits contradictoires, de pseudo-définitions et de désignateurs pronominaux ambigus ou s'excluant réciproquement : Mille Milles / Dix Mille Milles / Tate / Chimo / Étin Celant / moi / je / tu / il. Cette étiquette contredit son propre but : elle est facteur d'ambiguïté, alors qu'elle aurait pu participer à la cohérence du texte, du moment que, « [a]u simple niveau signifiant, les récurrences du nom propre, et le jeu de la coréférence et des substituts sont déjà un facteur de redondance » (Hamon 161). Mais cette série de dénominateurs devient homogène seulement si elle est mise en relation avec la séquence « un nez qui voque » dont elle est synonyme, solution qui n'avance pourtant

⁸ Nous employons ce terme dans le sens qui lui est donné par Umberto Eco dans *Lector in fabula* : « Nous devons donc faire une distinction entre l'*utilisation* libre d'un texte conçu comme stimulus de l'imagination et l'*interprétation* d'un texte ouvert » (73) ; « [...] un texte n'est pas autre chose que la stratégie qui constitue l'univers de ses interprétations – sinon légitimes – du moins légitimables. Toute autre décision d'utiliser librement un texte correspond à la décision d'élargir l'univers du discours » (74).

pas trop la lecture, car le principe de base de cette homogénéité devient ainsi l'ambiguïté.

Les connotations du nom Mille Milles ne sont pas moins contradictoires : elles renvoient à la fois à un espace culturel (mille *versus* kilomètre) et à l'espace concret (mesure de la distance), au plein (mille fois mille) et au vide (des zéros qui se multiplient). Les traits sémantiques de ce nom sont donc [+nom propre +nom commun], [+concret +abstrait], [+plein +vide], ce qui équivaut à une impossibilité linguistique et à une transgression de la logique de la langue courante qui impose l'activation sur l'axe syntagmatique d'un et un seul élément d'un couple antonymique ; en contrepartie, ce procédé permet le rattachement explicite du texte à la logique du langage poétique.

Mille Milles se présente poliment à son interlocuteur – « Mon cher nom est Mille Milles » (NV 10) –, geste de courtoisie plutôt incongru vu son attitude par rapport « aux hommes » ; à cette occasion il insiste sur le fait que ce nom ne lui est pas simplement donné, et que si ce nom lui est cher, c'est en partie parce qu'il l'a modifié à son goût : « Avant, je m'appelais Dix Mille Milles. Mais, quand il y a deux prénoms, il y en a toujours un de trop. Il a fallu que j'abandonne le premier » (NV 14). Il se dit satisfait de son nom également parce qu'il aurait pu en avoir un moins convenable : « Je trouve que c'est mieux que Mille Kilomètres. Je ne me suis jamais plaint de mon nom » (NV 10). Cette précision augmente en fait la difficulté interprétative, créant une nouvelle ambiguïté qui peut être mise au compte de l'emploi de l'adjectif « mieux ». Même si ce déterminant établit un ordre préférentiel clair entre « Mille Milles » et « Mille Kilomètres », il ne dit pas quel est le critère d'après lequel cet ordre est conçu.

S'agit-il d'un simple choix formel sur des critères d'euphonie ? Ou plutôt d'une préférence pour le mille en tant qu'unité de mesure ? Mettant en parallèle le système impérial et le système métrique, et explicitant son choix pour l'un au dépit de l'autre, le narrateur fait implicitement référence à deux espaces culturels différents (canadien *versus* français) et exprime son attachement pour l'un et le rejet de l'autre⁹. D'ailleurs, le rejet des valeurs françaises est explicité dans le texte : « [...] je ne suis pas Français. Douce France ? Pouah ! Âpre Canada ! » (NV 123).

La première difficulté dans la formulation d'une réponse à la question « Qui est Mille Milles » est donc générée par le nom même de ce personnage. Et comme le texte ne fournit pas suffisamment de détails pour annuler l'ambiguïté de ce nom, son interprétation dépendra exclusivement du contexte de la lecture et de l'encyclopédie personnelle du lecteur.

II.2.2. *J'ai seize ans et je suis un enfant de huit ans*¹⁰

Dans l'économie du texte, Mille Milles est le produit d'un discours dont il est la seule et unique source : aucun point de vue extérieur ne permet de relativiser ses autodéfinitions contradictoires. Fidèle à son principe ontologique primordial annoncé par le titre – « Je suis un nez qui voque » – Mille Milles prend forme autour de plusieurs énoncés paradoxaux. Le premier dans la linéarité du texte est « J'ai seize ans et je suis un enfant de huit ans » (NV 9).

⁹ Il faut garder à l'esprit le fait qu'au moment de la publication du *Nez qui voque* (1967) le Canada utilise encore le système de mesures impérial (britannique). La conversion au système métrique ne commence officiellement qu'en 1971 (cf. Ganapathy en ligne).

¹⁰ NV p. 9.

L'énoncé est construit sur un paradoxe sémantique (adolescent = enfant) et logique (seize \wedge huit) qui, dans un premier temps, a l'air de se désamorcer suite à une réinterprétation sémantique appuyée par le contexte. Le premier réflexe est de désamorcer le paradoxe par la séparation des sens des verbes : *avoir* exprime un fait, *être* renvoie à un état. La solution est un lieu commun : « malgré mon âge, je me sens comme un enfant. » Le contexte offre lui aussi, successivement, des « explications » vouées à désamorcer le paradoxe initial. La première solution offerte par le texte est de déceler dans cet énoncé le refus de Mille Milles de perdre son enfance, et sa volonté de rester figé dans le temps de l'innocence : « Moi, je reste le même. Je ne veux pas aller plus loin : je reste donc arrêté. Je ne veux pas continuer, car je ne veux pas finir fini. Je reste comme je suis » (NV 9). Cet enfant qu'il préserve est aussi son double, son noyau « dur et solide comme une roche », l'essence de son identité. Ce double doit être défendu à tout prix contre le « tragique du monde » : « Je reste derrière, avec moi, avec moi l'enfant, loin derrière, seul, intact, incorruptible ; [...] Je ne peux pas laisser moi l'enfant seul dans le passé, seul présent dans toute l'absence, à la merci de l'oubli » (NV 9). Mais le temps et l'oubli ne sont pas les ennemis les plus redoutables de cet enfant ; le vrai danger est la dimension sexuelle de l'adulte qui détruit l'enfant. Mille Milles veut préserver cet âge de l'innocence paradisiaque, l'état où l'être humain n'était pas conscient de son propre corps, où l'âme n'était pas menacée par la souillure du charnel : « – De quel sexe es-tu ? – Je n'ai pas regardé » (NV 15). Mais le fait d'ignorer une réalité n'amène pas à la suppression de cette réalité, tout comme le fait d'énoncer un état de fait ne l'instaure pas forcément dans la réalité. Mille Milles se voit amené à admettre et à accepter cette dimension « souillée » de son être : « J'ai beau

dire et répéter que je suis un enfant de huit ans, cela ne change rien ; ce n'est pas vrai » (NV 33). Dans ces circonstances, l'énoncé paradoxal qui semblait se désamorcer acquiert une autre signification, renvoyant à un problème ontologique fondamental dans la pensée occidentale : la dualité âme / corps qui met l'individu dans une situation de double contrainte intenable. L'acceptation d'une des dimensions annule l'autre, donc quoi qu'on choisisse, notre être est brisé. La solution choisie par Mille Milles le fait sortir de cette double contrainte, mais au prix de l'annulation complète de son être :

Je ne suis plus pur, voilà pourquoi je me tue, voilà pourquoi je ne peux plus souffrir mon mal d'âme, voilà pourquoi je pense que je ne vaudrais plus la peine que j'aie mal. Je ne peux plus tenir le coup, mais ce n'est pas par manque de courage : c'est parce que le sexuel rend infect, c'est parce que je n'en vaudrais plus la peine. Est-ce clair ? Est-ce assez clair ? (NV 32-33)

Il fixe donc la date de son suicide (et nous reviendrons sur ce point bientôt) et, en attendant, il continue à (s')écrire. Le lecteur est tranquille pendant une centaine de pages – même si « c'est difficile à comprendre », comme l'annonçait Mille Milles dès son entrée en scène, le paradoxe de l'adolescent-enfant s'est dilué, faisant place à un sens cohérent : Mille Milles veut mourir car il sent perdre son innocence et il ne veut pas vivre en être déchu. Mais tout se bouleverse et le paradoxe ressurgit quand Mille Milles accuse Chateaugué ... d'innocence : « – Tu m'écœures ! Tu n'es pas pure ; tu n'es qu'ignorante. Tu n'es pas chaste, tu es sotte. [...] Tu n'as jamais voulu être pure, n'est-ce pas ? Tu ne l'as pas fait exprès, si tu es pure, n'est-ce pas ? Tu es tout à fait innocente ; n'est-ce pas ? » (NV 93).

Pureté et innocence sont donc des états incompatibles. Ou mieux, la pureté est automatiquement refusée à l'innocent, précisément à cause du fait que « l'idée du mal ne lui est jamais passée par la tête » (NV 93). Dans la logique de Mille Milles, l'innocent n'a pas de mérite à être sans tache puisqu'il n'a ni l'occasion ni la capacité de pécher : ne pouvant pas concevoir le mal, il ne peut ni connaître la tentation, ni reconnaître dans son acte un péché. Le paradoxe sémantique à implications ontologiques laisse la place au paradoxe logique à portée métaphysique. Mille Milles est à la recherche d'une pureté qui soit le produit d'un processus volitif, d'une construction consciente, d'un choix en connaissance de cause, pureté qui résulte de l'ascèse assumée (par exemple, de cet état spirituel qui élève l'individu au-dessus de ses pulsions charnelles). Mais cela le jette dans un cercle vicieux impossible à désamorcer : pour être pur il faut avoir connu le mal, mais une fois que l'on a connu le mal on perd irrémédiablement la pureté. L'être pur serait donc un être qui ignorerait la dimension sexuelle de son corps tout en l'assumant. L'idée de pureté telle que conçue par Mille Milles est fondamentalement paradoxale. Dans ces circonstances, le désir de Mille Milles de rester enfant devient entièrement incompréhensible, car dans cette logique, si l'enfant est innocent, il ne peut être pur. Mille Milles serait peut-être à la recherche de l'enfance parce qu'à cette époque-là le corps humain, morphologiquement, se trouve dans l'état béni de la virginité. Mettons de côté le concept freudien de la sexualité infantine, et admettons que l'enfant est pur dans le sens où il n'a pas à s'opposer à l'inclinaison naturelle vers le sexe. Ce que Mille Milles cherche serait donc plutôt un état anatomique privilégié, et non pas un état spirituel. Son tiraillement vient donc du fait qu'il ne veut pas grandir, mais il ne peut pas non

plus empêcher le temps de passer. Il se voit condamné à la pourriture, à la laideur, à la déchéance de l'adulte, et il refuse de passer par là : « Je pardonne tout sauf l'impureté » (NV 121). Sauf que cet état ne lui déplait pas complètement : « Je veux l'impureté aussi sauvagement que je la repousse » (NV 140). Peu à peu, Mille Milles accepte le changement comme un processus inéluctable : « Je ne me ressemble pas. Je ne me ressemble jamais. [...] Chaque fois que je me retrouve, je me trouve différent » (NV 196). Peu à peu il se voit obligé d'accepter que l'enfant qu'il était, pur malgré son innocence, est définitivement perdu ; peu à peu il s'habitue à l'adulte qu'il devient et commence à prendre soin de lui : « Je suis de plus en plus adulte et je sens de plus en plus vivement la nécessité de protéger, de défendre cet adulte qui n'est autre que moi » (NV 178). Il fléchit face à l'évidence et assume le nouvel état de son être, y compris sa sexualité : « Es-tu un adulte, Mille Milles ? – Oui, Chateaugué, dis-je sans rougir, je suis un homme » (NV 208). Cet adulte *est* lui-même, tandis que l'enfant était *en* lui, signe que cet enfant était déjà loin quand il le cherchait. Il a du mal à accepter sa nouvelle identité – « Je suis vide corps et âme. [...] Je suis laid corps et âme. Je suis infect. Je m'agace. [...] Avant, je n'étais pas comme cela. Je suis comme cela depuis que je ne suis plus un enfant. [...] Tu m'écœures Mille Milles » (NV 246-7) – mais il finit par accepter cet avatar du soi comme une nouvelle unité des contraires qui le tiraillaient : « Je n'ai plus besoin qu'on m'aime : je m'aime. Je suis l'amoureux et l'amoureuse » (NV 261).

L'ordre semble réinstauré, le paradoxe encore une fois désamorcé, le sens rétabli. L'enfant devenu adolescent semble finir par accepter le passage irréversible et inévitable vers la maturité, marqué par l'expérience de la sexualité et donc par la perte

de la pureté. Et pourtant, un détail vient brouiller ce semblant de cohérence : à la remarque, plutôt banale de Questa « J'ai été enfant moi aussi », Mille Milles répond avec virulence : « – Pas vrai ! Jamais ! Tu as menti ! Quand on a été enfant, on le reste. On ne devient pas grue par génération spontanée, par mutation. On naît grue. On ne devient pas ce que tu es ; on l'a toujours été. [...] On naît enfant ou on naît adulte » (NV 153-4).

Cette petite irruption défait de nouveau la cohérence minutieusement tissée par le lecteur à l'aide des fils enchevêtrés du texte. Car, conformément à cette remarque, s'il est vrai que Mille Milles a été enfant, il est impossible qu'il change en adulte, comme il affirme l'avoir fait ; ses craintes ne sont pas fondées, son être n'est pas menacé par la « pourritude ». Et s'il est vrai que Mille Milles s'est transformé en adulte, c'est en fait parce qu'il est l'un de ceux qui sont nés ainsi et donc il n'a jamais pu être enfant ; son trouble est artificiellement construit, car il n'a pas pu connaître l'état de pureté qu'il croit perdre. Dans les deux cas, son déchirement serait le produit d'une illusion ou d'une incapacité d'assumer la réalité de son être. Le motif qui fonde ses projets de suicide (« je me suicide parce que je ne suis plus pur ») n'en est plus un. Le postulat de son raisonnement annulé, le raisonnement s'écroule.

Le passage cité vient contredire la vision du monde à laquelle le texte semblait s'attacher, vision conformément à laquelle l'individu est sujet à des lois d'ordre biologique ou transcendantal qui imposent et gèrent implacablement son devenir. Ce fatalisme héraclitien est soudain mis en cause par un fatalisme essentialiste qui stipule le caractère prédestiné de l'être et son incapacité de devenir autre ; et cela au moyen d'une phrase qui renverse un cliché du vocabulaire existentialiste : la célèbre phrase de

Simone de Beauvoir « On ne naît pas femme, on le devient. » La mise en présence de toutes ces doxas mutuellement exclusives les annule toutes. En parlant de l'œuvre de Ducharme, Pierre-Louis Vaillancourt se demande : « Où se situe le paradoxe quand la doxa est absente ? » (« Sémiologie de l'ironie » 518). Et qu'advient-il donc de la doxa quand le paradoxe est omniprésent ?

À ce point, la réponse à la question « Qui est Mille Milles ? » est beaucoup moins claire qu'au début : un adolescent-enfant-homme dit Mille Milles – dit aussi Dix Mille Milles / Tate / Chimo / Étin Celant, se désignant dans le texte par *je / tu / il* –, qui décide de se suicider car il ne veut pas être atteint par le désir impur de la chair, désir que l'on ne peut éviter que si on l'éprouve. Pour ce faire, il fait venir Chateaugué, l'être qu'il aime le plus à cause de sa pureté, être qu'il déteste le plus à cause de sa pureté. Il fixe la date de leur suicide commun, « une date vague et prochaine, comme celle de toute mort » (NV 22). Il abandonne ce projet désormais inutile parce qu'il se découvre transformé en adulte, chose impossible quand on croit, comme Mille Milles, que si « [o]n a été enfant, on le reste » (NV 153). Il contemple le suicide de sa très chère Chateaugué avec froideur et indifférence. Entre temps, il écrit ; et cela est sûr, pas d'ambiguïté là-dessus. Arrêtons-nous alors sur la définition de Mille Milles en tant que scripteur.

II.2.3. *Je ne suis pas un homme de lettres. Je suis un homme*¹¹.

Inscrite dans la préface du roman, cette affirmation est en même temps une définition (de Mille Milles) et une déclaration de position (le rapport de Mille Milles à l'espace littéraire). Le paradoxe est saillant – un homme de lettres n'est pas un homme –, mais le roman n'est pas sans offrir des solutions possibles à ce non-sens initial.

Dès le début du roman on apprend que Mille Milles « rédige une chronique pour les hommes » (NV 10), nous sommes donc en présence d'un personnage qui écrit un texte à l'intention d'un lectorat. Malgré tout, Mille Milles est « un homme de lettres », idée appuyée aussi bien par l'érudition littéraire impressionnante (et d'ailleurs invraisemblable¹²) dont il fait preuve, que par sa déclaration explicite : « Je suis un poète ; qu'on se le dise » (NV 66). Pourquoi nier alors un trait définitoire évident ? Selon l'opinion de Michel Biron, « [s]i Mille Milles ne veut pas passer pour un homme de lettres, c'est qu'il ne veut pas se définir comme un être d'institution » (11). Biron signale la présence du paradoxe du littéraire érudit qui se refuse le statut d'homme de lettres – « Ce n'est pas le moindre des paradoxes de Ducharme que de citer à profusion des hommes de lettres dont il refuse par ailleurs la compagnie » (196) –, mais il le met sur le compte de la correspondance directe qu'il décèle entre le personnage Mille Milles et l'auteur réel Ducharme : « 'Je ne veux pas être pris pour un écrivain', répond-

¹¹ NV 8.

¹² « Tous les commentateurs ont, du reste, souligné la culture littéraire des personnages (et son invraisemblance compte tenu de leur âge), qu'il s'agisse de Mille Milles dans *Le nez qui voque*, ou de Bérénice, héroïne de *L'avalée des avalés* [...]. » (Nardout-Lafarge 92)

il [Ducharme] à Gérald Godin, dans la seule entrevue qu'il ait accordée à ce jour¹³. Tel est le sens aussi de la formule de Mille Milles, citée tout début de cet essai [...] : 'Je ne suis pas un homme de lettres. Je suis un homme' » (191-192).

L'abondance des références érudites à l'espace littéraire, la « surexposition de la chose littéraire » comme l'appelle Biron, est un outil de dénigrement, de déconstruction et de réappropriation de cet espace, démarche qui s'inscrit d'ailleurs dans un mouvement revendicatif plus ample : « Ce n'est pas l'institution de la littérature que rejette Mille Milles : c'est l'institution en tant que structure sociale » (Biron 11).

Mais le sens de cette formule de Mille Milles ne se laisse pas fixer d'une manière si définitive. D'abord, il est difficile d'établir un rapport d'équivalence entre l'auteur réel et son personnage, et même si on le fait, le parallélisme n'est pas parfait : si on peut admettre que Ducharme inscrit dans le roman sa position vis-à-vis de l'institution littéraire, la déclaration de Mille Milles par contre exprime plutôt un rapport à l'écriture. Ensuite, il est difficile de prouver que Mille Milles refuse ou repousse le statut d'écrivain dans le sens institutionnel du terme, pour le simple fait qu'il n'émet pas de réflexion dans ce sens. Nulle part dans son discours Mille Milles n'exprime-t-il la volonté de diffuser son texte ou le besoin d'un lectorat. Au contraire, la position du lecteur est précarisée dès le début du roman, son rôle dans le processus littéraire est diminué au maximum : « N'être pas compris ne me dérange pas. Cela ne me fait rien. Je m'en fiche » (NV 9). Enfin, si on admet que Mille Milles rejette tout engagement institutionnel de son écriture, comment expliquer la question mi-

¹³ « Gallimard publie un Québécois de 24 ans inconnu », *Mclean's*, septembre 1966, p. 57 (note de Biron).

rhétorique, mi-provocatrice « Quelle sorte de littérature fais-je, Elphège ? Est-ce de la littérature surréaliste, surrectionnelle, ou surrénale ? » (NV 133) ; ou encore des déclarations telles : « Je suis en train d'écrire un chef-d'œuvre de la littérature française » (NV 44) et « Je n'écris pas pour l'imbécillité, j'écris pour la postérité » (NV 36)¹⁴ ? Une solution possible serait de comprendre ces énoncés dans le registre ironique, sauf que, institutionnellement parlant, ces prédictions se sont réalisées si on pense à la carrière de ce texte¹⁵. Franca Marcato-Falzone considère que des instructions pour une lecture en registre ironique sont encodées dans le fragment suivant de la « Préface » du *Nez qui voque* :

Un ciel de lit regarda un ciel et lui dit :

- Je ne suis pas un ciel de lit. Je suis un ciel.

Un ciel, qui ne voulait pas être pris pour un ciel de lit par les autres ciels, regarda les autres ciels et leur dit :

- Je suis un ciel. Je ne suis pas un ciel de lit.

Je ne suis pas un homme de lettres. Je suis un homme. (NV 8)

Marcato-Falzone lit dans le parallélisme sur lequel est fondé ce fragment une solution de l'énigme engendrée par la phrase problématique qui clôt ce pseudo-paratexte :

¹⁴ Le terme « institution littéraire » est pris ici dans un sens très restreint, renvoyant à ce qui touche directement à la production et à la circulation du texte littéraire. La section II.3 apporte des précisions concernant le rapport de Mille Milles à l'institution de l'éducation en tant que composante de l'institution littéraire.

¹⁵ Le texte de Mille Milles prédit sa carrière institutionnelle de la même manière dont le fera plus tard (et à un degré différent) le roman de Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*. Cette affirmation engendre évidemment une transgression des frontières entre des niveaux ontologiques distincts, puisqu'elle présuppose soit l'identification de Mille Milles à Ducharme, soit l'investissement du texte fictif de Mille Milles des attributs d'un objet appartenant au monde réel. Mais il est tout aussi vrai que le brouillage de niveaux ontologiques s'inscrit dans la logique du roman, comme on le verra un peu plus loin.

Composée comme une sorte de comptine, cette deuxième partie [de la « Préface »] propose au lecteur une énigme dont la solution se trouve dans l'identification du *parallélisme liant le premier et le dernier des syntagmes* qui le constituent. Si l'ambiguïté de la formulation inhérente à toute expression de ce genre annonce le caractère équivoque du texte qui va suivre, le parallélisme, lui, en nous faisant savoir que la dernière ligne de l'énigme *dit le contraire de la vérité*, précise que son auteur veut être considéré comme un écrivain et non comme un homme ; car cette ligne affirme : « Je ne suis pas un homme de lettres. Je suis un homme. » (183, nous soulignons)

Le raisonnement de Marcato-Falzone repose sur deux présupposés dont la validité ne peut pas être vérifiée : que la phrase « énoncée » par le ciel de lit est fausse (« dit le contraire de la vérité »), et que les deux affirmations se trouvent dans un rapport logique de cause-conséquence. On remarque pourtant qu'il y a dans le fragment de la « Préface » deux énoncés en discours direct, identiques en contenu et symétriques en forme, qui ne se distinguent que par leurs « énonciateurs » (« un ciel de lit » et « un ciel » respectivement). Le choix d'établir « un parallélisme liant le premier et le dernier syntagme » est sans doute possible, mais rien n'interdit l'association du *deuxième* énoncé avec ce dernier syntagme, auquel cas (si l'on suit le raisonnement de Marcato-Falzone), la dernière ligne de l'énigme dirait la vérité. L'argument de Marcato-Falzone peut sans doute être valable, mais l'argument contraire est tout aussi fort : si une lecture ironique est possible, elle ne peut être qu'arbitraire, car le texte ne contient pas d'indications qui soutiennent, d'une manière systématique et incontestable, une telle démarche :

[...] c'est plutôt la lecture critique qui, souhaitant désamorcer ce discours illégitime, suppose une intention ironique et entreprend le renversement des valeurs du discours. Rien dans le discours de Mille Milles ne permet sans conteste de désamorcer la parole, il n'y a pas d'absolu révélant la polysémie du discours agressif. (Larochelle 97)

Une deuxième manière d'interpréter la déclaration de Mille Milles est de comprendre la séquence « homme de lettres » dans son sens littéral : individu constitué de lettres, être de mots, autrement dit, personnage. Mais cette voie n'est pas plus facile car si elle élimine le paradoxe sémantique, elle aboutit à un paradoxe logique : « Je ne suis pas un personnage, je suis un être humain. » Superposant le niveau fictif et celui réel, cette nouvelle formule dément le statut exclusivement fictif de Mille Milles et l'insère dans la réalité concrète. Le lecteur est forcé à reconnaître le statut ontologique de Mille Milles comme étant équivalent au sien propre et, conséquemment, à lire le texte dans un régime strictement représentatif. Mais les modifications qu'il doit apporter au texte pour que cette solution fonctionne sont encore plus importantes que dans le cas de la première piste de lecture examinée, où il suffisait de laisser de côté des détails embarrassants pour désamorcer le paradoxe ; maintenant il faut entendre le mot « chronique » dans son sens premier (compte rendu d'événements réels), remplacer le mot « roman » sur la couverture par « autobiographie » et traiter Mille Milles comme un de ses semblables : l'écouter, le comprendre, éventuellement lui répondre, tout en gardant à l'esprit le fait que « l'homme Mille Milles » est créé par « le narrateur Mille Milles ».

Pirandello exploite ce type de situation de lecture dans sa pièce *Six personnages en quête d'auteur*, où des acteurs travaillant dans un théâtre rencontrent des personnages qui leur demandent de les incarner sur scène. Dans la littérature québécoise le cas le plus extrême dans ce sens est, comme nous l'avons vu, *Le personnage* de Filion. Ces situations sont très similaires au triangle auctorial fictif imaginé par Hofstadter : « There are three authors – Z, T, and E. Now, it happens that Z exists only in a novel by T. Likewise, T exists only in a novel by E. And strangely, E, too, exists only in a novel – by Z, of course. Now, is such an ‘authorship triangle’ really possible? » (*Gödel, Escher, Bach* 689).

La solution que propose Hofstadter s'applique sans problème aux textes de Pirandello et de Filion : il suffit de postuler l'existence d'un monde réel qui contienne un auteur H qui a créé un monde fictionnel impossible où l'existence d'un personnage peut précéder l'existence du texte qui le contient. La situation de Mille Mille est pourtant plus complexe : poser l'existence d'un auteur réel ne résout pas le problème de la superposition de niveaux : un auteur A crée un monde fictionnel où un narrateur N se crée en tant que personnage P ayant statut de personne dans le monde réel de A.

En somme, cette deuxième voie de lecture ne désamorçait pas le paradoxe sémantique, mais elle le transforme en un paradoxe logique ; en outre, cette démarche n'est pas non plus entièrement validée par le texte, car une des lois de l'univers tel que conçu par Mille Mille dit que le mot ne peut pas instaurer la chose, ce qui veut dire que, dans cet univers, « l'homme de lettres » ne peut pas créer « l'homme ».

Et même si cette superposition de niveaux est possible, que cette loi puisse être transgressée et qu'il soit possible que l'« homme » se crée lui-même, par un processus

volontaire d'autogénération moyennant le langage, l'impasse ne se résout pas pour autant. Mille Milles n'arrive tout simplement pas à bâtir son être, car chaque trait qu'il s'attribue est tôt ou tard annulé, comme on peut observer des paires d'énoncés contradictoires qui suivent :

- « Je ne suis pas un homme, un vrai homme, un gorille d'homme ; je suis indigne de la barbe qui me pousse » (86). / « Je suis un homme ; je ne comprends rien aux larmes des femmes » (110).
- « Je suis une forteresse inexpugnable. Rien ne m'ébranle » (234). / « J'ai souvent l'impression d'être ridicule, d'être né ridicule, et de devoir le demeurer tout le reste de ma vie » (238).
- « Je suis laid, corps et âme. Je suis infect. Je m'agace » (246). / « Je me trouve à mon goût. Je me trouve joli » (260).
- « J'ai des cris de gaieté parfois ; mais je n'ai jamais vu la joie » (257). / « Quand je suis gai, moi, ce n'est pas à moitié » (259).
- « Je n'aime pas l'ambiguïté » (132). / « J'aime mieux l'inconséquence et l'inconsistance, après tout » (169).
- « Je pardonne tout sauf l'impureté » (121). / « Au fond, j'aime mieux la cochonnerie » (169).
- « Je vous hais autant que je me hais. Je vous veux tous du mal, vous veux tous pourris de mal. [...] Je vous hais » (127). / « Je n'ai haï personne » (137).

Sur le plan lexical, l'ambiguïté fondatrice de Mille Milles se traduit dans une préférence sporadique pour le féminin : « Pour elle [Chateaugué], je suis comme une

sœur » (53) ; ou « Je suis fatigué comme une hostie de comique¹⁶ » (274). Il s'agit peut-être d'un mécontentement provoqué par la découverte de cette dimension féminine qui participe, à des degrés variables, à la constitution de l'être humain, constat qui est pour Mille Milles à la fois étonnant et embarrassant : « Soudain c'est comme si j'étais elle. Hostie de lesbien ! » (214)¹⁷. Mille Milles va jusqu'à nier des dimensions de l'être humain ordinairement considérées élémentaires : d'une part la capacité de raisonner logiquement : « Mes réflexions sont des irréflexions. [...] elles sont d'un être humain: elles ne peuvent pas s'enchaîner comme celles d'un être logique » (229) ; d'autre part la qualité de maîtriser et d'assumer son raisonnement : « Je ne suis pas responsable de mes associations d'idées » (129).

Généré par son discours, l'être de Mille Milles se construit en tant qu'échafaudage compliqué et bigarré qui tend vers la cohérence et l'harmonie, tout en se refusant la moindre chance d'atteindre cet idéal, car le principe qui est posé comme fondamental dans le fonctionnement du monde est la coexistence des contraires.

¹⁶ Dans cet emploi du nom « hostie », l'article indéfini peut s'accorder soit avec le nom qu'il détermine, soit avec le sujet grammatical, d'où l'ambivalence de la phrase.

¹⁷ N'oublions pas qu'il est « un » équivoque.

II.3. Comprendre Mille Milles¹⁸

Si la caractérisation directe n'éclaircit pas trop le mystère Mille Milles, penchons-nous sur l'une des techniques de la caractérisation indirecte : le discours du personnage comme symptôme de sa vision du monde et donc comme révélateur de ses traits constitutifs. *Le nez qui voque* est prometteur dans ce sens, car il n'est que discours de Mille Milles, du début à la fin. Ce texte se présente au lecteur sous l'étiquette « roman », mais il contient des poésies et glisse vers le poème en prose ; Mille Milles déclare d'ailleurs explicitement : « Je suis un poète ; qu'on se le dise ; qu'on ne me prenne pas pour un vulgaire prosateur » (166). Il qualifie son texte de « chronique » (« Je note avec précision tout ce qui se déroule avant ma mort et sa mort », p. 27), mais le rattache à la littérature intime, dans la mesure où il s'y investit affectivement (« Je rédige cette chronique pour les hommes comme ils écrivent des lettres à leur fiancée », p. 10). C'est aussi un journal mais à chronologie évanescence, qui débute le neuf septembre, fluctue à partir du quinze et s'arrête après le dix-huit. Cette instabilité générique du *Nez qui voque* est inscrite dans le texte même, par l'intermédiaire du personnage narrateur, comme le démontre Marilyn Randall dans une étude qui traite de la lecture pragmatique de Hubert Aquin et Réjean Ducharme :

Dans *Trou de mémoire* et *Le nez qui voque*, la problématique de l'identité générique est explicitement posée en termes diégétiques et thématiques : ce ne sont pas seulement les textes, mais aussi les personnages, qui souffrent d'indécidabilité générique. Le thème de l'androgynie chez Ducharme et la

¹⁸ Ce sous-titre est emprunté à Michel Biron, *L'absence du maître* 219.

métamorphose transsexuelle chez Aquin garantissent la saillance du problème des genres par sa métaphorisation au niveau de l'identité du personnage. (*Le contexte littéraire* 58-59)

Mille Milles tend au lecteur un objet à formes indécises, l'invitant à en faire ce que bon lui semble, annulant systématiquement la validité de tout choix générique éventuel. Ce polymorphisme frappe le texte non seulement au niveau formel, mais aussi au niveau du contenu. De quoi Mille Milles parle-t-il ? La liste est interminable, éclectique et déconcertante : des raisons pour vivre et pour se suicider ; du Québec et du Canada, de leur histoire, de leurs rapports, de leurs habitants ; des États-Unis et de l'américanisation ; de la dimension sexuelle de l'être humain (virginité, pureté, déchéance, chasteté) ; de la religion chrétienne ; du rapport à l'Autre ; du modernisme et de la tradition ; de l'écriture, de la littérature, des pouvoirs des mots et de leurs limites ; de son écriture ; du statut ontologique de l'homme ; du temps et de son passage ; des adultes et des enfants ; du voyage et de l'errance ; de l'amour et de la haine, du bonheur et de la souffrance, de l'écoeurement et de l'extase ; des excès et du délire des sens ; des livres, des bibliothèques, de la lecture ; de la mémoire et du souvenir ; de la vérité et de la réalité ; du sens et du manque de sens ; de soi-même et des autres ; du cinéma, des bicyclettes et de la météorologie ; la liste pourrait continuer. Mille Milles parle de tout, souvent en même temps, ce qui revient à dire qu'il ne parle de rien. Son texte est en quelque sorte une parodie de la littérature d'idées inaugurée par la Renaissance, genre qui permet à l'auteur d'exprimer sa vision sur le monde sans le contraindre pour autant de structurer sa pensée. Sauf que Mille Milles n'y inscrit pas

sa vision du monde mais *des* visions du monde, sans opter pour aucune de manière définitive.

Mille Milles est une espèce bizarre d'encyclopediste : sa connaissance du monde est extensive (et invraisemblable comme nous l'avons déjà mentionné), rien de ce qui est humain ne lui est étranger ; rien, à part le penchant si humain de rendre le monde supportable en le simplifiant et en lui collant une vision qui le rende cohérent. Dépourvu de cette habileté (ou la refusant), Mille Milles se trouve dans une position existentielle intenable : ses choix étant limités, inconfortables, désavantageux, il n'a qu'à choisir entre l'absence totale du sens et la coexistence de deux ou plusieurs sens qui s'entrechoquent. Cette épistémologie fondée sur le principe de la contradiction interne et de l'indécidabilité du sens est instaurée dès le départ :

[...] à l'instant de sa conception, l'idée se dédouble ; c'est-à-dire qu'aussitôt née, elle s'emploie à sa matérialisation et à la matérialisation de l'idée opposée. Elle tend à la fois vers les deux pôles ; et si nous ne la jugeons pas, ne la freinons pas, elle nous emporte avec elle dans les deux sens. Mais, chez la plupart des civilisés, il s'opère automatiquement, à la prise de conscience de l'idée, un choix, une violente révolte contre l'une ou l'autre des deux impulsions qu'elle provoque : ils pensent qu'il est fou de se donner à la fois au nord et au sud, à la droite et à la gauche, à la lenteur et à la rapidité. Chez les autres, d'esprit plus jeune, plus pur, non sclérosé, la possibilité d'une double action en sens contraires et parfaitement claire, saisissable, logique et comprise. Pourquoi, en plus de se mouvoir et d'émouvoir dans son sens, l'idée se meut-elle et émeut-elle aussi dans le sens contraire ? Parce qu'il est de la nature de

l'âme, volonté créatrice avide, de se représenter spontanément sous forme d'idées toutes les possibilités qu'offre un objet à son action et de les vouloir toutes réaliser par le fait même. (NV 20)

Écrire devient ainsi un moyen de rendre compte du mouvement contradictoire qui fonde la dynamique du monde, cette contradiction étant du coup inscrite dans le texte au niveau formel par des procédés d'écriture spécifiques : découpages aberrants des mots, invention de dénnotations nouvelles pour un signifiant donné, équivoques, paronomases, listes arbitraires, relations synonymiques entre des mots à sens contraire, clichés pris au pied de la lettre, constructions qui activent simultanément deux sens différents. La multiplication de ces procédés finit par « mettre le code en contradiction avec lui-même » (Dupriez, « Ducharme et des ficelles » 182). La dimension conventionnelle du code est ainsi annulée et, avec elle, sa capacité de générer un sens unique et précis. La langue est transformée en objet impossible qui va à l'encontre de sa propre utilité, à savoir son emploi en tant qu'outil de communication¹⁹.

La fonction d'outil d'apprentissage que remplit normalement le code linguistique est également niée, et par conséquent, la relation entre langue et mémoire est précarisée. L'exemple le plus éloquent dans ce sens est la stratégie mnémotechnique que Mille Milles propose à Chateaugué pour qu'elle retienne la prononciation du mot *Szczecin* :

Szczecin se prononce chtchè-tsinn : *c*, *h* comme dans chevalier, *t*, comme dans

Ticondéroga, *c*, *h*, *e* accent grave, comme dans chèvre, *t*, *s*, comme dans tsé-tsé,

¹⁹ Pour une analyse détaillée des procédés stylistiques et rhétoriques qui ont comme résultat l'éclatement du code linguistique dans *Le nez qui voque*, voir l'article de Bernard Dupriez « Ducharme et des ficelles ».

i, n, n comme dans immatériel. Voilà! Si tu veux t'en souvenir tout le reste de ta vie, tu n'as qu'à te souvenir de ce baralipton tout le reste de ta vie : Le CHEvalier de Ticondéroga avait une CHÈvre ; cette chèvre en courant, s'est fait piquer par une TSé-tsé, et cette piqûre l'a transportée dans un univers IMMatériel. Un baralipton, pour ta gouverne, c'est une ruse mnémotechnique. (NV 205)

Le « baralipton » de Mille Milles singe une technique de mémorisation connue sous le nom de « méthode de l'acrostiche »²⁰. Cette méthode est utilisée pour retenir l'ordre des éléments dans un inventaire donné ; par exemple l'ordre des planètes dans notre système solaire pourrait être retenu en mémorisant la phrase *Men Very Easily Make Jugs Serve Useful Nocturnal Purposes*, où l'initiale de chaque mot correspond à l'initiale du nom d'une planète (Higbee 73)²¹. Les outils mnémotechniques fonctionnent sur des principes stricts, dont les plus importants sont la construction d'un sens, l'organisation, l'association :

Mnemonic techniques and systems make use of the principles and strategies of learning and memory :

Meaningfulness. Mnemonic techniques and systems help make material meaningful, by using rhymes, patterns, associations, etc. [...]

²⁰ En fait, « baralipton » n'est pas le nom d'une technique de mémorisation, mais le résultat d'un tel procédé : les logiciens du Moyen Âge fabriquent une énumération de mots dépourvus de sens – *barbara, celarent, darii, ferio, baralipton* etc... – pour mémoriser les 19 formes de syllogismes valides et les relations qui existent entre eux (cf. Gabbay et Woods 331).

²¹ Il existe probablement un artifice mnémotechnique pour retenir les noms des planètes et un autre pour éliminer la confusion entre Mercure et Mars (qui commencent par la même lettre), ce qui pourrait en dire long sur l'efficacité de la technique.

Organization. All of mnemonics [...] give a systematic way to record and retrieve the material. [...]

Association. [...] you associate the new material that you want to learn with the material that has been previously memorized. (Higbee 78-79)

L'acrostiche de Mille Milles ne se plie pourtant à aucune de ces règles de construction, et il faudrait sans doute bien s'appliquer pour retenir d'abord l'acrostiche en soi, ensuite les mots qui contiennent les indices et enfin le nombre de lettres qu'il faut retenir de chacun de ces mots. De plus, Mille Milles s'amuse à inclure une inexactitude point dérisoire - « *i, n, n* comme dans immatériel » -, obtenant ainsi un outil brillant par son inutilité. Il est évident que « la ruse mnémotechnique » de Mille Milles est plutôt une ruse qu'une mnémotechnique ; en contredisant ses propres principes de fonctionnement, cet outil se retourne contre son propre but et se transforme dans un énoncé vide car dépourvu de la dimension utilitaire qui justifiait son absence de sens.

Le bien-fondé de ces contorsions auxquelles est soumis l'outil langagier est questionné par Bernard Dupriez :

A-t-on le droit de changer ainsi le sens des mots, de mettre le code en contradiction avec lui-même ? Sans doute, puisque cela ne change rien aux choses ni au monde (pense Ducharme). « Les verbes ne font pas l'action », écrit-il. Bel exemple de phrase à double sens. Les verbes, c'est ce qui fait l'action, d'après toutes les grammaires. Ducharme reprend la phrase en sens inverse, pour lui faire dire tout autre chose : les mots ne changent rien aux réalités. (« Ducharme et des ficelles » 182)

L'explication fournie par ce passage rend compte d'un brouillage de niveaux auquel est exposé tout texte littéraire qui met en scène un narrateur-scripteur à la première personne : il est impossible de décider si la position assumée par le *je* élocutoire est en même temps celle de l'auteur réel du texte. S'il est logique de considérer que l'éclatement du code linguistique est ultimement opéré par l'auteur réel du texte, à savoir Ducharme, il est moins évident qu'il soit possible de trouver la justification d'un fait situé au niveau du réel dans un raisonnement assumé explicitement et exclusivement par un personnage fictif, car cette transgression des niveaux amènerait à une impossibilité logique et pragmatique : le personnage Mille Milles devrait précéder le texte qui le crée et influencer sur l'écriture de son créateur. Autrement dit, Mille Milles aurait pu être créé seulement si Mille Milles avait déjà existé²².

²² Ce même brouillage des niveaux peut se constater chez François Hébert qui, parlant de l'ensemble de l'œuvre de Ducharme, affirme :

La vérité, c'est que Ducharme n'a aucun message à livrer et que c'est là, paradoxalement, son message. Il n'a strictement rien à dire. Dans un autre article j'ai essayé de montrer qu'il pouvait être, lui, Ducharme, et non l'un de ses narrateurs, de ses porte-parole, encore qu'on puisse soutenir que l'ambiguïté subsiste, qu'il pouvait être, dis-je, l'auteur secret des chapitres *qui manquent* dans trois de ses romans. Lapsus creux et conscient, le procédé met à jour l'ombre de la langue, de la parole, de l'écrit, de toute expression, de toute signification, mettant littéralement et entièrement en abîme et l'esprit et la lettre, dans le miroir de sa vacuité, de sa vanité foncière, montrant la seule fonction de l'œuvre : un trompe-l'œil sur fond de néant. « Ma plus grande gloire, dit-il quelque part, et on aurait tort de ne pas le croire, ce sera quand on s'apercevra que mon œuvre ne vaut pas de la merde. » Comment comprendre ce cri du cœur d'un philosophe désespéré, idéaliste à certains regards, mais profondément matérialiste si on prend au sens propre les excréments en question, autrement qu'en les situant devant le précipice d'une foi sans conviction, sans garantie mais avec tous les risques, accusatrice et masochiste à la fois ? (« L'alinguisme de Réjean Ducharme » 317)

Il n'est pas impossible que les choses soient ainsi ; pourtant, il nous semble bien plus probable que cette identification du *je* autodiégétique à l'auteur réel est – du moins dans le cas du *Nez qui voque* – la solution la plus simple pour expliquer le caractère problématique du texte et sa résistance à l'assignation d'un sens unitaire. Dire que l'auteur n'a, en fin du compte, rien à transmettre est également un bon moyen d'apaiser le mécontentement d'un lecteur qui échoue systématiquement dans sa tentative acharnée de saisir le « message » du roman. Ce type de lecteur est d'ailleurs caricaturé par Mille Milles, comme on le verra dans la section II.4.

Plus intéressant encore est le fait que la citation de Dupriez endosse l'un des raisonnements de Mille Milles sans le vérifier, se constituant ainsi en preuve concrète du caractère séducteur et contagieux de ce type de logique. Car l'affirmation « on peut changer le sens des mots car les mots ne changent rien à la réalité » renferme un paradoxe logique :

Prémisse : Les mots ne changent rien à la réalité.

Corollaire : Si on change les mots on ne change rien à la réalité.

Conclusion : On a le droit de changer les mots.

Implication logique : On a le droit de changer ce qui ne change rien à la réalité.

Autrement dit, on a le droit de changer à condition de ne pas changer.

Le discours de Mille Milles fait recours non seulement à ce type de logique fallacieuse, mais à toute une gamme de manifestations du paradoxe :

- raisonnements en cercle vicieux : « Plus la mère pleure, plus les sœurs et les frères s'aigrissent, plus le père perd possession de lui-même, moins on est bon à l'école, plus on se hortensensturbe ; plus on est affecté. Plus on est affecté ; plus la mère pleure, plus le père boit, plus les frères et les sœurs s'aigrissent, moins on est bon à l'école, plus on se hortensensturbe » (NV 32).

- truismes : « Plus le temps passe, plus l'hiver est proche. Ce dernier apophtegme n'est applicable que lorsque (que quand) ce n'est pas l'hiver. L'hiver, plus le temps passe, plus l'été est proche » (NV 26).

- définitions tautologiques : « Tous les traités que j'ai lus au sujet des œufs, concluent en affirmant que les œufs sont bien des œufs » (NV 224).

- sophismes : « S'il y a un Dieu il ne nous a pas créés, parce que Dieu, parfait comme il est, n'a besoin de rien : n'avait pas besoin de nous, n'avait pas besoin de créer » (NV 42).

- raisonnements vides : « En effet, si nous sommes comme deux gouttes d'eau, chacun de nous est comme une goutte d'eau, et Chateaugué est comme une goutte d'eau » (NV 21).

- doubles contraintes : « Il y a toujours quelque chose qu'il faut refouler, car il y a toujours alternative. Au sujet du sexuel, par exemple, il y a toujours deux envies : l'envie de le faire et l'envie de ne pas le faire. Si on ne le fait pas, l'envie de le faire est refoulée. Si on le fait, l'envie de ne pas le faire est refoulée » (NV 51).

- rétractations successives : « Maintenant je ne suis plus rien. Mais là n'est pas la question. Je suis tout au plus, le monde ; pas le monde, mais une action du monde sur mes sens ; pas une action du monde sur mes sens, mais une réaction violente, imprévisible, incoercible, consciente, volontairement ou involontairement volontaire [...]. Mais là n'est pas la question » (NV 198).

- régression à l'infini : « Je n'ai jamais pu rien comprendre aux mobiles, aux motifs, aux conséquences, aux effets, aux pourquoi, aux causes. Il y a le motif : il l'a tuée parce qu'elle l'avait trompé. Il y a le motif du motif : elle l'avait trompé parce qu'il n'avait pas su se faire aimer d'elle. Il y a le motif du motif du motif. Pourquoi ne se fichait-il pas d'elle malgré tout ? Qu'est-ce qui fait qu'on se met en colère ? Quel est le motif du motif du motif du motif du motif ? » (NV 223).

Ce discours éclaté et désarticulé est systématiquement commenté par le scripteur Mille Milles mais, comme pour démolir encore une fois le mythe de l'auteur

qui donne la clé de son œuvre et mène le lecteur par la main dans la recherche d'un sens caché, ce métadiscours s'érige contre son propre objet, le nie, l'anéantit. Tout sens est refusé : « Cela est très profond, mais cela ne veut rien dire » (79) ; toute intentionnalité est niée : « Je ne sais pas où je veux en venir, mais je suis sûr que j'y arriverai » (47) ; toute valeur littéraire potentielle de ses écrits est annihilée d'emblée : « J'écris mal et je suis assez vulgaire. Je m'en réjouis » (10). Les procédés qui fondent son écriture sont désavoués : « Il me faut donc veiller à ne pas laisser l'ambiguïté s'introduire » (68), ou encore « Je ne cherche pas à aveugler de paradoxes » (196). Le métadiscours est à son tour problématique, car il est souvent une réitération du paradoxe du menteur : « Cette dernière phrase est fausse » (80) ; « Il ne faut pas me prendre au sérieux. Je ne crois pas à un seul mot de ce que je dis » (124) ; « Tout à l'heure, je disais que je n'avais rien à perdre. En toute bonne foi, je mentais » (141) ; « Je renie tout ce que je viens de dire. Ça n'a aucun sens » (181).

L'acte d'écrire n'a, lui non plus, aucun sens, aucun but, aucune utilité : « J'écris. Comme c'est ridicule » (76) ; « En ce moment j'écris. Mais, si je n'écrivais pas, je ne ferais rien. [...] Écrire est la seule chose que je puisse faire pour distraire mon mal et je n'aime pas écrire » (59). Mais cet acte inutile est le seul que Mille Mille puisse maîtriser totalement. Sur le terrain de l'écriture il trouve une liberté absolue, car s'il y a des règles, il n'y a pas de conséquences à les transgresser, et s'il y a des erreurs, le fait de les commettre ne déclenche pas des répressions : « Je me répète dans ce cahier. Mais il y a beaucoup de place dans mon cahier et je ne suis pas avare de mon temps » (103) ; « C'est mon cahier, et j'écrirai ce que je voudrai dedans » (133). Tout est possible car écrire ne veut dire rien d'autre que mettre des mots les uns après les

autres, à l'infini si on le veut : « Je pourrais continuer ainsi pendant des centaines de pages » (80). Écrire n'implique rien, ni sur le plan matériel ni au niveau symbolique : « L'encre est à bon marché. La salive ne coûte rien » (130). Tout peut être dit, le mot n'a pas de capacité instauratrice et créatrice ; « [l]e mot n'est pas la chose », il ne transforme pas la réalité : « Si vous dites à quelqu'un qu'il est ignoble [...] vous n'avez pas changé grand-chose [...], vous ne l'avez pas rendu plus ou moins ignoble qu'avant » (175). Cependant, si les mots n'ont pas d'effet sur les choses, ils ont effet sur les êtres humains. Et leur effet dépend de la force avec laquelle les investit la foi qu'a le locuteur dans leur signification. Il est vrai que l'obstination de Mille Milles à se déclarer enfant ne change pas au fait qu'il est en fait un adolescent (« Je peux dire tant que je veux que je suis enfant, ce n'est pas vrai » p. 197). Mais il est tout aussi vrai que ce sont les mots d'un livre qui fournissent le nouveau nom d'Ivugivic ; ce sont les mots qui font venir Chateaugué près de Mille Milles : « Je lui ai envoyé une carte postale [...] Viens ici. J'ai besoin de toi » (17) ; ce sont toujours les mots qui donnent consistance au projet de suicide et le transmettent à Chateaugué ; et ce sont les mots qui la blessent à maintes reprises.

Dans le monde de Mille Milles, le seul élément inadéquat est Chateaugué qui pêche par cohérence, et pour ce fait même elle est anéantie. Elle est trop elle-même, trop égale à elle-même, elle ne se transforme pas en son contraire. D'ailleurs il y a bien peu de choses à dire sur Chateaugué : « Je n'ai pas encore parlé du nez de Chateaugué. Il est petit, tout petit. Voilà ; c'est fait » (268). Le désir de Chateaugué de se métamorphoser en Tate est trop rapproché de l'idéal platonique de l'androgyné harmonieux pour qu'il puisse se réaliser dans ce monde. C'est d'ailleurs la raison pour

laquelle l'androgynisme platonicien, tout comme les monades de Leibniz, n'existe que dans l'espace abstrait des idées et non pas dans la zone de l'existence humaine.

Chateaugué est encombrante pour Mille Milles, l'absence de Chateaugué est intenable, la disparition de Chateaugué est irritante. Que fait-il de Chateaugué? L'amitié est la seule relation cohérente et cohésive qui puisse exister entre deux êtres humains ; elle n'est pas ambiguë, elle n'est pas ambivalente. Que faire d'un noyau de cohérence dans un monde incohérent?

Le texte s'arrête avec la mort de Chateaugué – tuée par un discours trop convaincant sur la nécessité du suicide ou épuisée par une écriture qui la crée comme double fictif et enfantin du scripteur, elle est meurtrie par des mots qu'elle ne lit même pas. Car Chateaugué ne lit pas Mille Milles, elle suit Mille Milles ; l'amour et la lecture de l'autre ne vont pas ensemble ; l'amour pour la lecture et l'autre, oui.

Mille Milles se comporte en prédicateur, il ressent le besoin de dire des choses, de prononcer des discours, mais il se différencie fondamentalement par rapport aux fervents religieux pour deux raisons. D'abord, il n'éprouve pas d'urgence à partager ses vues et il n'obéit pas à quelque impératif intime qui lui commande d'ouvrir les yeux de la foule. Ensuite, il est bien loin du Saint François d'Assise qui, ayant transcendé tout désir missionnaire, n'avait plus besoin d'audience pour développer son discours. De manière évidente, Mille Milles ne parle pas dans le but de transmettre quelque chose, il ne parle pas pour communiquer (donc pour participer à un échange) et il se clame indifférent vis-à-vis de tout potentiel lecteur : « Mais je ne leur parle pas pour être entendu. Je leur parle, mais je n'ai pas besoin d'être vraiment entendu et faire semblant d'être entendu me suffit » (248). Cependant, afin de se constituer en énonciateur il a

besoin d'un énonciataire, ou, du moins, d'une instance qui occupe la position d'énonciataire même si elle n'en remplit pas forcément les fonctions. Comment se constitue alors cette instance qui rend possible l'énonciation de Mille Milles ?

II.4. Lire Mille Milles

À l'intérieur de la fiction il existe deux lecteurs de ce texte : l'un est Mille Milles, qui semble se relire sans cesse, à juger d'après l'étendue du métatexte et les nombreuses rectifications qu'il fournit. Il est le seul lecteur « réel » dans son monde fictif. L'autre est Chateaugué qui, malgré l'indifférence considérable qu'elle manifeste vis-à-vis de l'acte de lecture en général, pourrait incarner le *lecteur idéal* du texte de Mille Milles car, en tant que double fictif ou « sœur d'air », elle *est* Mille Milles d'une certaine manière²³ :

Elle [Chateaugué] représente – sans l'incarner jamais, n'ayant qu'une apparence de corps – le seul lecteur possible, le seul en tout cas qui satisfasse à la double injonction du roman : d'une part elle participe à l'œuvre comme si elle en était partie intégrante, comme si sa position de lectrice donnait sens à la position du narrateur, d'autre part, on ne peut pas la confondre avec le groupe honni des « amateurs et amatrices de fleurs de rhétorique. » (Biron 227)

Néanmoins, la lecture du journal lui est refusée – preuve supplémentaire que le texte ne peut pas (ou ne veut pas) trouver ce lecteur à même d'épuiser toutes ses

²³ Dans la terminologie d'Iser, le lecteur idéal est une entité purement abstraite – « le lecteur idéal, à la différence des autres types de lecteurs est une fiction » (64) –, qui a exactement le même code et jeu de présupposés que l'auteur, et qui serait pourvue de la capacité de réaliser toutes les potentialités du texte fictionnel, « indépendamment de sa propre situation historique (63).

possibilités : « - Nous sommes ensemble, oui ou non ? Laisse-moi lire ce que tu écris. [...] D'une voix rude, je dis à Chateaugué d'aller se coucher et de me laisser tranquille » (NV 56).

À part ces deux figures du lecteur, une troisième suit en filigrane tout le cheminement du texte : un *lecteur modèle*²⁴ systématiquement interpellé par le narrateur, mais systématiquement découragé dans ses tentatives d'interprétation : « C'est difficile à comprendre. Ce n'est pas facile à comprendre. Personne ne le comprend excepté moi. N'être pas compris ne me dérange pas. Cela ne me fait rien. Je m'en fiche » (NV 9). De plus, cette quête du sens qui, par convention, constitue l'activité principale du lecteur est tournée en ridicule :

Il y en a qui cherchent à comprendre! Qu'importe si ce qu'on cherche à comprendre n'a aucune importance? C'est si doux de comprendre quelque chose, de résoudre des charades. L'homme est si flatté quand il arrive à comprendre quelque chose de difficile à comprendre. Qu'importe si on ne comprend pas pourquoi on vit, pourquoi on passe son temps à souffrir et à s'ennuyer? Ce que veut dire la vie n'est rien à côté de ce que veut dire « ithyphalliques et pioupiouesques ». (NV 142)

²⁴ Nous renvoyons ici à la terminologie d'Umberto Eco : « il [l'auteur] prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement » (*Lector in fabula* 68). La différence entre le « lecteur idéal » d'Iser et le « lecteur modèle » d'Eco est assez mince, dans le sens où les deux instances reposent sur un modèle communicatif. La distinction provient pourtant du rapport différent que ces deux instances entretiennent avec l'ontologie du monde fictionnel : tandis que le lecteur idéal est une construction conceptuelle qui a la fonction de « comble[r] les lacunes de l'argumentation, lesquelles se produisent toujours dans l'analyse de l'action et de la réception littéraires » (Iser 64), le lecteur modèle peut participer au monde fictif puisqu'il peut en recevoir des injonctions.

Mille Milles se lance dans des théorisations entortillées et ne fait aucun effort de rendre son raisonnement accessible ; bien au contraire, son but semble être d'entretenir la confusion : « J'espère que tu n'as rien compris » (42). Et pour être sûr que toute illusion de courtoisie face à son interlocuteur est dissipée, il ruine l'un des présupposés centraux de la communication littéraire, qui est la sincérité du narrateur : « J'en dis. J'en dis. Je vous en fais accroire. L'encre est à bon marché. La salive ne coûte rien » (130). Il met ainsi en lumière ce qui distingue la communication littéraire de la communication courante, à savoir le penchant de la littérature à mettre en échec la communication (dans le sens de transmission d'un message) afin de favoriser la communion entre le texte et le lecteur ; le lecteur est ainsi appelé à modeler le texte, à le travailler par ses interprétations et à y découvrir sa propre voix.

Mille Milles manifeste explicitement l'absence totale du désir d'être compris, apprécié ou approuvé ; rappelons-nous qu'il n'a « rien à dire », que tout ce qu'il dit est « insensé, insignifiant, mal dit ». Par contre, il a besoin d'être entendu, et il le dit très clairement : « O mon ami l'homme, que ne t'ai-je encore entretenu des délices symphoniques de t'entendre m'entendre ? Car je t'entends m'entendre. Tu m'entends et c'est comme si tu me parlais. Tu ne m'entends pas à voix basse, tu m'entends à haute voix » (NV 254).

L'indifférence par rapport au lecteur que Mille Milles affirme et réaffirme obstinément est plutôt vouée à souligner ses exigences très élevées en ce qui concerne le public auquel il adresse réellement son « chef-d'œuvre de la littérature française » : il n'écrit pas « pour l'imbécillité », et « [c]eux qui sont intelligents comprennent et apprécieront » (NV 36). Il n'écrit pas non plus pour « les adultes », car eux, ils sont trop

enfermés dans leur conformisme et dans leurs peurs, trop soumis à des institutions aberrantes ou trop repliés sur eux-mêmes ; ils attribuent à l'acte de lire des fonctions qui ne lui sont pas caractéristiques et qui finissent par le dénaturer :

La plupart de ceux qui lisent ont entre neuf et seize ans. Les autres, ceux qui lisent et qui ont entre vingt et soixante ans, lisent parce qu'ils n'ont pas pu franchir le mur de la maturité ; ils sont assis à l'ombre du mur de la maturité avec un livre sur les genoux et ils lisent. [...] Le lecteur adulte est un hortensesturbateur, un célibataire, un révoltéparmoimême. [...] Il y en a qui lisent parce que, pour eux, c'est un devoir, un de ces devoirs comme en font les enfants à l'école. Ceux-là, s'ils ne lisaient pas, ils auraient peur, une de ces peurs comme en ont les enfants d'école qui n'ont pas fait leurs devoirs. (NV 47)

Si Mille Milles écrit mal, c'est parce qu'il veut éloigner de son texte les non avisés, les hypocrites et les bornés : « Mes paroles mal tournées et outrageantes éloigneront de cette table, où des personnes imaginaires sont réunies pour entendre, les amateurs et les amatrices de fleurs de rhétoriques » (NV 10). Les amateurs de fleurs de rhétorique sont ceux qui préfèrent l'apparence à l'essence, la forme au contenu, l'illusion à la réalité, le faux à l'authentique. Tout va bien tant que l'apparence caresse l'œil et repose l'esprit. Les chocs sont soigneusement évités, la réalité des choses est déguisée derrière le voile orné des mots ; les mots construisent un trompe-l'œil qui transmet au lecteur une image cohérente, rassurante et réconfortante (car belle) de la réalité. Or si les mots peuvent déguiser ou cacher la réalité, ils ne peuvent pas la changer. Il y a un certain objectivisme caractéristique aux écrivains du Nouveau Roman dans le rapport de Mille Milles avec la langue et dans sa vision des rapports

entre la langue et la réalité. La réalité *est* ; elle ne peut être ni changée, ni comprise, ni expliquée, et la littérature qui prétend faire cela n'est que tromperie, nourriture des esprits paresseux et lâches, incapables de se confronter à un monde trop inquiétant, car trop contradictoire et par cela trop incompréhensible. Pour Mille Milles, la seule attitude acceptable est de regarder le monde en face, ricaner, injurier, maudire et faire avec.

Appliquer des mots sur le visage des choses ne change pas la nature des choses ; nommer n'engendre pas automatiquement comprendre, mais jette dans l'illusion de maîtriser la réalité. C'est pour cela qu'il n'y a rien à dire, c'est pour cela que tout ce que Mille Milles dit est « paradoxe, trompe-l'œil, amuse-gueule et farce » (NV 160). Cela ne signifie pas qu'il faut nier l'existence de la réalité ; au contraire, Mille Milles fait un inventaire exhaustif des dimensions du monde, il a des opinions sur tout. Il faut juste arrêter de se laisser tromper par l'apparence rassurante des choses. Le monde est un espace incompréhensible, dans lequel Un est plusieurs, A et non A sont la même chose, moi est un autre, et *je* est double. Il n'y a rien à comprendre et soutenir avoir compris quoi que ce soit est une imposture. Mille Milles s'attaque au foyer qui, d'après lui, nourrit l'illusion et l'imposture : la dimension codifiée de la langue, ankylosée dans des clichés et recyclée notamment par l'institution scolaire, chargée d'imposer et de renforcer la norme. Mais son attaque n'est pas de nature révolutionnaire, elle ne démantèle pas le système en fonction pour le remplacer par un autre :

Si, dans *Le nez qui voque*, Mille Milles fait des erreurs de style, a la langue qui fourche et une culture proprement bâtarde, cela montre en même temps que l'inanité de la norme, des langages admis, cadastrés, utilitaires et même

esthétiques, des idiomes et des genres littéraires, cela montre aussi la vanité de la contestation, de la révolte, du désir de changement et pour ainsi dire *l'erreur de l'erreur* dans un marché clos où les mots ne sont que des *taches* d'encre, l'exact et redondant reflet des *tâches* historiques, qui n'ajoutent ni ne retranchent rien à la réalité, pas plus qu'un accent circonflexe ne fait un toit à un château. (Hébert « L'alinguisme de Réjean Ducharme » 317)

Mille Milles refuse toute intégration à un groupe, à un mouvement ou à une institution, parce que, à ses yeux, ces zones n'existent que pour créer un cocon rassurant, d'où la réalité est moins effrayante, d'où le moi est moins monstrueux. Il refuse de s'envelopper dans un espace ouaté où les aspects déstabilisateurs du monde ne pénètrent plus et où tout va bien parce que tout est ignoré.

Enfin, une fois les lecteurs non avertis écartés, Mille Milles fait œuvre d'initiation dans la « vraie » démarche de lecture : ouverte et sincère, mais à la fois critique et sceptique. D'une certaine manière, il fait œuvre d'alphabétisation littéraire : « Je t'apprendrai à te méfier des phrases, de ces idées d'hommes dont tu ne vois pas le visage. Souvent, ce qu'on appelle grandeur en littérature n'est que l'apparence de la gêne qu'éprouve l'esprit devant un aliment absurde, incohérent, incomplet ou vide de sens » (NV 229). L'écriture de Mille Milles appelle une lecture qui dépasse la quête d'un sens global : il n'y a pas de sens car il n'y a pas de cohérence, voilà tout ce que ce scripteur étrange a à dire sur le monde ; le monde n'a pas de sens, voilà tout ce qu'il a à dire sur le sens du monde. Comme dans le cas de l'image formée à l'intérieur d'un kaléidoscope, le signifiant n'a pas besoin de signifié parce qu'il en tient lieu. Ce signe linguistique amputé est par ce fait même plus susceptible de transformation,

pareillement aux atomes des éléments instables qui se combinent spontanément et violemment à la rencontre d'autres atomes. Nul n'est inquiet par le fait que les images d'un kaléidoscope sont dépourvues d'un sens fixe. Le jeu des formes, la disposition des éléments et le changement incessant de structure est ce qu'il y a de pertinent et d'exploitable, et personne ne penserait que le kaléidoscope est dépourvu de sens parce qu'il ne forme pas d'images qui transmettent un message. Bien sûr, on peut coller des sens sur les formes ainsi générées, mais le dessin ne les soutiendra pas jusqu'au bout, et ces sens ne seront pas généralement acceptés. Mille Milles et son texte fonctionnent de manière analogue et ils sont construits à l'aide des mêmes procédés : mise en abyme circulaire, multiplication de l'Un, accumulation d'unités identiques qui génèrent des sens différents par rapport à leurs éléments.

Le discours de Mille Milles est une mise en pratique de la théorie énoncée dès les premières pages : « [...] à l'instant de sa conception, l'idée se dédouble ; c'est-à-dire qu'aussitôt née, elle s'emploie à sa matérialisation et à la matérialisation de l'idée opposée » (NV 20). Tout au long de la lecture le sens se dédouble ; aussitôt né, le sens opposé surgit pour faire périr son existence, pour le défaire et le métamorphoser dans son contraire. Mais il n'y a pas d'intentionnalité cachée derrière ce procédé : ce livre « n'a rien d'hypocrite, ne sert à rien d'autre que ce qu'il est, un livre, destiné à être lu » (Dupriez, « Ducharme et des ficelles » 184).

Chapitre III

Niveaux fictifs en ruban de Möbius : Paradoxe logique et rapport du personnage avec son monde

Il n'y a plus de frontières entre le vrai et le faux !¹

Le chapitre précédent a examiné les manifestations du paradoxe au niveau du discours du personnage et leurs conséquences sur le statut ontologique de cette structure fictive ; dans ce qui suit, notre analyse se concentre sur l'impact du paradoxe sur la relation du personnage avec le monde qu'il habite. Puisque la nature paradoxale d'un objet n'est pas une caractéristique intrinsèque de l'objet en cause, mais une propriété relationnelle attribuée à l'objet par un sujet qui détient un système de croyances sur le monde, nous travaillons dans ce chapitre avec une définition qui ne voit plus le personnage en tant qu'appareillage exclusivement textuel – c'est-à-dire « être de mots » ou instance qui remplit un rôle actantiel – mais le conçoit comme manifestation autonome d'une subjectivité à l'intérieur d'un univers fictif. Le but de ce chapitre est de voir comment le personnage réagit face aux perturbations que le surgissement du paradoxe provoque dans la cohérence de son monde, et quelles sont les stratégies qu'il met en place pour gérer ces situations déstabilisantes.

¹ Monique LaRue, *Copies conformes* 168.

Les deux textes choisis comme matière de travail – *Copies conformes* de Monique LaRue et *L'emprise* de Gaëtan Brulotte – ne se servent quasiment pas du paradoxe sémantique ; en outre, leurs univers fictifs correspondants semblent être construits en régime représentatif de bon aloi, ce qui permet à ces romans d'encourager l'illusion référentielle. Le paradoxe est ainsi beaucoup moins voyant, car il n'est pas une dimension constitutive du monde fictif ou des personnages qui l'habitent, mais le sous-produit de l'interaction d'un sujet avec un monde, qui rend possible le brouillage des frontières entre des niveaux ontologiques incompatibles, dont notamment la réalité et la fiction². Il s'agit toujours d'une superposition d'éléments mutuellement exclusifs, mais cette fois-ci les éléments qui se confondent sont situés à des niveaux ontologiques différents. Dans *Le nez qui voque*, il est relativement facile de séparer la réalité et la fiction : dans *Trou de mémoire* d'Aquin, comme nous le verrons, la plupart des éléments qui composent le monde du roman peuvent être aussi bien fictifs ou réels, toute tentative d'établir leur appartenance à un niveau ontologique et un seul menant à une régression *ad infinitum* de l'argumentation. Pour ce qui est des romans qui font l'objet de ce chapitre, la réalité est sans cesse en train de se transformer en fiction, fiction qui, à son tour, acquiert le statut de réalité. Dans ce cas, le personnage et/ou le lecteur ne sont plus confrontés à des éléments rassemblant des caractéristiques mutuellement exclusives, mais à des objets ou structures qui semblent appartenir simultanément à deux niveaux ontologiques différents. La configuration de cet espace étrange peut être représentée sous la forme d'un ruban de Möbius, construction

² Sauf indication contraire, les termes « réalité » et « fiction » sont utilisés dans ce chapitre dans le sens de « niveau réel (ou factuel) du monde fictif » et « niveau fictif du monde fictif » respectivement.

troublante qui permet la jonction de deux dimensions opposées (les deux côtés d'un ruban) en une seule, sans commencement ni fin, tout en gardant intactes et visibles les propriétés et l'individualité de chacune des deux dimensions initiales. Les personnages de ces deux textes sont ainsi piégés dans une boucle étrange, *a strange loop* :

[A « strange loop » is] not a physical circuit but an abstract loop in which, in the series of stages that constitute the cycling-around, there is a shift from one level of abstraction (or structure) to another, which feels like an upwards movement in a hierarchy, and yet, somehow the successive « upward » shifts turn to give rise to a closed cycle. That is, despite one's sense of departing ever further from one's origin, one winds up, to one's shock, exactly where one had started out. In short, a strange loop is a paradoxical level-crossing feedback loop. (Hofstadter, *I Am a Strange Loop* 102).

La boucle étrange est donc une configuration bizarre de l'espace qui joint deux dimensions incompatibles du monde dans un continuum et en gomme habilement le point de rencontre, de sorte que le passage d'un niveau ontologique à l'autre devient impossible à localiser.

Copies conformes et *L'emprise* exploitent de manière différente l'effet de boucle étrange, car le premier roman en fait la caractéristique d'une attitude vis-à-vis du monde, tandis que le deuxième construit un univers fictif dont les niveaux ontologiques semblent s'enchaîner en ruban de Möbius. Ce déplacement du lieu du paradoxe dans le système des deux textes doit être mis au compte des effets de lecture distincts créés par les stratégies narratives employées par les deux romans. Dans le cas de *Copies conformes*, la narration à la première personne ne permet pas au lecteur

d'avoir un accès direct à la réalité du monde fictif ; il ne peut voir ce monde autrement que par les yeux du personnage-narrateur qui (se) raconte. Par contre, la narration extradiégétique de *L'emprise* crée un effet de distance par rapport au monde fictif et donne l'illusion au lecteur de se trouver dans la position d'un observateur objectif.

III.1. Du faux-vrai et du vrai-faux - *Copies conformes* de Monique LaRue

Tandis que Mille Milles génère sciemment des paradoxes dans l'univers qu'il habite afin d'y briser le plus de conventions, Claire Dubé dans *Copies conformes* s'acharne à désamorcer les contradictions et les énigmes qui l'assaillent et qui, croit-elle, démantèlent le réseau de conventions sur lequel repose la réalité. Comme le remarque Karin Schwerdtner, Claire s'érige contre le baudrillardien « réel sans origine ni réalité » (« Comment être dans un monde postmoderne » 98) ; or, la déréalisation du monde est pour Claire la conséquence directe et inévitable de l'effacement des frontières entre le vrai et le faux, donc de l'action du paradoxe.

Claire Dubé, mère d'un garçon de cinq ans, accompagne son mari aux États-Unis où il est invité passer un séjour de recherche de six mois à l'Université de Californie à Berkeley. Quand le mari de Claire est obligé de retourner à Montréal plus tôt que prévu à cause de la maladie de sa mère, Claire se retrouve seule à régler les dernières affaires avant le départ et à récupérer le « *Bernouilli Box* » (une macro-disquette) contenant un logiciel de traduction automatique créé par son mari lors de son séjour californien. Avant son départ en catastrophe, son mari lui confie que cette disquette est la seule trace de son travail : « Les fichiers sont protégés mais je n'ai pas de copie. Pas de copie récente. C'est idiot mais c'est comme ça. Je n'ai pas imprimé

mes données non plus » (CC 12). Pour récupérer la disquette, Claire se lance dans une enquête « digne de Sherlock Holmes » (CC 33), mais qui suit en fait, dans les moindres détails, celle du fameux Sam Spade, le détective de Dashiell Hammett dans *Le faucon maltais*. Claire déroule son enquête dans le cercle très restreint des Californiens qu'elle connaît par l'intermédiaire de son mari : Brigid O'Doorsey et son frère, Ron – propriétaires de la maison qu'ils ont louée dans l'une des riches banlieues de San Francisco – et Diran Zarian, mari de Brigid et père de Joe, son fils d'un autre mariage. Ils travaillent tous dans l'industrie informatique : Zarian est ingénieur spécialiste en micro-ordinateurs et les deux O'Doorsey détiennent une compagnie qui produit et vend des jeux sur ordinateur, appelée *The Maltese Falcon Inc.* Mais, tout comme Sam Spade, Claire ne récupère à la fin de son enquête qu'une copie de l'objet tant cherché, car l'original (pareil au précieux faucon du roman de Hammett) est perdu à jamais. De plus, elle se trouve devant le troublant constat que l'original n'a en fait aucune valeur, du moment que les données contenues par la disquette peuvent être facilement et fidèlement copiées sur un autre support. Et, pour défier toutes les règles du polar, Claire échoue également à déceler le mystère de la mort de Bob Mason, collaborateur de son mari, mort le lendemain du départ de celui-ci après avoir essayé de récupérer lui-même la fameuse disquette. Contrairement à ce que l'on attend d'une histoire de facture policière, l'enquête de Claire « impose une énigme et provoque un crime » (Reis 62).

La narration à la première personne qui constitue le roman rend compte des événements produits pendant la semaine qui s'écoule entre le départ du mari de Claire et le retour de celle-ci à Montréal avec son fils. L'usage des temps grammaticaux laisse

l'impression que le récit est produit pendant le voyage de retour, car les événements se rattachant à la Californie sont racontés au passé, tandis que l'arrivée à Montréal est projetée dans l'incertitude du futur par l'emploi du conditionnel. Même si catalogué comme « roman » par l'inscription sur la couverture, *Copies conformes* ne peut pas se rattacher définitivement à un genre littéraire précis. Karin Schwerdtner voit dans cet amalgame générique aussi bien une aspiration vers l'originalité et vers l'unicité qu'une contestation des normes (littéraires ou extra-littéraires) en vigueur :

Enfin, en s'abandonnant à la réflexion lors du voyage de retour, Claire produit un récit dont le genre *erre* entre, d'une part, le roman à énigmes, le suspense policier et l'enquête psychologique et, d'autre part, la lettre, l'introspection et le journal intime, connotés comme féminins. De telle sorte que les énoncés qui constituent *Copies conformes* échappent à toute catégorisation singulière. [...]

Dans la perspective d'une perturbation de l'hypostase générique, le discours de Claire se donne comme mise en scène non seulement de sa spécificité, mais aussi, et surtout, de son humanité, où la capacité à jongler avec des codes romanesques traditionnels et des pratiques d'énonciation sexuées serait une pratique contemporaine féminine *et* masculine (« Entre l'être et l'action » 73)

Cette tension entre le masculin et le féminin, vus comme deux pôles opposés et mutuellement exclusifs, est richement thématifiée dans le texte de LaRue, et elle a généré toute une série d'études dans la perspective des théories féministes. Susan Ireland fait une lecture du statut de la mère dans une société essentiellement masculine en analysant la « dichotomie qui associe la maternité à la tradition et à l'esclavage, et le féminisme à la modernité et à la liberté », et donne un aperçu des mécanismes par

lesquelles cette dichotomie « crée une opposition entre les mères et les non-mères » (« La maternité et la modernité » 47). De manière similaire, Mary Jean Green parle de « réécriture féminine » (*feminine rewriting*) du roman de Dashiell Hammett, vouée à satiriser le mode de vie et les mœurs des Californiens pour s'attaquer ainsi aux valeurs patriarcales traditionnelles³. Karen Gould voit dans *Copies conformes* « une réécriture québécoise, féministe et postmoderne du polar américain » (27) ; Lise Gauvin affirme que Monique LaRue s'inspire du roman de Dashiell Hammett « pour interroger les notions de double et d'identité féminine » (« Écrire/Réécrire le/au féminin » 22) ; et Lori Saint-Martin rapproche les écrits de Monique LaRue de ceux de Lise Harou, de Suzanne Jacob et de Francine Noël et les rattache au « métaféminisme »⁴.

Sans contester le bien-fondé d'une démarche de lecture qui se penche sur le rôle de la femme et sur les manifestations de la féminité, ou sur les visages du double, notre démarche s'intéresse plutôt à l'attitude adoptée par le personnage central de LaRue face à un monde qui lui est étranger aussi bien par le positionnement géographique que par la langue, la culture et les valeurs qu'il véhicule.

³ « [...] Monique LaRue's *Copies conformes* [...] uses a feminine rewriting of Dashiell Hammett's San Francisco-based *Maltese Falcon* to satirize lifestyles determined by Silicon Valley technology – and to underline their destructive nature. [...] Evident as well in the work of LaRue and Brossard is a critique of this new society as a dangerous extension of traditional patriarchal values » (Green 925).

⁴ Lori Saint-Martin comprend par ce concept un féminisme qui a abandonné la dimension militante et collective, aussi bien que « la quête d'une écriture spécifiquement féminine, d'un langage-femme, » pour examiner le rôle du féminin dans des domaines réservés traditionnellement au masculin (histoire, littérature, mythologie, psychanalyse) et pour faire « chavirer la mouvante frontière entre les sexes » (84).

III.1.1. Des faux plus vrais que d'autres

Afin de préserver ses valeurs et son identité (à savoir son sens des origines et son unicité en tant qu'individu), Claire doit mener des luttes sur plusieurs fronts à la fois, dans le but ultime de garder prise sur la réalité. Ce n'est pas chose facile, surtout parce que, comme l'a démontré Karin Schwerdtner (« Comment être dans un monde postmoderne »), Claire est une adepte du paradigme traditionnel qui se voit obligée de fonctionner dans le paradigme postmoderne. Par conséquent, la Californie n'est pas simplement un monde étranger, éloigné géographiquement du lieu d'origine, mais surtout un espace étrange qui, à cause de sa capacité de superposer familier et non-familier, se déréalise. C'est pourquoi Claire perçoit ce monde comme étant éloigné non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps : « Ici, sur les bords du Pacifique » – dit-elle – « on se trouvait un peu dans le futur. [...] Et dans le futur, il n'y a pas la 'patine du temps'. C'était la luminosité insupportable de la science-fiction⁵ » (CC 29). Cette déréalisation se manifeste de manière très évidente tout d'abord au niveau de la langue, outil qui, par excellence, sert à saisir la réalité et à la rendre compréhensible. Dans ses interactions sociales, Claire doit manier l'anglais, cette « langue étrangère et pourtant familière » (CC 17) qui rend la réalité plus glissante, moins gérable : « Dans

⁵ Le fantastique (et implicitement la science-fiction en tant qu'espèce du fantastique) se construit sur un principe similaire à celui du paradoxe, car il naît au point de jonction accidentelle entre deux univers conçus comme mutuellement exclusifs et non-intersectables. Devant le fantastique, tout comme devant le paradoxe, l'individu ressent l'urgence de prendre position pour l'un des deux ordres incompatibles. Dans son *Introduction à la littérature fantastique*, Tzvetan Todorov montre que le fantastique, « ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la 'réalité' » (46). L'une des alternatives possibles dans ce moment d'hésitation (celle choisie par Claire) est l'étrange, à savoir la logique par laquelle l'événement impossible ou inquiétant est expliqué rationnellement en tant que produit du hasard, du rêve, de l'illusion des sens, de la folie, ou de la supercherie et des jeux truqués, étant ainsi intégré dans le domaine de l'illusoire et de l'imaginaire.

une langue seconde, les mots sont simplement plus éloignés de la réalité que dans la langue maternelle. J'avais l'impression de délirer » (CC 58). Introduisant un écart important entre « vouloir dire » et « dire », entre l'intention élocutoire et l'acte élocutoire, l'utilisation d'une langue étrangère génère le doute et enlève le contrôle du locuteur sur son message, menant à une sensation persistante de décalage par rapport à la réalité.

Si le monde californien est déréalisé dans les yeux de Claire, la réciproque est également valable. À travers les regards des quelques Californiens qu'elle rencontre, Claire est réduite essentiellement à deux clichés : « little friendly khébékwise » (CC 105) et « mother-woman » (CC 43). Tandis que le premier cliché est appliqué à Claire par Diran Zarian, le deuxième n'est pas mis dans la bouche d'un personnage, étant en fait l'image que Claire croit renvoyer à Brigid O'Doorsey ; autrement dit c'est ce que Claire croit que croit Brigid : « Quelle mystérieuse énergie se dégage de la mise en présence d'une femme comme Brigid O'Doorsey et d'une *mother-woman*, comme on appelait aux États-Unis la catégorie dans laquelle elle m'avait sans doute rangée? » (CC 43). Claire perçoit l'appellatif *mother-woman*⁶ comme annulant toute une partie de

⁶ L'image de la *mother-woman* renvoie à la femme qui est soumise à son mari et dont l'existence est justifiée et organisée par l'existence de ses enfants : « The 'mother-woman' role is an image which encapsulates this idea of propriety. It is a behavioural code which bases a woman's identity on her capacity to bear children, look after them and worship the patriarch ; it is a role based on the effacement and the extrication of each female individuality for the sake of the 'mother-woman' raiment » (Mahin en ligne). Dans son analyse de ce stéréotype, Irigaray voit dans le confinement de la femme dans ce rôle un processus de réification de son être et de subordination à l'instance masculine :

Si la femme traditionnellement, et en tant que mère, représente le *lieu* pour l'homme, la limite signifie qu'elle devient *chose*, avec d'éventuelles mutations d'une époque de l'histoire à une autre. Elle se trouve bordée comme chose. Or le maternel-féminin sert aussi d'*enveloppe* à partir de laquelle l'homme limite ses choses. Le *rapport entre l'enveloppe et les choses* constitue une des apories, ou l'aporie de l'aristotélisme et des systèmes philosophiques qui en dérivent.

son être – ce qui est, sans doute, le rôle de ce stéréotype où l'attribut relationnel *mother* engloutit l'attribut constitutif *woman* –, alors qu'elle semble vouloir de tout son cœur bien rentrer dans le rôle de mère et d'épouse : tout au long du récit (dont le destinataire premier est son mari) elle se répète incessamment, comme pour ne pas oublier, qu'elle est la mère d'un enfant et que cela est la chose la plus importante au monde. Pourtant, l'actualisation de la représentation stéréotypée du rôle qu'elle remplit apparemment de bon gré la force à prendre conscience de la partie de son identité qu'elle effaçait pour pouvoir mieux remplir ce rôle.

La quête de Claire est par conséquent double, visant à retrouver aussi bien un objet (la « vraie » disquette) qu'un sujet (le « vrai » soi). Dans sa poursuite de la vérité elle transgresse bien des règles et sort (non sans en être elle-même surprise) du rôle qu'elle croyait avoir assumé : elle conclut des accords avec des hors-loi, trompe son mari, néglige son enfant : « Dans *Copies conformes*, Claire sera tout à la fois victime, coupable et détective, jouant dans le registre du vrai et du faux, du juste et du mensonge » (Reis 64).

Cependant, le voyage de Claire dans ce pays étrange et étranger, sa rapide incursion dans le non-conformisme et son flirt éphémère avec le mensonge et le faux-semblant sont en fait voués à lui permettre de retrouver les conventions qui lui sont familières, des vérités confortables qui épargnent à la vie les angoisses et les

Dans nos terminologies, issues de cette économie de pensée, mais imprégnées d'un psychologisme qui ne connaît pas ses sources, il se dira, par exemple, que la femme-mère est *castratrice*. Ce qui signifie que, son statut d'enveloppe et de chose(s) n'étant pas interprété, elle est sans cesse inséparable de l'œuvre ou l'acte de l'homme, notamment en tant qu'il la définit elle, et pose son identité à partir d'elle ou corrélativement à cette détermination à elle. (17, italiques en original)

inquiétudes. Son voyage n'est transformateur qu'en apparence. Elle ne part pas pour l'amour du voyage, de la découverte et de l'exploration, mais pour récupérer quelque chose de déjà connu. Initialement hostile à l'idée du départ en Californie, Claire annonce à l'improviste sa décision de partir lors d'un déjeuner avec des amis qu'elle perçoit critiques vis-à-vis du rôle traditionnel de mère et épouse qu'elle assume : « *Les vrais voyageurs sont ceux-là qui partent pour partir ! Savez-vous que nous allons six mois en Californie ? Pour nous retrouver* » (CC 188, italiques en original). La séquence en italiques, citation légèrement inexacte⁷ du *Voyage* de Baudelaire, illustre en fait une position face au voyage radicalement opposée à celle de Claire, car si cette citation parle du voyage qui lance l'esprit aventurier et explorateur à la recherche d'horizons nouveaux, Claire envisage un voyage en boucle dont le but n'est pas de s'ouvrir vers l'inconnu mais de retourner sur son point de départ. L'histoire de Claire « se déploie entre le mythe du renouvellement et celui des origines » (Canty 334), et son retour à Montréal s'inscrit dans la logique de la récupération de l'origine, marquant la rupture d'avec un monde où l'origine est éclatée et où l'original et l'authentique ne sont plus distinguables des copies et des faux. D'ailleurs, Claire ferme son récit par une analepse, revenant sur l'évènement qui avait déclenché le départ en Californie, mise en scène au niveau formel de sa conviction inébranlable qu'« [au] moment où nous nous éloignons le plus, selon toute apparence, nous nous rapprochons » (CC 151). Si Claire part, c'est pour pouvoir confirmer ses certitudes, pour récupérer la vérité enfermée au cœur même

7

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
pour partir ; cœurs légers, semblables aux ballons,
de leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
et, sans savoir pourquoi, disent toujours : Allons ! (Baudelaire 172).

des clichés qu'elle rejette, pour renforcer son statut de mère et épouse et pour retrouver son amour, sa ville, sa culture, son passé :

[...] c'est à San Francisco qu'elle parvient à affirmer sa position authentique et constamment renouvelée au sein de la culture québécoise. Elle visite les statues des artistes québécois, fait l'effort de chercher des livres en français à la librairie, saisit chaque occasion de parler français, et enfin persiste à conduire la petite Renault 5 avec la plaque d'immatriculation où est marquée la phrase : « Je me souviens. » (Schwerdtner, « Comment être dans un monde postmoderne? » 104)

Dans ce contexte, l'utilisation du vers de Baudelaire ne sert pas une logique argumentative, du moment qu'il illustre exactement le contraire de ce que Claire veut et croit. Pourtant, son surgissement dans le discours de Claire n'est pas innocent. Ayant acquis le statut de lieu commun dans la culture francophone, cette séquence sert à la fois de point d'ancrage dans un contexte culturel donné et de déictique de cet ancrage. Patrick Imbert rapproche le fonctionnement du lieu commun à celui du stéréotype et insiste sur le rôle important qu'il remplit dans la pragmatique discursive :

Les lieux communs, qui peuvent se manifester sous forme de thèmes récurrents ou de *topoi*, mais aussi sous une forme très structurée linguistiquement, telle la maxime ou le proverbe, rejoignent donc des oppositions paradigmatiques, c'est-à-dire, dans notre terminologie, des stéréotypes très généraux. Ce sont toutefois des stéréotypes qui, dans le discours, prennent diverses formes dans le but précis de « vraisemblabiliser », d'emporter l'adhésion, de convaincre. Le lieu

commun n'a pas l'agressivité du cri de guerre, du slogan, mais il a la détermination de la « raison » qui chemine. (16)

Le même rôle est rempli par la séquence « partir c'est mourir un peu », reprise plusieurs fois au long du roman, phrase encore plus facilement reconnaissable en tant que cliché que le vers de Baudelaire⁸. D'ailleurs, cette expression est tellement commune qu'elle est considérée un proverbe, son origine littéraire étant complètement obliérée⁹. Mais le cas le plus intéressant dans ce sens est le fonctionnement de la phrase « Nous sommes des désespérés mais nous ne nous découragerons jamais, » citation adaptée¹⁰ de Charles Gill reprise du roman de Ducharme, *L'hiver de force*, qui, sans être un cliché dans le contexte culturel francophone ou québécois, en devient un

⁸ Nous adoptons ici les définitions que donne Patrick Imbert aux termes « cliché », « lieu commun » et « stéréotype ». Le cliché en tant que catégorie du lieu commun, est un phénomène qui « règne dans le syntagme », tandis que le stéréotype « a pour fief le paradigme. » Imbert démontre également que les clichés et les stéréotypes fonctionnent dans une relation d'interdépendance étroite : « A l'instar du syntagme et du paradigme, clichés et stéréotypes sont complémentaires et représentent deux aspects d'un même phénomène, celui de la convention, base nécessaire au processus de communication » (16).

⁹ Il s'agit d'un vers du « Rondel d'adieu » d'Edmond Haraucourt, poète, romancier, parolier, compositeur, journaliste et auteur dramatique français (1856-1941) :

Partir, c'est mourir un peu,
C'est mourir à ce qu'on aime :
On laisse un peu de soi-même
En toute heure et dans tout lieu. (12)

¹⁰ La phrase attribuée à Charles Gill dans le roman de Ducharme est en fait « Je suis un désespéré mais je ne me découragerai jamais » (*L'hiver de force* 36). La citation est tirée d'une lettre de Charles Gill écrite au début du mois de mars 1913, adressée à son ami Louis-Joseph Doucet. Depuis plusieurs mois Gill traverse une période difficile à tous les niveaux : sa mère et sa femme sont très malades, son état de santé est chancelant, et il a de nombreuses difficultés de ménage. Voici le contexte de la citation en question :

Comment veux-tu que je n'accuse pas le destin ! Tout m'arrive ! J'avais bien assez d'ennuis, de remords et de désillusions à supporter sans éprouver la peine de voir ma mère s'éteindre au milieu de souffrances atroces.

Je suis déterminé à opposer la fermeté du roc aux épreuves sans nombre qui m'arrivent de partout. *Je suis un désespéré, ami Doucet, mais je ne me découragerai jamais.* » (99, nous soulignons)

La mère de Gill meurt le 22 mars. Une fois ce contexte connu, la similarité entre la situation de Gill au moment où il écrivait cette lettre et celle du mari de Claire, qui se dépêche auprès de sa mère agonisante, devient frappante. Pourtant, cette référence est tellement obscure, qu'il est peu probable qu'elle soit saisie par le lecteur et mise au profit dans l'interprétation.

dans le contexte de l'univers fictif habité par Claire, et cela pour plusieurs raisons. D'abord, cette citation qui « fonctionne comme une véritable litanie dans le texte de LaRue » (Gould 28) dilue son sens à force d'être répétée. Ensuite, ce n'est pas Claire qui choisit ce mot d'ordre pour son couple, mais son mari ; elle ne fait que l'adopter, plutôt mécaniquement, et le récite comme une incantation dont l'actualisation aurait le mérite d'instaurer la présence de son mari. Enfin, comme cette phrase est fondée sur un paradoxe, elle s'intègre mal dans le système de pensée de Claire qui se veut ordonné et dépourvu de toute ambiguïté ou contradiction. Incapable d'en pénétrer le sens et de l'assimiler au niveau intime de sa pensée, Claire s'approprie cette phrase par répétition, mais ce faisant elle la convertit en slogan car elle en fige le sens et lui enlève toute polysémie potentielle.

Ce penchant que manifeste Claire pour les clichés et pour les lieux communs en général vient en contradiction flagrante aussi bien avec sa quête de l'origine et de l'originalité qu'avec son angoisse de la reproduction mécanique. Les clichés sont, par excellence, des mécanismes d'effacement de l'origine : ils sont des biens communs dont le créateur est toujours oublié. De plus, comme le remarque Susan Ireland, « [l]e cliché, comme les autres types de boucles que redoute Claire, n'est qu'une formule qui se répète sans se renouveler¹¹ » (« La maternité et la modernité » 58). En répétant la

¹¹ À plusieurs reprises Claire exprime l'angoisse que lui provoquent les enregistrements en boucle qui servent de moyen de communication entre l'individu et les diverses institutions de la société californienne, et qui éliminent tout contact humain : « Que peut un simple être humain face à un ordinateur qui l'entend, mais qui est programmé pour ne pas comprendre ? Si j'avais pu laisser un message, sur un répondeur automatique, j'aurais eu quelque espoir d'atteindre un cerveau humain. Mais la boucle était parfaite » (CC 52). L'être humain semble ainsi expulsé définitivement de cet univers automatisé qui fonctionne dorénavant de manière autonome : « Un grésillement bizarre se fit entendre [dans le récepteur]. Puis il y eut un déclic. « *Wait... you are listening to a computer...* » Mon cœur battait.

devise de son couple, Claire cite son mari qui cite une citation ; et pourtant cette devise, qui n'est en fin de compte que la copie d'une copie, figure parmi ses vérités. Ainsi, la conjonction traditionnelle d'attributs [+original, +valeur] est remplacée par une combinaison nouvelle : [-original, +valeur]. Investir la copie de valeur signifie en quelque sorte mettre le signe d'égalité entre le vrai et le faux, car accepter que la copie est conforme à l'original, qu'elle en est une « vraie » (le syntagme anglais *true copies*, qui est d'ailleurs le titre de la traduction en anglais du roman, rend mieux cette idée), signifie lui reconnaître les mêmes attributs formels, utilitaires et axiologiques qu'à l'original.

Mais la source principale d'inquiétude dans le roman de LaRue est non pas le constat que « la copie est rigoureusement semblable à l'original » (CC 93), mais le fait que « [t]out peut être copié » (CC 93). Claire navigue dans un monde où non seulement les objets sont des reproductions (la disquette que Claire finit par récupérer est une copie de la « vraie », celle que son mari avait oubliée dans son bureau ; la maison qu'elle habite est l'imitation d'une villa romaine ; les jardins californiens miment la flore tropicale), mais où les personnages qui la peuplent sont à leur tour des copies. Le secrétaire du « Center of Languages » de l'Université de Berkeley est « un clone de David Bowie » (CC 30). Brigid O'Doorsey a le regard de « Mary Astor dans *The Maltese Falcon* » (CC 43) et l'apparence du personnage du livre de Hammett : « Son prénom, le même que celui de la fameuse héroïne. O'Doorsey, O'Shaughnessy. Même apostrophe, même phonèmes. La compagnie de jeux informatisés du faucon

« *A message is coming...* » Dans la machine, une autre machine! [...] Quelle machine avait bien pu déclencher les deux autres? » (CC 131, italiques en original).

maltais. Et ces poupées ? N'avaient-elles pas toutes les yeux bleus ? Les cheveux roux ? Comme Brigid O'Shaughnessy ? » (CC 55). Même les quelques phrases mémorables que Brigid prononce ne sont rien d'autre que des citations du roman de Hammett : « Et vous savez, ces mots, où elle les a pris ? Dans le roman ! Parfaitement ! » (CC 110-111). La Californie de Claire est un monde où « le 'tout vrai' s'identifie au 'tout faux' » et où « l'irréalité absolue s'offre comme présence réelle » (Eco, « Voyage dans l'hyperréalité » 21)¹².

Ce qui semble déstabiliser Claire est le constat que cette logique de la copie amène fatalement à l'artificiel généralisé, donc au mensonge¹³. Incessamment à la poursuite du factuel, Claire se retrouve fatalement dans la présence du factice. Pourtant, le rapport que Claire entretient avec le mensonge n'est clair qu'en apparence. Dans sa tentative de résoudre le mystère du meurtre de Mason et de retrouver la plaquette originale de son mari, Claire assume le rôle de Spade – ce détective de Hammett incapable de mentir à lui-même, ou de mentir aux autres, tout comme Claire –, mais pour ce faire elle vêt les habits de Brigid O'Doorsey, l'incarnation de Brigid O'Shaughnessy. C'est déguisée dans les vêtements artificiels de Brigid, – elle qui était « plutôt du genre cotonnade, toile, textile naturel » (CC 75) –, que Claire retrouve un

¹² La Californie de Claire n'est pas sans rappeler celle que décrit Eco dans « Voyage dans l'hyperréalité, » à la différence que pour Eco elle est un espace dont la perméabilité extrême rend tout possible, y compris le « faux absolu, » tandis que pour Claire la Californie n'est *que* du faux.

¹³ Dans sa tentative de saisir le monde, Claire construit deux séries antonymiques de concepts qu'elle considère synonymes (et qui, évidemment, ne le sont pas) : d'une part *vrai, naturel, original, vérité*, d'autre part *faux, artificiel, copie, mensonge*. Nous verrons plus loin que le couple *réalité / fiction* lui posera le plus de problèmes car, même si au premier abord il semble s'insérer naturellement dans ce système d'oppositions binaires, Claire en fera usage d'après une logique différente.

autre soi : « une femme que je reconnaissais parfaitement montait à la surface, mains moites, jambes moites » (CC 96), un soi qui la saisit par son étrangeté :

Ce corps nouveau, son odeur, sa chaleur, me donnaient le sentiment d'être moi aussi dans une nouvelle peau. Ses mains [de Zarian] courant sur cette robe qui ne m'appartenait pas révélèrent, comme dans une décalcomanie, une femme que je n'étais pas et qui, pourtant, puisqu'elle habitait mon corps, devait bien être entrée par quelque faille en moi. (CC 96)

Elle finit par se reconnaître dans cette « femme dégagee et libre de son désir [qui] suivait un étranger dans une ville étrangère » : « Et cette femme était certainement moi » (CC 104). Ce n'est que confrontée avec le faux-semblant qu'elle arrive à retrouver l'authenticité de son être : « C'est paradoxalement au cœur d'une histoire de reproductions et de simulacres que Claire Dubé affirme sa singularité, mettant en crise son identité dans un monde artificiel » (Reis 64).

Ce rapport ambigu que Claire entretient avec le mensonge se manifeste également au niveau de sa narration qui contient une série significative de « lapsus » dont l'effet est de dénaturer et falsifier dans une certaine mesure le niveau « factuel » de l'univers fictif. Dans sa poursuite du réel, Claire construit en fait son « propre » réel par l'introduction de certains écarts presque insaisissables par rapport au savoir extratextuel, savoir qu'elle importe d'ailleurs massivement dans son récit. Par exemple, Claire appelle la plaquette qu'elle doit récupérer pour son mari « [u]n gadget admirable, portant le nom aux relents dix-neuviémistes de *Bernouilli Box* » (CC 50). Or, non seulement le syntagme anglais en italiques conserve la graphie française du nom propre (l'épellation correcte en anglais étant « Bernoulli ») mais les « relents dix-

neuvièmistes » proviennent en fait du nom de l'homme de science dix-huitièmiste Daniel Bernoulli (cf. *Microsoft Computer Dictionary*). Le logo original de la compagnie *Apple Computers* qu'elle mentionne à un moment donné est décrit comme suit : « une image dans le style des années 60, où l'on voyait un homme du XVIII^e siècle, coiffé d'une perruque longue, ressemblant vaguement à Voltaire, assis au pied d'un arbre, lisant un livre, tenant une plume d'oie à la main » (CC 161). Or, le logo a été créé en 1976, date de naissance de l'*Apple Computer Company* ; quant à l'homme du XVIII^e siècle, il a en fait vécu plutôt au XVII^e, et s'il ressemble peut-être vaguement à Voltaire, c'est en fait Newton (Weyhrich en ligne). Enfin, l'histoire de la chambre 1219 du *St. Francis Hotel*, amplement exploitée dans le roman, réactualise un scandale déroulé en 1921, déclenché par le meurtre de Virginia Rappe mis au compte de Fatty Arbuckle, un des plus fameux (et des mieux payés) acteurs hollywoodiens du moment. Les quelques détails clairs de cette histoire – qui, dans son ensemble, reste un mystère jusqu'à maintenant – sont rapportés de manière sensiblement dénaturée par le récit de Claire, qui opère des omissions minuscules ou introduit des ambiguïtés vouées à modifier l'image d'ensemble de l'incident. Dans la variante de Claire, le suspect du meurtre est nommé Ruskie Arbuckle bien que son nom eût été en fait Roscoe Arbuckle (cf. Gale 6), et Virginia Rappe est décrite comme « une fille de mœurs faciles. Une alcoolique. Une droguée probablement aussi », mais le récit passe sous le silence le fait qu'elle était elle aussi actrice à Hollywood.

Imperceptibles et en définitive mineurs, ces écarts par rapport à la logique temporelle ou au savoir commun ont en fait, dans l'économie du roman, la fonction de rendre la réalité fictive « plus romanesque ». C'est sans doute dans ce but que Claire

transporte le scientifique des Lumières dans le siècle du romantisme, remplace Newton par Voltaire et épaissit le mystère de l'affaire Arbuckle en brouillant davantage les pistes. De plus, Claire insère quelques inadvertances chronologiques dans le récit de sa propre histoire. Ce récit couvre la dernière semaine du mois de juin 1984 et se veut le compte rendu fidèle, indications chronologiques à l'appui, des événements déroulés dans cet intervalle. Pourtant, Claire consigne « lundi 26 juin » (au lieu de 25) et la journée de vendredi est inexplicablement absente de son récit¹⁴. « Mais le fil du temps ne casse pas. C'est ma seule conviction » (CC 9) affirme Claire tout au début ; et pourtant, volontairement ou non, elle casse le fil du temps au profit d'une ellipse narrative susceptible d'éveiller la curiosité du lecteur. Ce soin pour le lecteur et cet effort de lui « donner à lire », aussi bien que la thématization de la lecture tout au long du roman, entraînent une réflexion sur le l'acte de lecture même, provoquant, dans les dires de Pierre L'Hérault un « [p]hénomène de lecture dédoublé plusieurs fois, dans lequel la lectrice de Hammett, personnage du roman que je lis, se voit devenir personnage du roman de Hammett qui m'est ainsi donné à (re)lire » (14).

¹⁴ *Trou de mémoire* met à profit une manipulation similaire de la chronologie, à d'autres desseins et à un niveau de complexité plus élevé, étant donné que le brouillage des pistes est un des principes de construction de ce roman.

III.1.2. Le paradoxe comme solution

Tout au long de son récit, Claire opère une critique systématique de la logique binaire et des dichotomies établies *a priori* qui organisent le *modus vivendi* californien. Le compte rendu des instructions générées par un jeu sur ordinateur mis sur le marché par la compagnie de Ron O'Doorsey, *The Maltese Falcon Inc.*, fonctionne comme une synecdoque de la logique réductrice et schématique du « A ou non A » de cette Californie qui se trouve irrémédiablement sous l'emprise de la Silicon Valley : « Des lettres s'alignèrent : 'Êtes-vous un homme ou une femme ?' Homme. 'Êtes-vous violent ou non violent ?' [...] Le choix continuait : êtes-vous actif ou passif ? Je riais » (CC 26-27). Ce manque de variation dans les nuances qui se traduit dans un manque de variation dans les choix prend des dimensions cosmiques : « La température ne s'accorde pas toujours avec les sentiments. Mais en Californie, le décalage était pire qu'ailleurs. Six mois de pluie, six mois de soleil. Noir ou blanc. Logique » (CC 29).

Néanmoins, Claire n'est pas aussi étrangère qu'elle le voudrait à cette logique binaire des dichotomies nettes et immuables, et c'est en cela que consiste son drame. C'est au « fil de la raison » qu'elle s'attache systématiquement pour saisir le sens de ses souvenirs et de son présent, et pour rendre possible son l'avenir. Daniel Canty remarque qu'à « travers la métaphore du fil, Claire pose une équivalence entre raison, mémoire et temps » et il assimile ce fil au « ruban sans fin qui alimente la machine hypothétique imaginée par Alan Turing » (27).

La machine de Turing est un modèle abstrait, jamais réalisé en pratique, décrit comme étant pourvu d'une tête apte à lire et écrire l'information sur un ruban unidimensionnel infini. Fonctionnant en langage binaire et conçue pour explorer les

limites du calcul computationnel, la machine de Turing est à la base des sciences informatiques, aussi bien que des recherches dans le domaine de l'intelligence artificielle (cf. Barker-Plummer en ligne). L'analogie de Canty avec la machine Turing trouve ses fondements dans l'effort de clarté et de logique que Claire développe dans sa lecture du monde et par son désir en quelque sorte désespéré de « se rappeler » (le fait qu'elle conduit « sa petite Renault » qui porte la plaque d'immatriculation du Québec avec l'inscrit « Je me souviens » est, dans ce sens, très significatif). Mais cette analogie est également inspirée par l'interaction complexe et systématique entre l'être humain et la machine. En ce sens, le titre de l'article de Canty (« Le jeu d'imitation ») renvoie littéralement au test conçu par Alan Turing pour déterminer l'existence d'une analogie fonctionnelle entre le cerveau humain et la machine, test construit sous la forme d'un jeu et appelé « jeu d'imitation » (« *imitation game* »)¹⁵. Ce jeu d'imitation, tel que décrit par Turing, comprend trois protagonistes, un homme et une femme d'une part, et un interrogateur (de n'importe quel sexe) de l'autre, ce dernier étant isolé des premiers dans une chambre à part. Le but du jeu est que l'interrogateur détermine le sexe des deux personnes suite à un échange de messages écrits, dans les conditions où le rôle de l'homme est de tromper l'interrogateur, tandis que le rôle de la femme est de l'aider. L'hypothèse de Turing est que si une machine assumant le rôle de l'homme dans l'économie de ce jeu arrive à tromper l'interrogateur, alors on peut dire que la machine possède la capacité de penser¹⁶. Le titre de l'article de Canty se justifie également par le

¹⁵ La traduction française de ce syntagme oscille entre « jeu d'imitation » (Defays 137) et « jeu de l'imitation » (Longo 132). Nous en avons choisi la première version, vu qu'elle est utilisée par Canty.

¹⁶ « We now ask the question : 'What will happen when a machine takes the part of A [the man] in this game ?' Will the interrogator decide wrongly as often when the game is played like this as he does when

fait que le roman de LaRue exploite à trois reprises la configuration du jeu d'imitation de Turing, dans une variante modifiée où la machine remplit le rôle de l'enquêteur : le jeu sur ordinateur distribué par *The Maltese Falcon Inc.*, dans lequel la machine exige de la part de l'être humain une série de réponses qui dévoilent son identité ; le traducteur automatique auquel travaille le mari de Claire, où la machine est investie de la capacité d'interpréter le sens du langage humain et de le transposer fidèlement dans le système d'une autre langue ; et le détecteur de mensonges dont rêve Diran Zarian, qui aurait la capacité d'établir, suite à une série de questions, la véracité des affirmations des êtres humains.

Mais, en dehors de cela, il nous semble que l'interprétation de Cauty capte également la nature paradoxale du positionnement de Claire vis-à-vis du monde où elle évolue et, en fin du compte, vis-à-vis d'elle-même. Effectivement, bien que repoussant au niveau discursif les oppositions binaires qui fondent l'univers californien, Claire ne peut déchiffrer et concevoir cet univers qu'en le comparant avec celui montréalais, le seul qui lui soit familier ; or, le rapport qu'elle établit entre les deux univers est construit dans une logique dichotomique, presque manichéenne¹⁷ :

Or, si le texte insiste d'une part sur l'illusion et la fausseté de la civilisation san-franciscaine, et, d'autre part, sur l'individualité et l'humanité de Claire, c'est qu'il développe une polarisation dramatique des Californiens et de la Québécoise.

Celle-ci est effectivement construite comme Autre (à valeur positive) dans un

the game is played between a man and a woman? These questions replace our original 'Can machines think?' » (Turing 41).

¹⁷ Pour une analyse détaillée de la vision de Claire sur la Californie et ses habitants, voir l'article de Karin Schwerdtner, « Comment être dans un monde postmoderne? ».

monde de Mêmes (à valeur négative) par le truchement de diverses stratégies textuelles. (Schwerdtner, « Comment être dans un monde postmoderne? » 108)

Une chose encore plus frappante dévoilée par l'interprétation de Canty est le fait que ce personnage qui manifeste en apparence de la révulsion vis-à-vis des ordinateurs et des logiciels, tend en fait vers leur logique pure, capable d'interpréter le monde de manière exacte et intégrale, et vers cette capacité d'enregistrer un nombre infini de données : « Les retours constants du fil métaphorique dans la narration de Claire construisent par condensation une image de la conscience comme machine de Turing. Elle renvoie à l'idéal d'une rationalité parfaite, dont l'exercice repose sur l'obéissance à la logique qui s'incarne dans la mémoire [...] » (Canty 327). Ce qui de plus est, le modèle de logique artificielle auquel Claire s'identifie est celui d'une machine fictive, jamais construite en réalité et probablement impossible à construire. Canty voit dans cet élément un « paradoxe métaréflexif », soupçonnant Claire d'envier « le serpent de papier qui s'étire éternellement dans la machine de Turing, alors qu'elle est comme lui un être de papier » (37). Or, ce « serpent de papier » n'est pas le seul « être de papier » que Claire envie ou prend comme modèle, comme nous verrons un peu plus loin.

Mais examinons d'abord un autre paradoxe sur lequel s'appuie l'interprétation que Claire fait de l'univers californien, à savoir le fait qu'elle voit ce monde comme étant à la fois dichotomique et hybride. Brigid est à la fois réelle et irréelle à cause de l'identité fictive qu'elle assume, de sa manie de jouer avec les apparences et de sa constitution émincée qui la rend presque inhumaine¹⁸. La fonctionnaire de poste qui

¹⁸ D'ailleurs, Claire ne connaît pas Brigid, mais la *construit* en tant que fiction à partir du personnage homonyme du roman de Hammett et des effets personnels que celle-ci avait laissés dans la maison : « Le

vient lui remettre un colis est une « femme-homme » qui incorpore des traits traditionnellement attribués aux hommes (« épaules larges », cuisses « fermes, gigantesques ») ou aux mannequins – « seins parfaitement ronds [...] moulés comme des ballons » (CC 52). De même, Diran Zarian est la synthèse de deux prototypes masculins incompatibles, le papa et le macho (cf. CC 91) ; Bob Mason et Ron O'Doorsey sont de « b. i., *by-identity*, bisexuels » (CC 144) ; Joe Zarian est un enfant à corps d'adulte, intelligence de bête et comportement animal. La Californie est un espace « où tout le monde joue un peu à Frankenstein avec le silicium » (CC 53), c'est-à-dire un monde peuplé non pas d'êtres artificiels, mais d'humains artificialisés, mécanisés. Et c'est justement le brouillage des frontières entre l'artificiel et l'humain (donc entre le faux et le vrai) qui déstabilise Claire.

Cependant, pour Claire, le seul moyen de passer au-delà de l'illusion et de l'inauthenticité de son monde est de faire appel à une autre illusion qui est la fiction. « La lecture » – remarque André Lamontagne à propos de l'ensemble des romans de LaRue – « fait partie du quotidien des personnages et exerce une influence déterminante sur les lignes pragmatiques et actuelles du récit » (164). Claire combat la tyrannie de l'image en imposant à la réalité la suprématie des livres. Elle essaie de saisir le réel moyennant la fiction, se retrouvant ainsi dans un cercle vicieux sans sortie car, vu à travers la fiction, le réel se déréalise. Dans la construction identitaire de Claire, la fiction ne joue pas un rôle fondamentalement différent de celui qu'elle remplit chez Brigid O'Doorsey. La différence est plutôt d'ordre quantitatif que

peu de chose que je savais d'elle défilait dans mon esprit. Ses notes, son journal, des images sur papier glacé, quelques adresses, quelques vêtements. Je ne saurais rien de plus » (CC 175).

qualitatif. Si Brigid se construit en copie fidèle d'un seul personnage, celui de Brigid O'Shaughnessy du *Faucon maltais* de Dashiell Hammett, l'identité que Claire s'était construite à Montréal est un cumul de personnages fictifs : « L'hiver, à Montréal, on va au cinéma, on parle, on lit. Et la fiction s'accumule comme du mercure dans nos cerveaux. La princesse de Clèves, Anna Karenine, Emma Bovary, Anne-Marie Stretter, Jeanne Moreau dans *Moderato Cantabile*. Elles étaient en moi, les grandes amoureuses » (CC 104).

Ce n'est donc pas la fiction en général que Claire oppose à la réalité, mais un certain type de fiction en particulier, à savoir celle générée moyennant l'image. Maintes fois est employée la comparaison entre le décor californien et un cadre de film : « Ici, on était toujours dans un film, de l'autre côté de l'écran » (CC 24) ; « Le silence planait, comme dans un film dont on aurait enlevé la bande sonore » (CC 27) ; « La blancheur de la nappe, les œillets rouges, le décor, c'était exactement comme dans un film de Visconti ou de Marguerite Duras » (CC 53).

La fiction telle que construite par la littérature a un autre statut pour Claire : non seulement a-t-elle un moindre degré de fictivité que l'image, mais elle semble fonctionner comme une sorte de métaréalité, se constituant ainsi en outil qui sert à expliquer la réalité de la même manière que les outils métalinguistiques peuvent parler du langage : « De manière paradoxale, [les romans de LaRue] visent à rendre le réel lisible à travers des fictions qui l'interrogent, le déforment et le corrompent — à telle enseigne que le lecteur est forcé, au bout du compte, d'adopter une posture critique vis-à-vis des mondes représentés » (Dion 31).

C'est à travers le roman de Hammett que Claire croit trouver des réponses tant soit peu satisfaisantes à l'énigme de la plaquette perdue de son mari et aux machinations compliquées de Mason et des O'Doorsey. C'est comme si la « vraie vérité » ne se trouvait que dans les livres, car les livres ont la capacité de capter l'essence de la réalité. Le San Francisco de Hammett, espace qui mêle réalité et fiction de la même manière que le fait le Londres de Sherlock Holmes, a, pour Claire, un degré de réalité bien plus élevé que le San Francisco des « *damned Californians* » (CC 152). Elle reconnaît les endroits que décrit Hammett dans ses romans et initie Zarian dans la réalité de cet autre San Francisco¹⁹. En entrant dans la chambre 1219 du *St. Francis Hotel*, elle constate que « [l]a description de Hammett, le décor du film, tout était parfaitement exact » (CC 145), manifestant ainsi sa foi inébranlable dans les velléités mimétiques de la fiction et repoussant implicitement la possibilité que la réalité soit une copie de la fiction (pour des raisons touristiques par exemple, étant donné la notoriété et l'importance de cet endroit dans certains romans de Hammett).

Mais si la fiction a la force et la capacité d'expliquer la réalité, elle a aussi le pouvoir de la corrompre. Bertrand Gervais remarque que « le roman de Hammett agit dans ce texte comme un véritable virus informatique » (« Polar, scalaire et lecture » 105) et Claire parle elle-même de la « fiction qui s'accumule comme du mercure dans nos cerveaux » (CC 104). Tout en gardant foi dans la fiction de Hammett et dans sa capacité d'expliquer la réalité, Claire perd peu à peu confiance dans les autres fictions, celles qui semblaient fonder son propre être : « Anne Karenine, Emma

¹⁹ Claire remarque à un moment donné que « [l]ire la description en regardant les lieux leur donnait un deuxième degré de réalité. Ou de fiction » (CC 100).

Bovary, Anne-Marie Stretter, mes amies. Elles m'avaient désertée déjà. Les amies, ça n'existe pas » (CC 123). Claire arrive ainsi à la conclusion qu'elle plaquait sur sa réalité les mauvaises fictions, puisqu'elle était plus proche du polar que des romans qui racontent des histoires d'amour passionné. Si le roman de Hammett l'avait aidée à déceler le mystère de Brigid et à comprendre l'histoire enchevêtrée de la compagnie que celle-ci avait fondée avec son frère, les fictions auxquelles elle avait cru jusqu'alors, celle de l'amour complet et coupable, s'avèrent décalées par rapport à son « vrai » être :

Non, je n'étais pas Emma Bovary, Anne-Marie Stretter, Anna Karenine, mortes de passion et d'amour. Et pourtant Diran Zarian était bien Vronsky, Rodolphe.

Oui, il l'était. Alors pourquoi n'allais-je pas le retrouver, oui, pourquoi?

Pourquoi n'étais-je pas prête à tout quitter pour un regard, à m'acheminer vers l'autodestruction comme une vraie grande amoureuse, sans souci de mon mari, de mon enfant? Il fallait me rendre à l'évidence. J'étais une agnostique de la passion. Incurable. Et que pouvais-je faire? (CC 128)

En fait, elle réalise qu'elle a choisi la mauvaise diégèse. Ce n'est pas qu'elle soit incapable d'aimer, c'est qu'elle ne peut pas aimer comme les héroïnes qu'elle avait admirées et, manifestement, essayé d'imiter jusqu'alors. Le polar semble lui aller mieux et illustrer plus fidèlement son histoire : « Qu'est-ce que tu veux que je fasse! *Ce n'est pas mon genre!* Je sais bien qu'à notre époque, la raison semble commander de quitter son mari. J'ai tout essayé pour rompre. Mais je ne peux pas! Ce n'est pas ma faute! » (CC 139, nous soulignons).

Claire se croit plus proche de Spade, le détective de Hammett, que des héroïnes des romans d'amour ; comme lui, elle chasse un objet précieux et se retrouve avec une copie ; comme lui, elle renonce à la passion au profit de la raison, comme dans une tragédie classique. Toutefois, la capacité du roman policier d'expliquer la réalité est à son tour pure illusion : la plaquette contenant le travail de son mari n'est pas retrouvée, le crime de Bob Mason n'est pas élucidé, le comportement des O'Doorsey et de Zarian restera un mystère. Même cette fiction technologique qui est la machine de Turing lui reste inaccessible. Claire est un être rationnel, mais elle est plus que cela. Le nom de Claire Dubé suggère de manière voilée les contradictions qui la hantent et la tourmentent, renvoyant à sa volonté de comprendre, de rendre les choses claires et nettes, systématiquement minée par sa nature dubitative. Se qualifiant elle-même de « rationnelle », vue par les autres comme ayant « un incroyable sens de la raison » (CC 122), Claire se découvre pourtant inéluctablement animée par le doute : « [...] je devais me rendre à l'évidence : pas plus cette fois-ci que les autres, je n'avais encore eu de révélation finale, ou la certitude absolue du sens de mes choix. Je me trouvais aussi indécise, incapable de ne rien regretter, incapable d'assumer non plus mes décisions » (CC 65).

Elle découvre le paradoxe fondateur de la pensée cartésienne, en vertu duquel la raison s'alimente du doute (*dubito ergo cogito*) et, par la réciproque, la certitude anéantit la raison. C'est ce qui la fragilise et la rend humaine à la fois²⁰. Même si Claire

²⁰ Claire se fait ici véhicule des opinions de LaRue, exprimées ainsi dans une entrevue : « il me semble que l'on avance en doutant, on pense en doutant, on naît en doutant, on se remet constamment en cause et ce comportement nous fragilise comparativement aux gens qui se complaisent dans l'affirmation » (Chassay et Roberts 18).

aspire à la raison pure, à la logique qui rend le réel compréhensible et gérable, elle se heurte à son humanité et à ce que Schwerdtner appelle son « être moral » (« Comment être dans un monde postmoderne? »108). Bien qu'elle soit, effectivement, un « être pensant » (107), elle reste un *être humain*, incapable de gommer ses imperfections et ses ambiguïtés. Comme le remarque Daniel Canty, « son statut romanesque l'oblige à simuler un être de chair, avec son lot de fantasmes et d'angoisses » (327).

Pendant son séjour californien, Claire est confrontée à un monde qu'elle perçoit comme paradoxal et c'est au contact de ce monde que les paradoxes de son propre être et de son propre système de croyances font surface. Refusant dans un premier temps d'assumer le paradoxe, elle tente de le résoudre en l'ignorant, s'imaginant que le retour dans son univers familier, stable, sans contradictions – ou, du moins, sans contradictions saillantes – effacera le souvenir de cet univers qu'elle étiquette d'inhabitable, d'impossible. Pour retrouver la dimension rassurante de son espace d'origine, Claire a dû d'abord le quitter, faire ce voyage paradoxal qui cherche à gagner son point de départ. Dans son analyse focalisée sur l'errance féminine, Karin Schwerdtner souligne le rôle définitoire que le déplacement a dans la construction identitaire de Claire :

Ce sont donc ses déplacements qui lui enseignent à apprécier à leur juste valeur les identités toutes faites et les modèles de conduite répétitifs. [...] Si elle n'avait pas fréquenté Brigid et Zarian et, plus généralement, selon Véra Lucia dos Reis, « [s]i elle n'était pas partie avec son mari, elle aurait fini par se

considérer comme une femme qu'elle n'était pas²¹ ». Elle aurait fini par donner raison à la littérature et à ses consœurs dites dégagées et libres de leur désir.
(« Entre l'être et l'action » 71)

Mais pour pouvoir repousser les « modèles de conduite répétitifs » de cet espace qui lui reste fondamentalement étranger, aussi bien que les modèles tout faits proposés par la littérature, Claire doit faire elle-même l'expérience du faux et de l'imitation. Ce n'est qu'en passant par le simulacre qu'elle saisit la vérité. À la fin de son parcours, après avoir essayé désespérément de démêler le vrai du faux, « [e]lle découvre que le mensonge a partie liée avec la vérité et que c'est avec cette ambiguïté qu'il faut vivre » (Reis 72). Son séjour californien lui a appris de cesser de lutter contre le paradoxe et d'y reconnaître une dimension fondatrice de l'être humain.

La démarche apparemment illogique par laquelle Claire vise à retrouver la réalité moyennant la fiction est en fait la seule qui puisse avoir du succès. Cet artifice lui permet de sortir du cadre de référence du réel et y opérer ce que Watzlawick, Weakland et Fisch (77-91) appellent une « transformation de deuxième degré » (a « *second-order change* »). Ces auteurs démontrent que la tentative d'agir à l'intérieur d'un cadre de référence donné dans le but d'opérer une modification substantielle de ce cadre est vouée fatalement à l'échec, son résultat étant simplement une « transformation de premier degré » (a « *first order-change* »), c'est-à-dire une reconfiguration de l'état existant, et non pas un changement du statu quo, d'où l'impression fâcheuse que « plus ça change, plus c'est la même chose. » Le seul moyen

²¹ Reis 67 (Note de Karin Schwerdtner).

efficace de réellement changer un cadre de référence est de le quitter afin de pouvoir y opérer une modification à partir de l'extérieur (à savoir une « transformation de deuxième degré »). En essence, la différence entre les deux types de transformation est surtout que la première agit sur des éléments du système, tandis que la deuxième agit sur le système dans sa totalité. Si Claire change, c'est parce qu'en donnant à la fiction le statut de métaréalité elle transgresse le cadre de référence du réel et réussit ainsi à en déceler des dimensions jusqu'alors dissimulées.

Dans un article publié en 2003, à une distance de presque quinze ans de la parution de *Copies conformes*, Véra Lucia dos Reis remarque avec une certaine surprise que « ce roman [...] continue à provoquer des réflexions » (61). Cette affirmation saisit très fidèlement la nature du roman de LaRue si on s'arrête sur l'équivoque née de la polysémie du mot « réflexion », car si le texte incite à réfléchir c'est aussi bien grâce à la pluralité de sens qu'il rayonne, qu'au fait que, dans sa rencontre avec le lecteur, il crée un phénomène similaire à celui de réflexion (défini en physique comme changement de direction des ondes lumineuses ou sonores à la rencontre d'un objet interposé), déviant l'effort interprétatif de l'objet littéraire proprement dit vers l'acte de lecture. Ainsi, *Copies conformes* est un roman qui permet à la démarche de lecture de se détourner de l'univers fictif pour se retourner vers elle-même, chose rendue possible en partie par le fait que deux des dimensions constitutives du lecteur – l'« interprète » et le « scribe » dans la terminologie de Bertrand Gervais (*Figures, lectures*) – sont pris en charge par Claire Dubé, le personnage principal du

roman, à son tour une lectrice avide²². Le lecteur peut ainsi se comporter en « museur » et faire l'expérience de l'errance dans un univers peuplé d'êtres et d'événements à degrés de fictivité variables, un espace sinon paradoxal en lui-même, du moins propice à l'apparition du paradoxe. Le roman de LaRue montre non seulement que le réel transposé en fiction se déréalise et devient fictif, mais que l'inverse est également vrai, à savoir que la fiction plaquée sur la réalité se réalise. Son roman s'inscrit dans ce type de littérature qui

n'est ni le reflet passif de ce qui l'entoure et la porte, comme le voulait un certain marxisme, ni le conservatoire des sciences caduques comme le voudrait W. Lepenies, ni la traduction dans la langue des images d'un original écrit dans la pure langue des concepts, comme le disait naguère M. Serres. Elle est à sa façon aussi une *critique* – c'est-à-dire œuvre de connaissance et entreprise de déconstruction, machine à faire croire et scepticisme dévastateur. (Pierssens 428)

Copies conformes donne ainsi à réfléchir non seulement sur le degré de réalité des objets et des événements, mais aussi sur le taux de fiction qui se trouve dans l'interprétation de la réalité. Ce texte fait réfléchir sur la lecture du texte et sur la lecture du monde en égale mesure.

²² Rappelons les fonctions de ces trois dimensions du lecteur, telles que pensées par Bertrand Gervais : « Le scribe met l'accent sur la lettre du texte, sur sa matérialité. L'interprète s'attarde aux conventions et aux lois qui informent le texte, aux savoirs requis pour en prendre la mesure. Le museur se laisse aller à associer et à écouter, percevant de ce fait ce qui échappe à l'œil » (*Figures, lectures* 54).

III.2. La métamorphose de la réalité en fiction - *L'emprise* de Gaëtan Brulotte

Tout comme le roman de LaRue, *L'emprise* de Gaëtan Brulotte déploie sous les yeux du lecteur un univers fictif en apparence cohérent, mais qui peu à peu fait ressortir ses paradoxes. Pourtant, à la différence de *Copies conformes* où le paradoxe ne contamine pas à proprement dire la réalité du monde fictif mais reste consigné au niveau de la lecture que Claire Dubé fait de cette réalité, le roman de Brulotte joue subtilement avec les différentes couches ontologiques de l'univers qu'il crée et permet ainsi aux personnages de glisser imperceptiblement du « réel fictif » vers le « fictif fictif ».

Malgré les « forces dithyrambes » (Bordeleau 9) avec lesquels la critique accueille le roman de Brulotte publié en 1979 et en dépit du prix Robert-Cliche qui lui est décerné par le Salon international du livre de Québec, *L'emprise* a reçu relativement peu d'attention de la part de la critique académique²³. En partie, ce destin peut être mis au compte de l'inflation, à l'époque, des textes littéraires qui thématISAient le processus d'écriture, mais il a été également décidé par la structure lourde, parfois inintelligible du roman, aussi bien que par le style à la fois dépouillé et psychologisant qui assomme par moments l'attention du lecteur.

Ce roman de Brulotte présente néanmoins beaucoup d'intérêt pour notre démarche en ce qu'il apporte à la discussion le rôle de l'individu en tant que lecteur du monde et la question des frontières entre fiction et réalité. Tandis que Claire Dubé, dans *Copies conformes*, emploie la fiction pour consolider la réalité, Charles Block, le

²³ La grande majorité des études qui lui sont consacrées se focalisent sur l'exploitation du thème du double. Pour un dossier de presse exhaustif portant sur l'accueil de *L'emprise* par la critique, voir « *L'emprise*. Ce que la critique en pense. »

personnage central de *L'emprise*, tente de produire une fiction qui se construit en copie conforme de la réalité.

Racontée par la voix d'un narrateur omniscient, l'histoire de *L'emprise* met en scène deux personnages évoqués à la troisième personne, forçant le lecteur à adopter une position d'extériorité par rapport au monde fictif qui se déploie sous ses yeux. Charles Block est un « écrivain bien connu, [...] célèbre notamment pour ses romans » (E 11), à « renom de romancier hyper-réaliste » (E 14). Muni d'un calepin et d'un appareil photo, il suit un peu partout Paul Barnes, surnommé le Lézard, pour en faire le personnage de son prochain roman :

[Block] a décidé d'en faire de la chair à fiction, il le destine à être l'aliment central de son prochain livre. Il l'a désormais assujetti à sa surveillance et, lentement, patiemment, il le passe au hachoir de l'analyse : recherches minutieuses, investigations scientifiques, inquisitions entêtées, il déploie une énergie quasi inhumaine et amoncelle notes, fiches, documents, plans, esquisses, etc... Et sa quête d'informations n'aura de cesse que lorsqu'il possédera son personnage à fond et le verra complètement découvert devant lui. (E 11)

Ce Lézard est un individu mystérieux et bizarre, rejeté par la société à cause de sa conduite jugée asociale et pathologique qui se manifeste notamment par des comportements ludiques enfantins et par des pratiques exhibitionnistes. Barnes et Block se situent donc à des pôles opposés sur l'échelle sociale, et le roman se construit sur ce que Nicole Bajulaz-Fessler appelle une « valorisation contrastée » (68) qui tisse un système d'oppositions et correspondances voué à privilégier – sinon à prescrire –

une lecture de Barnes en tant que double de Block²⁴. Le thème du double est d'ailleurs explicité dans le roman, car Block renonce assez vite à appeler Barnes « son personnage » pour le désigner justement en tant que « son double ». L'encodage transparent de cette prescription de lecture ne fait pourtant que dissimuler une structure romanesque plus complexe qui permet aux personnages de glisser du niveau factuel vers le niveau fictif de la fiction sans que le lecteur s'en aperçoive, faisant ainsi place à la réflexion sur le fonctionnement de la fiction même. C'est ce qui détermine Réjean Beaudoin à rapprocher la composition de ce roman des « machines textuelles d'Aquin, de Ducharme, de Borges, de Calvino, » à la différence que « le métafictionnel se fait plus discret dans *L'emprise* » (25).

Au commencement du roman, l'écrivain Block observe Barnes d'une position similaire à celle du romancier réaliste qui conduit et maîtrise ses personnages, mais progressivement Block tombe sous l'emprise de Barnes : le personnage prend peu à peu le contrôle de l'écrivain. Les premiers résultats de la filature sont décevants, car le personnage se dérobe systématiquement à la compréhension de l'écrivain ; il semble être doué de la capacité d'apparaître et disparaître par magie dans de différents endroits de la ville, à la grande surprise de l'écrivain à l'affût de tout détail susceptible d'être converti en fiction. Block doit opérer des modifications dans son mode de vie pour être à même de poursuivre son observation minutieuse ; comme les mouvements aléatoires de sa cible sont d'une vélocité surprenante, Block doit adapter sa tenue et améliorer sa

²⁴ S'appuyant sur l'approche sémiologique du personnage telle que théorisée par Philippe Hamon, Bajulaz-Fessler fait ressortir les techniques employés dans le roman afin de tisser ces correspondances complexes entre les deux personnages. Elle y découvre ainsi un « mode de caractérisation contrasté, mais récurrent [qui] installe donc des échos entre les personnages construits par le texte » (69).

forme physique pour pouvoir tenir le pas ; c'est « la première grande transformation que son héros fait subir à la vie de l'écrivain » (*E* 22) et ce n'est que la première d'une longue série de métamorphoses.

Pour commencer, Block observe Barnes avec un intérêt mélangé d'inquiétude²⁵. Mais peu à peu l'intérêt se transforme en obsession et l'inquiétude en peur, non seulement parce que Barnes exerce une force d'attraction incompréhensible sur « celui sur qui rien n'avait de prise, l'être apparemment impassible, inaccessible, transparent, qui ne sentait pas la vie tomber sur lui, ni le temps le frôler » (*E* 158), mais surtout parce que les secrets qu'il cache mettent en réel danger l'entreprise de Block. La découverte du penchant de Barnes vers l'exhibitionnisme ébranle sévèrement les fondements du projet romanesque de Block : l'écrivain se trouve devant un « problème moral », questionne l'intérêt romanesque d'un tel sujet et « songe sérieusement à abandonner son entreprise, car le sujet lui paraît trop délicat » (*E* 27). Pourtant, aidé par les conseils de sa bonne amie Barbara, Block décide de ne plus se soucier de sa réputation et des « réactions scandalisées de ses proches » (*E* 29), et d'assumer sa responsabilité d'écrivain, à savoir son « rôle civilisateur » (*E* 30) :

Par ses histoires, il doit non pas banalement distraire les humains, quoique cette vocation de saltimbanque ne soit pas dépourvue de mérite et de noblesse dans la mesure même où elle essaie d'apporter un peu de soulagement aux souffrances, mais bien leur montrer des échantillons d'existence, leur proposer des points de vue variés sur la vie, leur livrer le fruit de ses examens consciencieux.

²⁵ « Il [Block] procède avec patience et prudence dans son approche, comme s'il considérait un objet énigmatique qu'il éprouverait un plaisir maniaque à déchiffrer, mais dont il redouterait aussi quelque magnétisme maléfique » (*E* 18).

Et tout cela, en ayant à l'esprit le but général d'améliorer la compréhension de l'humain et du monde, par-delà des préjugés lesquels sont grands ennemis de la connaissance et du progrès²⁶. (E 30-31)

Block reprend donc son enquête avec un déploiement d'énergie accru. Pour arriver à saisir « son personnage », il fait des incursions à la bibliothèque où il se plonge dans des traités de sexualité et de psychologie, entreprend des investigations dans les archives de la police et des hôpitaux psychiatriques (institutions avec lesquelles Barnes interagit à plusieurs reprises), et interroge les membres de sa famille, les voisins et tout autre individu susceptible de l'avoir connu ou rencontré, même brièvement. Mais cette accumulation d'informations que Block compte transformer en matière de roman produit des conséquences inattendues. D'une part, plus il sait des choses sur Barnes, moins il est apte à le cerner : les encyclopédies, les traités de psychopathologie et la masse d'« articles obscurs » (E 33) qu'il consulte le font avancer « à pas de géant non seulement en science, mais aussi en imagination » (E 33), sans pourtant rien lui apprendre sur le « vrai » Barnes ; les informations qu'il obtient des institutions officielles transforment Barnes en un « cas », lui enlevant la dimension de sujet qui intéresse en fait l'écrivain ; quant aux témoignages qu'il réunit, ils contiennent un taux de fiction trop élevé pour pouvoir servir à un projet romanesque réaliste : « On raconte donc n'importe quelle sottise, se dit Block, à la fin irrité, et il abandonne vite

²⁶ Il serait difficile de ne pas déceler derrière les arguments qu'invoque Block pour justifier sa décision de réaliser le roman, la voix de Brulotte critiquant cette conception de la littérature qui souligne l'importance et l'efficacité de la *mimesis* et qui met l'accent sur la dimension didactique du texte littéraire. Block se réclame manifestement d'une tradition littéraire remontant à Montesquieu : « une réflexion de Montesquieu l'avait constamment guidé dans son activité d'artiste : 'Il faut toujours prendre un bon sujet : l'esprit que vous mettez dans un mauvais sujet est comme l'or que vous mettriez sur l'habit d'un mendiant ; au lieu qu'un bon sujet semble vous élever sur ses ailes » (E 28).

l'idée de départager, dans cette accumulation d'idioties, ce qui lui paraît vrai de ce qui est faux » (E 57). D'autre part, plus il en apprend sur « son » Barnes, moins il est capable de s'adonner à l'écriture : « Sur la même feuille, il écrit au moins dix versions de la première phrase. Il ne peut plus penser : une mie d'ouate a remplacé son cerveau, à moins qu'une larve n'y ait établi son cocon : le ver épouvantable de l'imbécillité. Finalement, il chiffonne sa page en boule et la lance dans sa corbeille à papier » (E 62).

L'obstination de Block à « réellement connaître » Barnes va au-delà de la conviction que l'art imite le réel et que la qualité de l'art est directement proportionnelle au degré de connaissance du réel que possède son créateur ; cet acharnement est l'expression d'un idéal épistémique selon lequel la réalité peut être connue objectivement dans sa totalité. Bien qu'à la poursuite d'un idéal, Block aurait peut-être réussi dans son entreprise (le monde qu'il habite est, malgré tout, fictif, donc la possibilité d'atteindre un idéal n'en est pas exclue *a priori*) si une découverte bouleversante n'avait fait éclater son univers cohérent et confortable : Block apprend que Barnes observe à son tour quelqu'un pour en faire le personnage de son roman en chantier, et que ce « ce fou [...] auquel le Lézard s'intéresse » (E 79) n'est nul autre que Block. L'écrivain est confronté à une situation impossible : « [p]ar un extraordinaire renversement de situation, le personnage élaborait une histoire sur son auteur ! » (E 79). C'est à partir du moment de cette révélation que tout change. Non seulement Block commence à voir en Barnes « son double, » mais il « se voit de plus un plus comme un fou qui écrit » (E 82). Le rapport avec l'écriture change dramatiquement et la fiction n'est plus conçue en tant que le produit d'une distillation attentive de la réalité, mais comme un univers parallèle qui sert de refuge devant la réalité : « Et depuis qu'il

évolue en compagnie de son personnage, et surtout depuis qu'il supprime les préoccupations littéraires de Barnes à son égard, Block perçoit son travail comme une façon de fuir dans l'imaginaire, comme une manière de répondre à l'apprentissage d'une réalité jugée nocive » (E 83).

Du point de vue extradiégétique, les deux individus appartiennent au même niveau ontologique, étant, les deux, des personnages qui évoluent dans l'univers fictif construit par *L'emprise* ; pourtant, sur le plan intradiégétique le cas est différent. Block ne perçoit pas Barnes en tant que personne, mais le lit et le construit en tant que personnage fictif ; il en fait « son personnage ». La relation entre Block et Barnes est d'ailleurs systématiquement décrite par la voix narrative dans des termes caractérisant la relation auteur-personnage : « Block court dans les rues ou reste à l'affût : il cherche partout son personnage d'un regard analytique » (E 18) ; « l'écrivain encadre son personnage du regard, comme pour le délimiter » (E 24) ; ou encore « Block se met à faire des recherches à la bibliothèque pour mieux comprendre le comportement étrange de son personnage » (E 31). L'incapacité de Block de se comporter d'une façon socialement acceptable vis-à-vis de Barnes ressemble fort aux manifestations du syndrome de la page blanche. Mis dans la situation de répondre à une formule conventionnelle de politesse que lui adresse Barnes,

[Block] commence une phrase dans sa tête en ignorant la fin et la voit subitement tourner court avant qu'elle n'atteigne la sortie. Il essaie de recoudre des morceaux syntaxiques pour les proférer, mais rien à faire : ses pensées tombent, bouteille brisée sur le pavé. Son cerveau s'engourdit. Sa conscience sombre dans le néant. Block est en détresse. (E 24)

Les techniques d'observation de Block présentent des similarités frappantes avec les techniques de focalisation narrative dont le roman réaliste fait amplement usage : « son observation se développe sur deux modes : tantôt il procède à distance et utilise son instrument privilégié fort rassurant, le téléobjectif ; tantôt il préfère la proximité et n'hésite pas à talonner son homme, ce qui est plus périlleux ou, du moins, plus risqué » (*E* 18).

En contrepartie, la démarche littéraire de Barnes est l'expression d'une approche située au point opposé du réalisme. Pour lui, l'écriture n'est pas une profession, mais un moyen – le seul – de garder le Nord : « Oui, pour ne pas sombrer, il faut s'accrocher quelque part. Oui, pour surmonter la détresse et se sentir plus fort, il doit se réfugier dans la retraite salvatrice de l'écriture [...] » (*E* 100). Il n'examine pas Block en tant qu'objet extérieur susceptible de lui fournir de la matière pour sa fiction, mais en tant qu'altérité qui a la capacité de lui montrer le chemin vers soi-même²⁷. Son approche de la réalité est elle aussi complètement différente de celle de Block, car Block porte son attention de manière froide et objective, presque scientifique, sur un élément et un seul du monde qui l'entoure, pour obtenir un produit vendable (son roman), tandis que Barnes se penche sur les moindres détails de la réalité pour approfondir sa connaissance du monde : « Il scrute la rue, considère la tourbe des citadins, épouille les troupes d'autos. Il écume tout. Aucun événement n'échappe au tamis de sa conscience. Le plus infime pli de la réalité a droit à son examen minutieux. Il apprend »

²⁷ La manière de Barnes de concevoir son personnage est étrangement similaire à celle exprimée par Monique LaRue dans un de ses interviews : « La conception d'un personnage nécessite une traversée vers l'autre [...] ; il faut parvenir à imaginer l'autre-que-soi à partir de soi, pour atteindre, peut-être, l'humain » (Chassay et Roberts 27).

(E 7). Ainsi, le personnage qu'il crée est l'expression de sa propre subjectivité ; c'est un « je paranoïaque », qu'Alain Roger définit en tant que mode de métaphorisation par lequel « la subjectivité du romancier s'investit pour l'essentiel dans une de ses figures » (46) :

Et Block, en tant que personnage, [...] apparaîtrait dans le récit impudique de Barnes comme le héros déluré qui raconte ses propres aventures libertines, de telle sorte que l'auteur aurait, par le biais de la fiction, reporté sa responsabilité de ses rêves lascifs et de ses fautes sur Block et s'en serait, de cette façon, débarrassé. En ce sens, Block, en se laissant d'abord atteindre puis envahir par cette infection qui a nom : Barnes, se serait transformé pour lui en éponge : il a pris tout sur lui, il a absorbé tout en lui. (E 146)

Au fur et à mesure que Block devient cet *alter ego* créé par un Barnes forcé de se réfugier dans la fiction car trop inadéquat dans le monde réel, il devient peu à peu « l'autre Block », celui qu'il avait toujours escamoté pour assurer sa niche confortable dans la société. Nous avons déjà vu que Claire Dubé, la narratrice autodiégétique de *Copies conformes*, s'avoue être sous l'emprise de divers personnages fictifs. Cette emprise de la fiction sur l'être est exploitée dans toute sa complexité par Réjean Ducharme dans son dernier roman *Gros mots*, dont le personnage central, Johnny, découvre de telles similarités entre lui-même et le narrateur d'un journal trouvé par hasard, qu'il est amené à appeler ce dernier son *alter ego*. À la différence de Block, Johnny semble se distancier dans une certaine mesure de son *alter ego*, en lui donnant un nom propre – Alter, ensuite Walter – ce qui donne au lecteur le faux espoir qu'il finira par comprendre l'échafaudage compliqué du roman.

Transformé par la fiction de Barnes et happé par l'être fictif que lui-même était en train de construire, l'écrivain Block assume une identité nouvelle – conglomérat étrange des personnages des deux fictions en chantier – et remplace Barnes dans la rue. « Le serpent se mord la queue », comme le constate Michel Lord (12)²⁸. Cette boucle étrange au niveau de l'ontologie du monde fictif est reflétée dans la structure du roman, car *L'emprise* commence et finit avec la même image, celle d'un individu bizarre qui attend au coin de la rue avec une serviette à la main, sauf que l'individu en question est au début Barnes et à la fin Block²⁹. Tels les fourmis des gravures d'Escher, Block et Barnes se promènent sur un ruban de Möbius : « la personne de Barnes quitte le monde réel de Block pour entrer dans la fiction que ce dernier a projeté d'écrire. Inversement, [...] Barnes a réussi à faire de Block un personnage de roman, le sien, celui qu'il avait l'intention d'intituler 'Voleurs d'âme' » (Bajulaz-Fessler 76). Se trouvant chacun sous la double emprise de son propre projet romanesque et de la fiction de l'autre, Block et Barnes exposent leurs secrets et se dévoilent au lecteur fondamentalement différents par rapport à ceux qu'ils étaient au début de *L'emprise*³⁰. Dans sa tentative de

²⁸ Notons que la même image du serpent qui se mord la queue (Ourobouros) est employée par Lise Potvin pour caractériser la structure du roman de Yolande Villemaire, *La vie en prose* (« L'ourobouros est un serpent qui se mord la queue X 2 »).

²⁹ *L'emprise* s'ouvre sur l'image suivante :

Le voilà de nouveau, sur la même artère, debout dans l'entrée du même magasin, avec sa serviette de cuir qu'il serre contre lui à deux bras [...] Il attend. [...] Il ne veut pas [...] qu'on le remarque. Mais il n'échappe à personne avec son pantalon rouge. (p. 7-8)

Sur la dernière page du roman on lit :

[...] il attend debout, à l'angle de la rue déserte, avec sa serviette à la main. Il passe ses journées au même endroit, tel un Terme protégeant, immobile, les limites d'un territoire [...] Il porte maintenant un pantalon rouge et large [...]. (p. 158)

³⁰ Le titre de la traduction en anglais de ce roman – *Double exposure* – capte admirablement la problématique de ce texte, en jouant sur la polysémie du mot *exposure* qui renvoie simultanément à l'action de démasquer un secret ou un crime, et au fait de subir l'action nocive d'un agent extérieur.

transformer Barnes en personnage central de son futur roman, Block finit par devenir le personnage que Barnes avait placé dans sa propre fiction. Si l'auteur Block est hanté par son personnage et éprouve vis-à-vis de lui la frustration de l'écrivain qui a du mal à saisir la réalité qu'il veut illustrer dans sa fiction, le personnage Block commet un double meurtre : il élimine physiquement l'auteur qui écrivait son histoire (suite à ses machinations, Barnes est enfermé définitivement dans un asile de fous où il se suicide) et anéantit l'auteur qu'il était. Barnes, de son côté, est responsable d'un double meurtre similaire : en mettant fin à sa vie il rate la chance de publier son roman et accomplir son destin d'auteur, mais il expulse d'abord l'auteur de l'histoire dont il était le héros. Ainsi, Block, devenu le nouveau Barnes, se met à son tour à attendre l'arrivée d'un autre auteur qui écrira sa fiction.

La réflexion sur « la terrible précarité, la constante vulnérabilité du sujet » (Smith 16), sur le thème du double, sur le statut de l'écrivain et sur l'acte d'écrire sont indiscutablement les pivots de *L'emprise*. Mais outre cela, le roman de Brulotte problématise de manière subtile le statut du monde fictif. Le lecteur est confronté à des interrogations, aussi insolubles que déconcertantes, qui portent sur le statut ontologique des personnages et sur l'agencement des niveaux ontologiques de la fiction. D'abord, en quoi les personnages qui laissent tomber leurs masques à la fin du roman sont-ils moins fictifs, ou plus « vrais » si l'on veut, qu'ils l'étaient au début et comment se fait-il que cette vérité soit le résultat d'un processus de fictionnalisation ? De surcroît, si Barnes et Block deviennent chacun le personnage de la fiction de l'autre, et si les deux sont morts en tant qu'auteurs, où est passé le niveau « réel » du roman et quand s'est-il évanoui ? Et si la réalité de ce monde existe encore, comment peut-elle accueillir l'être

fictif qu'est devenu Block ? En somme, comment un personnage peut-il évoluer en l'absence de son instance auctoriale ?

Même si *L'emprise* éveille ce genre d'inquiétudes, son univers n'en est pourtant pas fondamentalement ébranlé ; le lecteur peut toujours dissoudre les paradoxes que ces questions sous-tendent. Cela n'est pourtant plus le cas face aux textes qui sont analysés dans ce qui suit.

Chapitre IV

« Fictions fictives¹ » : Paradoxe logique et personnage-écrivain

Quel puzzle ! Quel puzzle et quel casse-tête !²

Dans un article publié en 2006 sous le titre « La disparition élocutoire du romancier : Du ‘roman de la lecture’ au ‘roman fictif’ au Québec, » Marilyn Randall introduit la notion de « roman fictif » qu’elle définit en tant que « forme exacerbée de ‘roman de la lecture’, [...] un type de ‘roman dans le roman’ où les deux ontologies posées ne réussissent pas à se maintenir distinctes, mais se confondent en se superposant, mettant ainsi le lecteur devant une fiction instable qui suscite cette réaction paradoxale : *mais tout cela n’était que de la fiction ?* » (90, italiques en original).

Situant sa démarche dans le sillage de la réflexion entamé par André Belleau dans l’essai *Le romancier fictif*, Marilyn Randall met à profit le concept de « régimes de lecture » défini et théorisé par Richard Saint-Gelais dans *Châteaux de pages*, et analyse une série de romans québécois pour démontrer que les fictions qu’ils

¹ Ce terme est emprunté à Marilyn Randall, « La disparition élocutoire du romancier ».

² Jean-Marie Poupart, *Terminus* 165.

construisent obligent le lecteur à adopter une lecture en régime transreprésentatif, autrement dit à abandonner, bon gré mal gré, l'illusion référentielle³.

Les romans qui font l'objet de ce chapitre mettent en scène un personnage-scripteur qui écrit le roman que l'on est en train de lire. Comme le montre Marilyn Randall, ces textes construisent tous des fictions à niveaux ontologiques multiples difficilement séparables les uns des autres, souvent superposés, créant ainsi un effet de « précarisation ontologique » qui déstabilise les « présupposés lecturaux au sujet du statut même des mondes fictifs » (92). De surcroît, ces textes procèdent tous à une fictionnalisation de la position auctoriale, ou à une mise à mort du romancier qui « n'est mis en scène dans le texte que pour disparaître à l'intérieur de sa propre fiction » (103). Par conséquent, ces romans se construisent en tant qu'objets doublement impossibles : d'abord par leur structure, car il est impossible de distinguer le « réel fictif » du « fictif fictif », et ensuite par leur statut dans le monde réel, car ils sont des produits concrets à auteurs fictifs⁴.

³ Les romans que Marilyn Randall analyse sont : *Le sexe des étoiles* de Monique Proulx, *Le double suspect* de Madeleine Monette, *La vie en prose* de Yolande Villemaire, et *Prochain épisode* et *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin. Notre corpus recoupe grandement celui de Marilyn Randall : les deux premiers romans sont abordés en détail dans ce chapitre, tandis que *Trou de mémoire* est analysé dans le chapitre suivant. Si *La vie en prose* et *Prochain épisode* sont abordés plutôt en passant, c'est parce que, vu leur importance et leur complexité, ces textes ont déjà fait l'objet de maintes travaux critiques, auxquels notre analyse ne saurait apporter rien de nouveau. Par contre, nous nous arrêterons sur un texte moins connu de Yolande Villemaire, *Meurtres à blanc*, qui réunit la structure en ruban de Möbius caractéristique à *La vie en prose* de Yolande Villemaire et l'intrigue enchevêtrée et contradictoire de *Prochain épisode* d'Hubert Aquin.

⁴ Ce mécanisme trouve son paroxysme dans certaines productions récentes de la culture pop américaine. Le cas le plus significatif est le livre *OZ - Behind These Walls : The Journal of Augustus Hill*. *OZ* est une série télévisée produite par HBO, qui suit la vie des détenus dans une prison expérimentale. Dans le film, l'un des personnages centraux, Augustus Hill (interprété par Harold Perrineau), écrit un journal qui est publié post-mortem par les autres prisonniers. C'est le livre publié dans le film que le lecteur réel tient entre les mains. La photo d'Augustus Hill figure sur la troisième couverture de l'ouvrage, accompagnée par une notice bibliographique, comme c'est le cas pour tout auteur réel.

L'idée que la fiction puisse acquérir plusieurs niveaux ontologiques, c'est-à-dire qu'il est possible de concevoir un univers fictionnel muni d'un niveau « réel » et d'un ou plusieurs niveaux « fictifs », n'est pas nouvelle. Lors du Congrès interdisciplinaire sur « les niveaux de la réalité » tenu à Florence en 1978, Italo Calvino soulève le problème des niveaux de réalité en littérature, soulignant que « [d]ans une œuvre littéraire, des niveaux de réalité différents peuvent se rencontrer tout en restant distincts et séparés ; mais ils peuvent aussi se fondre, se mêler, s'unifier en accédant à une harmonie entre leurs contradictions ou en formant un mélange explosif » (« Les niveaux de la réalité » 85). En ce qui nous concerne, ce « mélange explosif » est intéressant dans la mesure où il a un impact direct et déstabilisant sur l'acte de lecture.

IV. 1. Le paradoxe escamoté – *Le sexe des étoiles* de Monique Proulx

Construit autour du personnage de Marie-Pierre Deslauriers, femme mystérieuse et très belle dont la particularité troublante est d'avoir un passé d'homme, le roman de Monique Proulx traite avant tout du contact entre une doxa enracinée et un individu dont l'existence même la contredit. Anciennement Pierre-Henri Deslauriers, éminent microbiologiste et père de famille, Marie-Pierre, ayant subi une opération de changement de sexe, perd avec l'apparence masculine tous les attributs qui caractérisaient son être auparavant : elle n'est plus « le Cerveau d'Amérique, le presque prix Nobel » (*SE* 266), elle est déchuée de ses droits parentaux, et son existence sur le plan social devient inconcevable vu que son anatomie de femme ne coïncide plus avec l'étiquette *M* (mâle) qui figure sur ses documents. Son incroyable beauté et l'harmonie qui la caractérisent sont du coup suspectes, inquiétantes et scandaleuses. Pour ceux qui

connaissaient Pierre-Henri, Marie-Pierre représente la déviance, l'anormalité : « C'est un être malade et perturbé. Profondément perturbé, » affirme son ex-épouse (SE 101). Ceux qui ne connaissent que Marie-Pierre apprennent l'existence de Pierre-Henri avec une stupeur équivalente à celle éprouvée devant la matérialisation de l'impossible :

« Les gens sont sidérés, scandalisés, ils appellent depuis deux semaines pour engueuler, pour demander 'c'est qui, ça, comment ça se fait que ça existe, ça se peut pas, ça se peut-tu,' et cætera » (SE 123). Et ce n'est pas tant la certitude que « ça existe » qui provoque l'inquiétude, mais plutôt l'évidence que « cette... chose, femme ou extra-terrestre, était belle » (SE 60). La possibilité de transgresser la norme est inscrite dans la nature même de la norme, et ce n'est pas pour cela que Marie-Pierre devient un être inconcevable ; son péché consiste en ce que suite à cette transgression elle ne devient pas hideuse mais belle. Elle n'a rien de « ces femmes exacerbées, au maquillage et aux atouts de carnaval, faune théâtrale semblant sortir tout droit d'une ancienne œuvre de Michel Tremblay » (SE 272), de ces « caricatures de femmes » (SE 274) qui sont l'image typique et réconfortante du transsexuel.

Devant le type de perturbation que représente Marie-Pierre, il n'existe que deux stratégies possibles qui permettent de gérer ce phénomène tout en préservant la norme. La plus facile et la plus commune est de nier son statut d'être humain ; c'est essentiellement la position des autorités officielles, les démarches de Marie-Pierre pour changer de statut dans les documents officiels rencontrant ainsi des difficultés extrêmes. La lettre *M* qui figure sur tous ses papiers renvoie à un être qui n'existe plus, mais la changer obligerait le système à reconnaître comme acceptable la transgression de ses normes : « C'est que ce malencontreux *M* ne fait pas référence à mon ex-statut

de MALE comme je le croyais en toute innocence, mais à mon nouveau statut de monstre, spécification que je comprends qu'ils désirent conserver, car il faut bien appeler les choses et les êtres par leurs noms⁵ » (SE 110-111).

La deuxième modalité qui permet de gérer l'élément incommode qu'est Marie-Pierre consiste à voir en elle un être paradoxal. La voix neutre du narrateur la définit explicitement en tant que telle : « Le corps de Marie-Pierre Deslauriers semblait bâti sur le paradoxe : il ne manquait de rien, en tout cas, ni de courbes, ni d'os, les uns apportant sans cesse aux autres une sorte de surprenante rectification » (SE 59). Et Gaby, colocataire de Marie-Pierre, éperdue dans la contemplation de ce corps incompréhensible, réfléchit :

Cette femme avait été un homme ; en dessous de ces rondeurs que la chimie et la chirurgie avaient édifiées, un homme devait donc continuer à subsister quelque part, muselé mais réel : comment ne pas chercher à en épier continuellement les vestiges, comment ne pas traquer du regard cet être qui osait cumuler au grand jour les deux grandes contradictions de l'espèce humaine ?... (SE 179)

C'est également le point de vue épousé quasiunanimement par la littérature critique. C'est grâce à – ou plutôt à cause de – ce personnage inquiétant et fascinant que Martine-Emmanuelle Lapointe et Lise Gauvin mettent le roman entier sous le signe du paradoxe : « *Le sexe des étoiles* n'échappe pas à [la] poétique du paradoxe. Son héroïne, la transsexuelle Marie-Pierre, n'incarne-t-elle pas l'ambiguïté même ? » (55).

⁵ Ce terme fait penser à un autre « monstre » de la littérature québécoise, Charles-François Papineau, le personnage bicéphale du roman *Les Têtes à Papineau* de Jacques Godbout, et par cela au texte national qui conçoit le Canadien français en tant qu'être bivalent.

Le changement qu'a subi son être est, dans la vision de ces auteures, la raison essentielle de l'intérêt de ce personnage dans l'économie du texte : « Ce qu'elle a vécu – une vie d'homme, une carrière exceptionnelle, les multiples opérations, le rejet – et ce qu'elle représente – le paradoxe, la dualité – fascinent ceux qu'elle côtoie » (Lapointe et Gauvin 59). D'après Jacques Allard, Marie-Pierre ramène le lecteur « au cœur du paradoxe » (« Le sexe des étoiles » 474) par son statut de femme-père et Lori Saint-Martin voit dans le personnage de Marie-Pierre une manifestation de la figure de l'androgyné⁶ (85).

Pourtant, Marie-Pierre n'est pas homme *et* femme en même temps, mais homme *qui devient* femme. Elle fait la translation d'un sexe à l'autre et ne garde du précédent que des traces évanescentes, comme toute trace du passé. Plus proche du paradoxe se situait Pierre-Henri, qui était, d'une certaine manière, femme et homme en même temps. Toutefois, il n'incarnait lui non plus une superposition de contraires, mais plutôt une discordance, car les attributs qu'il réunissait se situaient à des niveaux ontologiques différents : il était femme du point de vue identitaire et homme du point de vue anatomique. Le changement que Pierre-Henri décide d'opérer met en accord les deux niveaux, rétablissant ainsi l'harmonie de son être et aboutissant non pas à la construction d'une nouvelle identité, mais au dévoilement de sa vraie identité : « J'ÉTAIS une femme, reprit doucement Marie-Pierre. Simplement, il a fallu corriger cette anomalie physique qu'était mon corps » (SE 61). Marie-Pierre fait coïncider

⁶ La notion d'androgyné doit probablement être comprise ici en tant que figure qui réunit les attributs antithétiques du masculin et du féminin. Pourtant, deux objections s'élèveraient dans ce cas: d'une part, la figure de l'androgyné ne superpose pas masculin et féminin, mais les transcende. D'autre part, il semble assez difficile d'assimiler Marie-Pierre à cette image du moment qu'elle se définit dans des termes univoques, en tant que « Femme avec un F majuscule » (SE 229).

essence et apparence et non pas des attributs constitutifs contraires ; la qualifier d'« être paradoxal » n'est pas une modalité pour résoudre le problème mais pour l'é luder, car cela explique de manière rassurante la nature déconcertante de Marie-Pierre et permet son expulsion à l'extérieur de l'univers canonique. Cette interprétation active de manière caricaturale une vision du monde plutôt révolue, conformément à laquelle la masculinité et la féminité sont des caractéristiques constitutives immuables, strictement anatomiques et mutuellement exclusives qui déterminent les rôles que peut assumer l'être humain.

Si les trois personnages qui gravitent autour de Marie-Pierre « souffraient tous les trois d'une certaine mésadaptation sociale, d'un certain mal de vivre » (Lapointe et Gauvin 58), c'est justement parce qu'ils sont dans des postures jugées incompatibles par rapport à leurs attributs constitutifs : Gaby est trop volontaire pour une femme ; Camille trop intelligente et trop passionnée par l'astronomie pour une petite fille ; Dominique trop faible pour un homme⁷. Les cas les plus scandaleux sont évidemment Marie-Pierre – « Marie-Père » pour sa fille – qui fait fonctionner l'incroyable couple d'attributs « femme » et « père », et le père de Dominique qui assume une identité structurée autour des composantes « homosexuel » et « père ».

La traversée des genres qu'entreprend Marie-Pierre la rend intolérable non seulement parce qu'elle soulève un « questionnement sur les frontières de la sexualité et les limites des rôles sexuels » (Smart, « Au-delà des dualismes » 69), mais surtout parce que sa réussite met implicitement en lumière la fragilité, l'arbitraire et le non-

⁷ À remarquer que tous ces prénoms sont ambivalents quant à leur genre sémantique, caractéristique qui les rend aptes à fonctionner simultanément comme désignateurs et synecdoques des personnages.

fondé des procédés de classification voués à mettre un semblant d'ordre dans un univers trop complexe et trop peu compréhensible pour être tant soit peu maîtrisable. Marie-Pierre est la preuve vivante que ces catégories sont sans pertinence, qu'il existe plus d'une façon de les combiner, et qu'elles ne sont pas hermétiques.

Elle n'est ainsi un paradoxe que dans le sens étymologique du terme (« qui va à l'encontre de la doxa ») : voyante et inquiétante, elle déstabilise d'un certain type de pensée qui pose comme loi la combinaison de certains attributs d'après une formule et une seule : « C'est pour ça que je suis passée à ton émission de débiles, avait-elle confié quelque temps auparavant. Pour que les gens me trouvent harmonieuse et parfaite et que ça les écœure. Pour semer le doute dans leurs esprits tellement remplis de certitudes » (*SE* 252).

C'est justement ce refus de la norme que la petite Camille trouve fascinant chez « [s]on père à peau glabre et rose, à robe moulante, son père à seins. [...] Son père-elle » (*SE* 99). Déjà des années auparavant, au temps où elle commençait à apprendre comment mettre en mots la réalité qu'elle percevait, Camille avait découvert Marie-Pierre et lui avait donné un nouveau nom, « enrobant de 'maman' le papa » (Allard 474) : « 'Ma-ma ! zozotait-elle, en s'arc-boutant amoureuxment sur ses genoux, MA-MA-MA...' 'C'est papa qu'il faut dire, corrigeait de loin Michèle, PA-PA-PA...' 'MA-MA !' s'entêtait de vociférer Bébé Camille, cramponnée au pli des pantalons [...] » (*SE* 239).

Mais ceci est possible parce que Camille comprend l'univers d'après d'autres règles : les étoiles observées à travers son télescope lui offrent « une relativisation de l'ancienne image d'un infini immuable et éternel » (Smart, « Au-delà des dualismes »

75). Les Quasars et les Trous noirs dont elle est passionnée lui apprennent que la superposition des contraires est un phénomène naturel : « L'entité la plus lumineuse de l'univers jumelée soudain à la plus obscure, tous destins confondus, tous paradoxes nivelés : là résidait la véritable merveille. Ne pouvait-on pas y trouver une sorte de symbolisme rassurant, une métaphore glorifiant la fusion des contraires ?... » (SE 160).

Dans *Le sexe des étoiles*, Pierre-Henri devient d'abord Marie-Pierre qui affirme victorieuse : « Je suis devenue moi. Je suis moi à cent pour cent : on ne peut pas en dire autant de beaucoup de monde... » (SE 63). Pourtant, la transformation ne s'arrête pas ici, car ce « moi » féminin acquiert une dimension paternelle qui la métamorphose en « Marie-Père », pour ensuite gagner la désinvolture et la confiance nécessaires pour emprunter un nouveau chemin : le roman s'achève sur une potentialité à peine entamée, avec l'image de Marie-Pierre en voie de redevenir « le Cerveau d'Amérique ».

Homme jusqu'à un certain moment et femme après, Marie-Pierre Deslauriers fait naître le soupçon qu'il existe attribut constitutif de l'être, inconnu jusqu'alors, qui ne s'intègre plus dans la logique de la constance mais dans celle de la transformation. Cet attribut se définit dans les mêmes termes que le « vleu bert » (*grue bleen*) de Goodman :

Suppose that all emeralds examined before a certain time t are green. At time t , then, our observations support the hypothesis that all emeralds are green; and this is in accord with our definition of confirmation. [...] Now let me introduce another predicate less familiar than « green ». It is the predicate « grue » and it applies to all things examined before t just in case they are green but to other things just in case they are blue. Then at time t we have, for each evidence

statement asserting that a given emerald is green, a parallel evidence statement asserting that that emerald is grue. [...] But if an emerald subsequently examined is grue, it is blue and not green. Thus although we are well aware which of the two incompatible predictions is genuinely confirmed, they are equally well confirmed according to our present definition. (Goodman 74)

De manière analogue, l'être de Marie-Pierre peut être défini par un attribut – nommons-le « mariepierre » – qui renvoie à tout individu qui est homme si examiné avant le moment t et femme si examiné après. L'angoisse diffuse que Marie-Pierre fait naître dans ses semblables trouve sa source dans un raisonnement déductif qui, allant du particulier au général – à l'inverse du raisonnement inductif de Goldman – rend Marie-Pierre susceptible d'instaurer une nouvelle norme, en vertu de laquelle l'être humain serait « mariepierre ». C'est sur ce doute que le roman s'achève :

Marie-Pierre regardait les hommes et les femmes, hébétés par l'avenir, se presser aux guichets, et elle se disait qu'ils transportaient tous avec eux leur dualité clandestine, là une femme ricanait dans la voix de cet homme, là, un mâle méditait sous le maquillage de cette femme, ils étaient doubles et essayaient si fort d'être inébranlablement uns. Un jour elle leur dirait, quelqu'un devait leur dire. (SE 328)

Cette question du décalage entre essence et apparence se pose de manière en quelque sorte analogue dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy. L'héroïne endosse à son insu l'identité de garçon que son père lui impose, mais après la mort de son père le regard des autres l'amène à se découvrir fille. Pourtant, nier la nature anatomique afin de provoquer l'épanouissement d'une identité étrangère à

l'héroïne mais conforme au désir du père ne signifie pas changer cette nature. Par conséquent, le personnage de Soucy n'incarne pas, lui non plus, une superposition des contraires, mais plutôt un écart entre savoir et conviction. Pour paraphraser une phrase de Ronald D. Laing citée par Watzlawick, Weakland et Fisch (43) – « *If I don't know I know, I think I don't know* » –, si elle ne sait pas qu'elle est femme, elle croit qu'elle n'est pas femme. Le roman de Soucy est toutefois construit sur un paradoxe, même si ce n'est pas au niveau du personnage. Le lecteur de ce journal/confession écrit à la première personne apprend à la fin du roman que le texte est en fait indéchiffrable, plus encore, il est conçu pour être ainsi :

Un mariote tomberait-il sur ce grimoire qu'il n'y pourrait d'ailleurs comprendre rien, car je n'écris qu'avec une seule lettre, la lettre l, en cursive ainsi que ça se nomme, et que j'enfile durant des feuillets et de feuillets, de caravelle en caravelle, sans m'arrêter. Car j'ai fini par faire comme mon frère, que voulez-vous, et adopter sa méthode de gribouillis, ça écrit plus vite comme ça, et c'est la vraie raison pour laquelle je ne peux pas moi-même me relire. (175-176)

Le lecteur se trouve ainsi dans une situation de double contrainte, car si le texte est « réellement » écrit par ce *je* scripteur, alors il doit être illisible ; et s'il est lisible (comme on peut bien le constater), alors il n'est pas « authentique » et l'on est dupes d'une supercherie.

Le roman de Monique Proulx fait lui aussi apparaître ce genre de paradoxe pragmatique. Mettant en scène un personnage faussement paradoxal, ces deux romans détournent l'attention d'un paradoxe bien plus problématique, qui réside dans le fait que le texte même est construit en tant qu'objet impossible.

Comme dans le cas de *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, c'est un petit détail à la fin du roman qui transforme le texte dans un objet impossible. On sait dès le début que Dominique, l'un des personnages du *Sexe des étoiles*, est éperdument épris de Marie-Pierre et qu'il écrit un roman sur elle. Son roman achevé, Dominique en envoie une copie à son amie Gaby, « par mesure de protection » (SE 316) et se dirige avec l'original vers son premier lecteur – son père. Chemin faisant, Dominique aperçoit Marie-Pierre « de l'autre côté de la rue Sherbrooke » (SE 316) et en se précipitant à la rejoindre, il se fait tuer par une voiture. À l'impact, « les trois cent vingt-huit pages de Dominique Larue s'en furent en tourbillonnant dans les airs, gagnées par une frénésie de voyage qui les déporta aux quatre coins de Montréal » (SE 317) pour les déposer auprès des personnages qui évoluent dans l'univers fictif de Proulx. Or le roman de Proulx a exactement le même nombre de pages que celui de Dominique, et la pagination du manuscrit qui s'envole en l'air renvoie rigoureusement à des pages du *Sexe des étoiles* où il est question précisément des personnages auprès desquels échouent les pages manuscrites de Dominique :

La page 256 vient lécher le talon de Bob Mireau, amarré à la terrasse du café Cherrier ; Lucky Poitras faillit piétiner la page 214, au parc Lafontaine qu'il arpentait d'un pas fébrile ; Michèle vit voltiger la page 46 par la fenêtre de son étude légale, rue Saint-Jacques, et songea que décidément la métropole devenait bien insalubre ; J. Boulet tança un étudiant qui avait fabriqué un avion avec la page 37 et l'avait expédié dans l'œil de Mme Trotta ; Luc mit immédiatement à la poubelle la page 173 qu'il découvrit sur le balcon de son appartement ; une

femelle écureuil, sur le Mont-Royal, tapissa son nid de la page 318 et accoucha là d'une portée de cinq rejetons en excellente santé⁸. (SE 318)

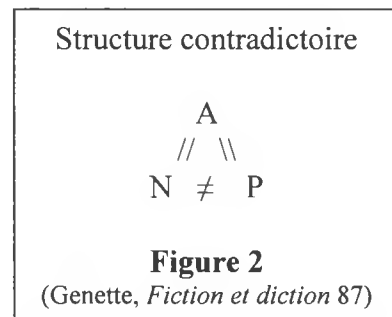
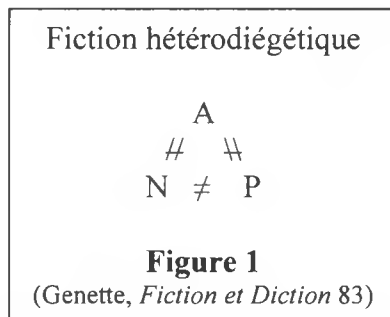
De surcroît, la copie du manuscrit que Gaby reçoit après la mort de Dominique s'achève avec la même phrase qui clôt le roman de Proulx : « Elle était déjà rendue plus loin, elle marchait seule et victorieuse en laissant derrière elle un parfum de créature aérienne, elle s'en allait ailleurs troubler les infailibles bien-pensants » (SE 323 et 328). Tous ces indices conduisent à une conclusion qui bénéficie de l'appui du texte, mais qui est intenable dans la pragmatique de la lecture : le texte que l'on vient de lire n'est pas le roman de Proulx mais le manuscrit de Dominique. Ce constat a des implications beaucoup plus importantes qu'il ne le paraît. Tout d'abord, si le lecteur a entre les mains un texte produit par une instance auctoriale fictive, cela veut dire que la frontière entre l'univers fictif créé par le texte littéraire et le monde du

⁸ Ces correspondances numériques ne sont pas de simples coïncidences résultant des décisions éditoriales, car la pagination du *Sexe des étoiles* est la même dans toutes les rééditions subséquentes (1994 et 2009). La traduction en anglais (1996) modifie le texte de sorte que le nombre de pages du manuscrit de Dominique soit identique avec le nombre de pages du roman de Proulx : « Dominique Larue's two hundred and forty-six pages were sent swirling into the air » (*Sex of the Stars* 239, nous soulignons). Le traducteur fait également des ajustements dans le fragment qui décrit le sort des feuilles emportées par le vent, vraisemblablement dans le but de faire retomber les nombres dans l'intervalle 1-246 ; ainsi, c'est la page 236 qui rencontre Bob Mireau, tandis que l'écureuil s'empare de la page 118 (cf. *Sex of the Stars* 239). Par conséquent, l'interprétation soutenue par le texte français n'est plus valable, car l'effet de circularité créé par la rencontre entre les personnages et les pages qui contiennent des fragments de leurs vies transformés en roman est entièrement détruit.

Il existe une seule autre mention de la pagination du manuscrit de Dominique dans *Le sexe des étoiles* : au début du chapitre dix-neuf, on lit : « deux cent quatre-vingt-onze pages empilées là, devant lui [Dominique], monument de fertilité auquel il manquait cependant encore trop de morceaux pour qu'on puisse l'appeler roman » (SE 259). La page 291 clôt le chapitre vingt-et-un du roman de Proulx et marque un moment charnière dans la vie de Dominique, car dans le chapitre suivant celui-ci s'en va rencontrer l'amant de jeunesse de son père, geste qui marque l'acceptation du père homosexuel. La traduction en anglais annule cette signification du passage, car elle rend cette phrase telle quelle : « two hundred and ninety-one pages were piled up in front of him, a monument to fertility still lacking too many pieces to be called a novel » (*Sex of the Stars* 196). Par contre, ce choix de traduction introduit une autre agrammaticalité dans le texte : si le manuscrit de Dominique avait deux cent quatre-vingt-onze pages à ce moment-là, et son roman achevé en comporte seulement deux cent quarante-six, que s'est-il passé avec le reste ? Qu'est-ce qu'il a choisi d'éliminer et pourquoi ? Que nous cache-t-il ?

lecteur réel est perméable et que les objets peuvent circuler librement entre deux univers dont l'intersection est impossible. Ensuite, la logique interne du monde fictif se trouve bouleversée, car le manuscrit de Dominique raconte non seulement la mort de son auteur, mais aussi les événements qui ont eu lieu après la disparition de celui-ci, y compris la destruction du manuscrit même⁹.

Enfin, il y a des modifications fondamentales au niveau de l'agencement narratif : ce que l'on croyait être une fiction hétérodiégétique – c'est-à-dire un récit fictionnel dont l'auteur raconte par l'intermédiaire d'un narrateur extérieur au monde fictif, les péripéties des personnages (*Figure 1*) – est en fait un récit où l'auteur délègue sa voix à un narrateur qui raconte les péripéties de l'auteur transformé en personnage (*Figure 2*).

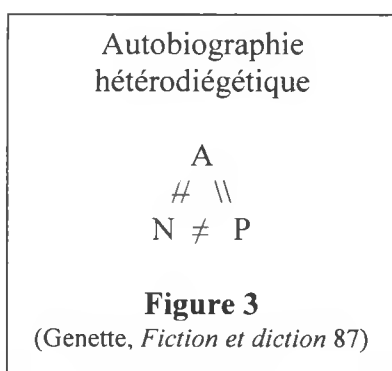


Genette qualifie cette structure de contradictoire et impossible « parce qu'on ne peut pas proposer *sérieusement* ($A = N$) un contrat incohérent » (*Fiction et diction* 87, italiques en original). Néanmoins, c'est précisément le type de contrat de lecture qui semble être proposé ici. La nature fictive du récit n'est pas compromise pour autant, car, comme le remarque Genette, la relation $A = N$, qui définit habituellement le récit

⁹ Particulièrement troublante dans ce sens, mais non dépourvue d'humour, est l'histoire de l'écureuil qui se fait nid de la page 318 du manuscrit, histoire que l'on lit à la page 318 du roman.

factuel, peut très bien générer un récit fictionnel parce que « ce qui définit l'identité narrative [...] n'est pas l'identité numérique aux yeux de l'état civil, mais l'adhésion sérieuse de l'auteur à un récit dont il assume la véracité » (*Fiction et diction* 85). Or, Dominique assume précisément cette attitude face à son roman, affirmant explicitement que la matière de son écriture est la vérité :

- Mais comment savoir, maintenant, s'inquiéta Dominique, ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas ?
- Quelle importance ?... C'est un roman que vous écrivez, ou un documentaire ?...
- J'aime la vérité, sourit-il faiblement. (*SE* 266)



On pourrait objecter qu'il y existe un tout autre schéma narratologique qui peut s'appliquer ici, à savoir celui qui décrit l'autobiographie hétérodiégétique (*Figure 3*) – ou autobiographie à la troisième personne dans les termes de Philippe Lejeune (*Genette, Fiction et diction* 81) –, à supposer

que l'auteur Dominique invente un narrateur avec lequel il ne s'identifie pas et à qui il laisse la tâche de raconter le récit vrai de sa vie. Pourtant, le texte résiste à l'étiquette « autobiographie », soit-elle à la troisième personne, parce que le personnage central n'en est point Dominique, comme il se devrait, mais Marie-Pierre : « Un livre. Il écrivait un livre sur Elle, et même plusieurs, pourvu qu'Elle daigne le nourrir de ses confidences [...] Elle avait accepté » (*SE* 137). En outre, bien que cette configuration narrative aille dans le sens de la définition de l'écriture de Dominique en tant que

« grattage schizophrène du papier » (*SE* 259), la relation $A \neq N$ contredit de manière flagrante les prétentions de véracité énoncées par Dominique.

Quelle que soit la voie interprétative choisie, le lecteur est incapable de résoudre toutes les contradictions qu'engendre cette agrammaticalité qui, une fois découverte, l'incite à recommencer la lecture du roman qu'il venait d'achever. Ainsi, la fin rejoint le début dans un effet ourobouros, non pas en ce qui concerne le texte, mais en ce qui concerne l'acte de lecture. Le nouveau parcours lectural est tout à fait différent du précédent sans en être séparable, s'y opposant et le complétant à la fois, comme le recto d'une feuille de papier le fait avec son verso.

Ce procédé peut être également identifié dans *La nuit* de Jacques Ferron, bien que son fonctionnement ne soit point mis en lumière de manière aussi explicite que le fait le roman de Proulx. *La nuit* met en scène un narrateur autodiégétique, François, qui fait une sortie nocturne pour régler des comptes avec un individu mystérieux, Frank – sa contrepartie anglaise ou, selon certaines lectures, son double –, et récupérer son âme. L'histoire des péripéties de François et de la rencontre avec le dénommé Frank est plutôt embrouillée, d'autant plus que la narration présente des analepses fréquentes qui ravivent des fragments du passé de François. Il est impossible de dire si cette rencontre a vraiment lieu au niveau factuel du roman, ou si elle se déroule seulement dans l'imagination de François, car on ne sait pas trop si Frank est réel ou non. François parle de lui comme d'un cadavre : « Il est mort » dit-il tout au début du roman (*N* 16) et plus loin il remarque en passant : « Avec un peu plus de hâte, je pouvais croire que j'aurais le temps d'incinérer le dénommé Frank pour le transporter ainsi plus facilement. » (*N* 25). D'ailleurs, leur lieu de rendez-vous est la morgue de la ville.

Il existe bien des indices qui soutiennent l'hypothèse de lecture que Frank agisse comme double de François (donc que les deux soient ontologiquement identiques), dont les plus importants sont les nombreuses agrammaticalités au niveau de l'énonciation, comme le montre Benoît Trudel dans *Les stratégies socio-poétiques du roman francophone américain*. Au terme d'une analyse minutieuse du discours de *La nuit*, Trudel arrive à la conclusion que le caractère problématique du texte dérive de la superposition entre le je-énonciateur et le personnage central (le je-énoncé) du récit, car les deux sont désignés par le même embrayeur « je » :

Paradoxalement, il semblerait que le je-énoncé, décidément écarté de sa part énonciative, soit aussi le créateur du récit. Le récit ne serait pas raconté en se référant à une expérience vécue ; il ne serait pas non plus créé à mesure qu'il est raconté ; il serait plutôt créé – de manière explicite – par le je-énoncé, et *ensuite* raconté par un je-énonciateur qui s'identifie à la fois au « personnage » et au « créateur ». Le fait que l'énonciateur soit omniscient est dès lors « expliqué ». Cela dit, les mêmes constats impliquent de sérieuses répercussions : Si le je-énoncé crée son aventure à mesure qu'il la vit, cela demeure une autre trahison de l'illusion référentielle telle qu'elle est préalablement établie par la scénographie du roman. (83)

Les techniques pour tromper ne se limitent pas aux mécanismes de l'énonciation, mais elles se manifestent aussi au niveau de l'intertextualité richement exploitée par le roman. Ainsi, pour ne donner qu'un exemple, quatre des poètes de la Confédération sont cités fidèlement, mais leurs vers sont systématiquement attribués au

père de Frank¹⁰. Mais ce qui nous intéresse ici est de voir comment le texte introduit le soupçon sur le caractère fictif de l'auteur de *La nuit*. Frank et François, les deux personnages centraux du roman, écrivent tous les deux, le premier un « carnet » et l'autre un journal, textes auxquels le lecteur a un accès limité et indirect : c'est François qui fait brièvement allusion à un fragment de sa prose intime et il cite un paragraphe du cahier de Frank, se contentant ensuite de résumer le reste un peu à la hâte. Mais une phrase ambiguë vers la fin du roman éveille le soupçon qu'en fait le lecteur a pris connaissance des écrits des deux personnages plus qu'il ne le croyait. Dans le passage en question – où François retourne chez lui portant dans son sac le cahier de Frank qu'il lui avait subtilisé – on lit :

je n'étais pas pressé, heureusement, parce qu'elle commençait à se faire lourde, *la nuit que je rapportais dans un sac*, sur mon épaule, comme un cambrioleur. [...] J'en avais profité pour faire main basse sur son carnet – j'attendais d'être rendu à la maison pour en prendre connaissance – et sur *la nuit* que je pouvais entendre contre mon oreille, *enfermée dans le sac*, tout aussi vivante que libre. (N 127, nous soulignons)

Cette « nuit » que François porte dans son sac peut être une métaphore pour l'expérience qu'il venait de vivre, aussi bien que *La nuit* que l'on vient de lire. Le lecteur qui cède à la curiosité d'exploiter cette piste et recommence la lecture sous cette

¹⁰ Il s'agit des vers de Douglas Campbell Scott (p. 54, extrait de « On the Way to the Mission », *The Poems of Douglas Campbell Scott*), Frederik George Scott (p. 54 et 56, extrait de « The Laurantians », *A Hymn of Empire and Other Poems*), Charles G.D. Roberts (p. 58, extrait de « Kinship », *The Book of the Native*) et Bliss Carman (p. 58, extrait de « Low Tide on Grand Pré » du recueil homonyme). Le nom de Frank – qui s'appelle Frank Archibald Campbell – renvoie directement au premier poète, et de manière plus biaisée au deuxième, tandis que le nom Archibald évoque un cinquième poète de la Confédération, Archibald Lampman, qui n'est pas cité dans *La nuit*. Une autre clé de ce jeu intertextuel est donnée par l'épigraphe attribuée explicitement à Douglas Campbell Scott.

lumière, découvre d'autres passages qui entretiennent le même type d'ambiguïté. Par exemple, l'analepse narrative qui permet le retour à la jeunesse de François est précédée par la phrase : « Derrière la tour, les portes de la nuit venaient de s'ouvrir sur mon enfance oubliée » (N 39)¹¹. Dans cette relecture du roman basée sur l'hypothèse que les références à « la nuit » peuvent en fait renvoyer au roman même, certains passages acquièrent un nouveau sens, inscrit dans la logique autoréférentielle, comme c'est le cas dans l'extrait suivant :

J'achève mon interpolation sur ces mots de Céline, qui ne viennent sûrement pas d'un futur gérant de banque. Une interpolation d'auteur qui écrit du fin bout de sa plume, qui ne s'est déjà que trop commis et tient à reprendre ses distances. Un peu Baluba, mon cher Frank, notre roman. Et la nuit, que je tente d'évoquer, n'est peut-être que le noir parapluie, le parapluie anglais, que je tiens au-dessus de vous [...]. (N 82)

Le sexe des étoiles escamote le paradoxe derrière un faux paradoxe tellement saillant que le lecteur se laisse aveugler par lui. De son côté, *La nuit* se sert de la dimension essentiellement visuelle de la lecture littéraire, tout comme de la convention typographique d'après laquelle le titre d'un livre doit être cité en italiques, afin d'oblitérer la relation référentielle qui pourrait s'établir entre la séquence « la nuit » et le titre du roman pour engendrer une circularité autoréférentielle paradoxale. La relecture de *La nuit* à partir de la prémisse que l'auteur est un personnage du roman, et

¹¹ L'ambiguïté est d'ailleurs plus profonde, car ici « la tour » renvoie en fait à Frank qui venait de faire son apparition quelques lignes plus haut : « Frank était en effet au milieu de la rue, grand comme une tour. C'est ainsi qu'il m'était apparu, vingt ans auparavant, quand je gisais sur le trottoir de la rue Saint-Laurent. Il m'avait regardé de haut, de très haut. Je ne savais pas alors qui il était » (N 39).

que ce personnage renvoie en fait à sa production littéraire à chaque fois qu'il fait référence à « la nuit », permet l'exploration des aspects du texte complètement obscurcis jusqu'alors et produit un fort effet de nouveauté, comme s'il s'agissait d'un roman complètement différent. Mais ce nouveau parcours du texte n'est lui non plus entièrement satisfaisant car certaines ambiguïtés restent irrésolues, tandis que d'autres sont générées par cette nouvelle hypothèse de lecture précisément. Le lecteur qui espérait pouvoir ouvrir le texte pour en mettre la chair à nu reste sur sa faim, avec l'une des dernières phrases de *La nuit* lui tournant dans la tête comme un refrain moqueur : « Oui, il se pouvait que la nuit fût un grand marché de dupes » (N 134)¹².

IV. 2. Le paradoxe exhibé – *Terminus* de Jean-Marie Poupart

Ce genre de parcours lectural qui est systématiquement renvoyé à son point d'origine est imposé de manière bien plus explicite par le roman *Terminus* de Jean-Marie Poupart. Le mécanisme mis en marche dans ce texte est le contraire de celui qui génère le paradoxe dans *Le Sexe des étoiles* : au lieu d'attribuer le texte à un des personnages qui y évoluent et en faire ainsi un objet fictif, le texte de Poupart absorbe l'auteur réel dans la fiction, le situant au même niveau ontologique que les personnages qu'il a créés et qui se trouvent ainsi dans la position d'émettre des opinions sur ses écrits. De plus, on a ici affaire à une explicitation du statut fictif du texte littéraire. Pourtant, comme on le verra en ce qui suit, cela n'aboutit pas à l'évacuation du paradoxe, mais seulement à son déplacement vers l'acte de lecture.

¹² Signalons que quelques années après la parution de *La nuit*, Jacques Ferron publie une version remaniée de ce roman intitulée *Les confitures de coings* (1972), d'où le potentiel jeu autoréférentiel entretenu par le titre est entièrement éliminé.

Du point de vue de la forme, le roman de Poupart entrelace le journal d'un personnage écrivain disparu dans des circonstances mystérieuses avec un récit extradiégétique qui a comme personnage central le lecteur de ce journal. Les deux textes se distinguent facilement l'un par rapport à l'autre, car le journal est reproduit en italiques. Du point de vue du contenu, *Terminus* semble proposer une mise en scène des instances principales de l'institution littéraire : on y trouve le critique universitaire (Vincent Lemire), le directeur littéraire d'une maison d'édition (Langlois), l'écrivain encore obscur qui rêve de se voir consacrer (Marcel Leduc), et les auteurs connus (Gabriel-Denis Picard et Jean-Marie Poupart)¹³. Pourtant, ces instances n'ont pas le même poids dans l'économie du roman, car le créateur du texte littéraire en est systématiquement évacué (Picard est mort et Poupart n'est évoqué qu'à la troisième personne) pour laisser place aux agents qui consomment sa production en connaisseurs. Ainsi, l'Auteur est le grand absent de ce récit qui se concentre exclusivement sur les ébats du Lecteur aux prises avec le Texte.

Ce Lecteur est d'ailleurs évoqué par la première lettre des noms des personnages présents dans la diégèse : Lemire, Langlois et Leduc. Mais il ne s'agit pas

¹³ Sauf indication contraire, le nom Poupart renvoie dans ce chapitre au personnage de *Terminus*. La transformation de Jean-Marie Poupart en personnage s'inscrit de toute évidence dans un réseau d'allusions à l'institution littéraire québécoise de l'époque. Certaines sont bien transparentes, comme par exemple l'apparition météorique de Jacques Godbout téléphonant à Lemire pour reprogrammer une rencontre avec les étudiants de celui-ci, ou encore le nom de la maison d'édition où travaille Langlois, les Éditions du Losange, qui renvoie aux Éditions de l'Hexagone fondées en 1953, l'un des acteurs majeurs sur la scène de l'institution littéraire québécoise. D'autres allusions sont moins évidentes pour le lecteur du XXI^e siècle ; par exemple, le nom de Vincent Lemire pourrait renvoyer à Maurice Lemire, (professeur universitaire et spécialiste en littérature québécoise, initiateur du *Dictionnaire des Œuvres Littéraires du Québec*) et les noms Langlois et Leduc sont portés par plusieurs auteurs plus ou moins connus du paysage littéraire du Québec des années 1970. Une approche sociocritique de ce roman serait sans doute à même d'identifier et d'interpréter ce genre de renvois, mais cette exploration dépasse la portée de notre analyse.

ici du Lecteur Modèle d'Eco, image idéale et universelle de l'individu qui lit, mais d'une espèce à part de lecteur, appelée communément « lecteur avisé », à savoir l'individu qui fait de la lecture une profession et qui en tire donc d'autres profits que ceux purement esthétiques ou intellectuels, et qui, souvent, aboutit à la profession de lecteur faute d'avoir pu réussir en tant qu'auteur. Lemire « avait composé des poèmes du temps qu'il fréquentait le collège classique » (T 40), mais une fois devenu professeur de littérature à l'Université de Montréal il « réfléchissait sur la littérature et faisait des articles pour des revues spécialisées » (T 41), limitant sa création à des historiettes qu'il racontait à ses enfants avant de les coucher. Langlois s'était lancé dans la publication des textes des autres, bien qu'il eût lui-même des velléités d'auteur, ayant coqueté avec la nouvelle érotique dans sa jeunesse et rêvant de retourner au métier d'écrivain dans un avenir plutôt vague : « Tu négliges le fait que je viens de l'écriture... » (T 269) reproche-t-il à Lemire qui critique son attitude strictement mercantile face au texte littéraire. Leduc, lui, est un spécimen mixte. Il est un grand lecteur – « Mon père » avoue-t-il à Lemire, « avait un grand respect pour moi parce que je lis beaucoup » (T 219) – et pourtant (ou plutôt à cause de cela) il n'a qu'un « petit succès » (T 219) en tant qu'écrivain, vu que ses livres sont achetés essentiellement par ses proches et que ses rencontres avec les lecteurs ne réunissent jamais plus d'une dizaine de personnes.

Ainsi, les trois personnages finissent par pratiquer la lecture faute de mieux, forcés en quelque sorte de s'y adonner suite à un échec sur le plan de l'écriture. L'acte de lecture est d'ailleurs systématiquement évoqué en tant que danger majeur dans le devenir d'un écrivain : « il lit trop pour devenir un jour un grand écrivain » (T 250)

décrète l'éditeur à propos de Leduc ; « il lisait sans doute trop pour refaire un jour des textes valables » se dit Lemire à propos de Langlois. Qui plus est, la lecture prend chez Lemire l'allure d'une obsession malade, car une fois démarrée, elle hante le quotidien du spécialiste en littérature et accapare son existence entière. À partir du moment où Vincent Lemire commence la lecture du manuscrit de Picard, texte et auteur occupent chaque instant de sa vie : « D'une certaine manière, Gabriel-Denis Picard était alors couché dans le lit conjugal, entre Vincent et sa femme. Ça n'était pas très sain [...] » (T 135). Nous sommes loin ici du « plaisir du texte » ; la lecture est illustrée dans *Terminus* sous ses visages les moins attrayants et les plus stéréotypés, en tant que mal nécessaire, profession et maladie, et son déploiement est suivi de très près, à la fois avec minutie et détachement ironique.

Au début du roman, Langlois (l'éditeur) convoque Lemire (le critique universitaire) dans son bureau des Éditions du Losange, pour lui soumettre « deux cahiers retenus par un élastique. Entre les deux, il y avait quelques feuilles qui dépassaient » (T 17). Les cahiers, l'un rouge l'autre bleu, contiennent le journal du fameux écrivain récemment trépassé Gabriel-Denis Picard, accompagné par une postface écrite par Jean-Marie Poupart¹⁴. Le dialogue entre Lemire et Langlois met en

¹⁴ L'assimilation de l'auteur réel dans la fiction est un procédé qu'utilise, de manière moins saillante, Yolande Villemaire dans *La vie en prose*. Construit comme l'entrelacement des discours de plusieurs personnages-narrateurs qui, d'une manière ou d'une autre, pratiquent l'écriture comme métier, *La vie en prose* se construit en un roman qui « nous propulse à travers des manuscrits multiples, aux contours mal définis, où les auteurs gardent l'incognito, où les personnages, réfractés, déguisés, jouent à cache-cache avec leur propre image » (Potvin 411). La toute fin du roman fait mention du prénom de l'auteur réel dans un contexte qui le place au niveau ontologique où se trouvent les personnages-écrivains : « Yolande dit : aie, Rose, qu'est-ce que c'est après : 'Vava dit que bien sûr y a des choses qui arrivent et tout ça?' » (262). Cette phrase renvoie à l'incipit du roman – « Vava dit que, bien sûr, il y a des choses qui arrivent, et tout ça » (7) – et confère au texte de Villemaire une circularité parfaite dont Potvin parle en utilisant la

garde le lecteur contre deux confusions potentielles : d'une part celle entre le livre qu'il est en train de lire et le journal dont il y est question, car les deux textes portent le même titre ; d'autre part celle entre l'auteur du journal et l'auteur de la postface du journal, Picard et Poupart respectivement, dont les noms sont presque interchangeables à cause de leur consonance :

- Le manuscrit n'a pas de titre. On nous a suggéré *Terminus*. Ce que tu vois dans le milieu, c'est une courte postface de Jean-Marie Poupart. Je te confie le tout.
- Tu ne m'avais pas dit que c'était quelque chose de Picard ?
- Oui. Son journal. Enfin, les dernières pages. J'ai parcouru le texte en diagonale. Je te laisse la surprise.
- Il n'est pas mort, celui-là ?
- Qui ?
- Picard ?
- Eh oui !
- Un fond de tiroir ?
- Non, non. Je te répète que c'est une sorte de journal intime. La confiance règne ! Je ne me permettrais pas...
- Curieux, ça.
- J'ai hâte que tu me fasses part de ton opinion. Le connaissais-tu un peu ?
- Il était déjà venu rencontrer mes groupes à l'université.
- Puis ?
- Bof !
- Et Picard, lui ?
- Tu viens de me le demander.

figure de l'ourobouros, « le serpent, ligne vivante, sans commencement ni fin, susceptible de toutes les représentations et de toutes les métamorphoses » (424).

– Qu'est-ce que j'ai dit ?! Ma fois, je déraile... Pas Picard, Poupart. Poupart.

Qu'est-ce que tu en penses de Poupart ?

– Ce qu'il fait ne me plaît pas tellement. (*T* 17-18)

En plus de signaler les potentiels problèmes de lecture surgis de ce genre de méprise, ce dialogue fournit également des indications de lecture pour le manuscrit en question, qui y est qualifié explicitement de « journal intime ». Le texte fictif est ainsi inscrit de manière nette dans le pacte autobiographique, où, comme dit Langlois, « la confiance règne » (*T* 17). Ce régime de lecture est réaffirmé par la postface du personnage Poupart : « Gabriel-Denis Picard n'aura pas menti au lecteur. À ses proches sans doute, à lui-même peut-être, mais pas à son complice, le lecteur » (*T* 161). C'est donc dans le régime de la sincérité et de la vérité que Vincent Lemire, et avec lui le lecteur réel, se mettent à lire le journal de Picard.

Pourtant, l'appartenance générique du texte manuscrit, si nettement définie au début, est progressivement mise en question, car le journal intime a plutôt l'air d'un texte « conçu pour être publié » (*T* 37) : « Ces pages soigneusement dactylographiées – rien d'écrit à la main, aucun ajout en marge – avaient été réunies en cahier au moyen de trois grosses agrafes de métal blanc » (*T* 38). Cette écriture supposée rendre compte des pensées et tourments qui avaient travaillé Picard pendant ses derniers jours (le manuscrit débute le 16 mai et contient une entrée pour chacun des 10 jours suivants, s'arrêtant la veille de la disparition de l'écrivain) est donc bien moins spontanée et sincère que l'on s'y attendrait. « En ce sens » note Lemire, « ça n'était pas un journal très très intime » (*T* 37-8). De plus, il exprime des réticences sérieuses à propos de la forme de l'écriture « fort soignée » qui, à son sens, « ne correspond justement pas ici à

celle qu'on adopte dans des moments de crise » (T 175). Comme la forme impeccable sous laquelle se présente le manuscrit suggère que le texte est fait pour être lu, cela implique également que Lemire n'est pas en possession de l'original du journal, mais de sa variante « nettoyée », transcrite au propre pour des besoins de lisibilité, donc potentiellement retravaillée. Le sentiment de l'existence d'un pré-texte est suscité également par certaines parenthèses mystérieuses dans le manuscrit, qui suggèrent que le texte aurait été dicté : « Et dire que je continue d'avoir envie de m'installer devant le magnétophone. (Ce texte a-t-il été dicté ? Mystère...) » (T 29).

Plus la lecture avance, plus la véracité de ce journal devient problématique. Le manuscrit ne contient que les « dernières pages » du journal de Picard, ce qui semble vouloir dire que la partie la plus importante se trouve ailleurs. Lemire a des doutes là-dessus, mais s'appuie sur une autre figure auctoriale, celle de Poupart, auteur de la postface, pour les apaiser : « il ne se rappelait pas avoir lu dans la presse des extraits de ce journal intime mais, puisque Poupart l'affirmait, c'était bien possible après tout » (T 164). Mais à la relecture de la postface, on découvre que Poupart n'affirme point que *des fragments* de ce journal avaient été publiés ailleurs, mais bien au contraire, que *les dernières pages*, celles mêmes que Lemire lit comme inédites, en avaient déjà vu la lumière de l'imprimerie: « Les dernières pages du journal intime de Picard, reproduites par extraits à plusieurs reprises autant dans la presse sérieuse que dans les feuilles à potins, sont devenues presque familières au public » (T 159). Si Lemire ne se retrouve pas dans la situation aberrante de lire un manuscrit inédit déjà publié, c'est parce qu'il « corrige » inconsciemment la phrase de Poupart et en retire un sens qui lui permette de continuer à avoir confiance la confiance dans l'instance auctoriale qu'il s'était établi

dès le début. L'habilité de Lemire à faire les ajustements nécessaires pour garder intactes la cohérence de son parcours lectural et les prémisses sur lesquelles il est fondé rend compte de la vulnérabilité de tout texte devant l'obstination du lecteur qui veut à tout prix en extraire un sens conforme à ses attentes, et, du même pas, en dit long sur les compromis que le lecteur est disposé à faire afin de préserver sa foi aveugle dans l'instance auctoriale. Comme on vient de le voir, Lemire n'hésite pas à mettre en doute ses compétences professionnelles plutôt que de questionner la validité de l'affirmation de Poupart (« puisque Poupart l'affirmait, c'était possible après tout »).

Le soupçon de doute sur l'intégralité du texte de Picard s'intensifie avec la découverte d'un autre trou dans la continuité du texte : « Un détail de ses notes le laissa perplexe, embarrassé. Il défit l'élastique pour contrôler. On sautait en effet de la page 32 à la page 37. Omission ? Erreur de chiffres, tout simplement. Erreur de chiffres puisque le texte s'emboîtait parfaitement. Par acquit de conscience, il en fit quand même mention dans son compte rendu » (*T* 175). La solution trouvée par Lemire est la plus simple et donne une explication logique à cette agrammaticalité, résolvant du coup toute la série de problèmes que générerait un texte incomplet. Pourtant, le seul argument de Lemire pour appuyer cette affirmation est le constat que le « texte s'emboîtait parfaitement », autrement dit que, suite à sa lecture, Lemire ne trouve pas d'incohérences dans le texte.

Évidemment, le lecteur réel peut se contenter de cette explication, mais il faut pour cela investir Lemire de sa confiance (tout comme Lemire le fait avec Poupart), car il n'y a pas moyen de vérifier cette affirmation, vu que le manuscrit en tant que tel lui est inaccessible. À la différence de *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin, où les lacunes

physiques du manuscrit de Magnant sont signalées explicitement pour attirer l'attention du lecteur sur la nature fragmentaire du texte qu'il lit, *Terminus* fait planer le doute sur l'intégralité du texte fictif, interdisant en même temps au lecteur l'accès à des données factuelles qui lui permettent de prendre une décision dans un sens ou dans l'autre. Ces lacunes potentielles du texte de Picard rendent incertaine, sinon l'authenticité du manuscrit, du moins la validité de l'interprétation que l'on en fait : dans l'éventualité si on n'a pas accès au texte complet, la démarche interprétative se trouve frappée de caducité.

Pour résumer, Lemire parcourt un manuscrit sur lequel planent des doutes quant à son intégralité et authenticité, qui contient un journal intime qui n'en est pas tout à fait un, et dont l'auteur s'est « volatilisé » (T 43).

Le lecteur réel, de son côté, parcourt alternativement les pages du journal de Picard et les notes de lecture – mentales ou écrites – de Lemire qui est en train de préparer son compte rendu pour l'éditeur. Les commentaires de Lemire relèvent les agrammaticalités du texte de Picard, proposent des solutions plus ou moins nettes à ces problèmes et prennent en charge l'ensemble du texte. Mais comme le texte de Picard est déjà très explicite à propos de ses propres agrammaticalités, le parcours lectural de Lemire se construit systématiquement en écho de la pensée du lecteur réel qui a ainsi la sensation bizarre de lire les considérations qu'il venait de formuler mentalement. Comme dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino, le lecteur réel est absorbé dans une fiction qui parle de la lecture qu'il est en train de faire.

Pourtant, chez Calvino il s'agit de la mise en fiction de l'activité de lecture au sens large du terme¹⁵, tandis que chez Poupart il est question d'une démarche spécifique de lecture, à savoir la lecture professionnelle telle qu'enseignée et pratiquée par la critique universitaire. En guise d'exemple, prenons le principal thème de réflexion dans le journal de Picard, qui est son profil d'écrivain. Picard s'y décrit en tant que « barbouilleur de papier », un « scribe » (T 27) à nature double de victime et bourreau – « braconnier et gibier en même temps » (T 34) – qui a systématiquement échoué dans son écriture – « J'ai raté tous mes livres » (T 28) – à cause d'un épuisement fondateur et d'une impuissance constitutive à écrire qui l'ont amené en fin de compte à devenir un copiste :

J'ai donc copié successivement Français, Américains et Jouaux. Entre temps, j'ai donné tête baissée dans la négritude blanche et dans le calembour métaphysique. On a vanté l'élasticité de mon inspiration, on a critiqué mes éparpillements ; on aurait dû insister sur ma virtuosité d'imitateur, sur ma versatilité. (T 29)

Certainement, tout « lecteur avisé » décèlera à travers l'autocaractérisation de Picard présente dans ce journal un portrait caricaturé d'Aquin. Or, dans les notes de lecture de Lemire on lit bel et bien : « Parfois, Picard se prenait un peu pour Hubert Aquin mais sans réussir à être vraiment un Aquin grandeur nature, sans ce sublime qui

¹⁵ Le roman de Calvino débute avec la phrase « Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* » (7) et finit par « Je suis en train de finir *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino » (279). L'activité de lecture est fidèlement décrite tout au long du roman : à la page 29 on lit « Tu as déjà lu une trentaine de pages » et juste avant la section « Regarde en bas dans l'épaisseur des ombres » se trouve la phrase « il ne te reste plus qu'à te mettre à la lecture de *Regarde en bas dans l'épaisseur des ombres* » (110).

subsistait jusque dans le fiasco » (T 95). Le « lecteur avisé » éprouvera ainsi la sensation étrange de voir ses propres pensées rendues noir sur blanc sur une page de roman ; pour ce qui est de tous les autres lecteurs, « non avisés » ou « naïfs », ils n'perçoivent pas le paradoxe et demeurent à l'abri de l'ironie mordante que cette parodie du discours critique renvoie au visage du lecteur professionnel.

D'une certaine manière *Terminus* illustre la propension fatale de tout discours sur la littérature vers la régression à l'infini, aussi bien que son statut de produit à jamais achevé. Le journal de Picard est une réflexion sur les mécanismes de son écriture et sur la qualité de ses textes littéraires ; les notes de lecture de Lemire sont un discours critique sur cette réflexion ; le roman donne également accès à la réflexion de Lemire sur son propre discours critique à propos du journal de Picard, tout en décrivant en même temps la progression de l'écriture du compte rendu que Lemire prépare pour la maison d'édition. En voilà un exemple :

« Ma première impression a été un ouf ! de soulagement. J'avais réussi à m'arracher de là, j'avais réussi à m'en tirer. Car un peu plus et je passais tout entier dans la machine maudite. Ce n'est qu'après, *i.e.* à l'instant où on s'arrête, qu'on s'aperçoit qu'on a un membre coupé. Sans jeu de mots : je suis divisé. »

Vincent ratura ces dernières lignes qu'il jugea faciles, plutôt bêtes et, par conséquent, assez compromettantes. *Avec raison.* L'alternance je/on/je était particulièrement niaise et malhabile. Il avait même d'abord écrit : « ... je passait dans la machine... » L'orthographe foutait le camp. L'orthographe et bien davantage. (T 176, nous soulignons)

De surcroît, on décèle de temps en temps la voix du narrateur omniscient, autrement retiré dans la zone blanche de l'objectivité, qui fait des commentaires sur les commentaires que fait Lemire à propos de son compte rendu, comme c'est le cas de ce « avec raison » dans la citation précédente. En se démultipliant à l'aide d'une série théoriquement infinie de *méta-*, le discours critique évacue complètement son objet de réflexion (le Texte est l'autre grand absent de *Terminus*, à côté de l'Auteur) et finit par parler de lui-même, anéantissant ainsi sa raison d'être ; il se retourne sur et contre lui-même d'un même mouvement, se mettant en valeur et s'annulant à la fois.

Le parcours lectural de Lemire, couronné par le compte rendu recommandant la publication du manuscrit de Picard, est également une parodie de l'attitude critique dite « projective », que Todorov répudiait déjà au début des années 1970 :

L'attitude projective se définit par une conception du texte littéraire comme transposition faite à partir d'une série originelle. L'auteur a contribué à un premier passage, de l'original à l'œuvre, c'est au critique maintenant de nous faire parcourir le chemin inverse, de fermer la boucle, en remontant à l'original. Il y aura autant de projections que d'acceptions sur ce qui constitue l'origine. Si l'on pense que c'est la vie de l'auteur, on obtiendra une projection biographique ou psychanalytique (première manière) : l'œuvre est un moyen d'accéder à l'homme¹⁶. (« Comment lire » 241)

¹⁶ La citation continue ainsi :

Si l'on postule que l'original est constitué par la réalité sociale contemporaine de la parution du livre ou aux événements représentés, on rencontre la critique (la projection) sociologique, dans toutes ses variétés. Enfin, lorsque le point de départ présumé est 'l'esprit humain', dans ses propriétés intemporelles, nous avons affaire à une projection philosophique, ou anthropologique (il y en a plus d'une !). Mais quelle que soit l'idée que ce lecteur se fait de la nature de

Le travail textuel qu'opère Lemire est fondé sur le principe que le texte littéraire se construit dans une dépendance stricte face à son auteur. Le but de ce type de lecture est donc de clarifier « ce que l'auteur a voulu dire », plus encore, de saisir le sens caché que l'auteur a supposément encrypté dans ses dires pour ne le rendre accessible qu'aux initiés : « Il aurait aimé avoir des indications – comme dans les pièces de théâtre – pour savoir s'il devait prendre telle phrase ironiquement ou non » (T 86). Ou encore : « Picard était en quelque sorte un prestidigitateur [...] qui bavardait, distrait le public avec quelques blagues légères pendant que, mine de rien, il se livrait à certaines manipulations pour réaliser son prochain tour de magie. Voilà comment Lemire allait se le représenter » (T 178). L'auteur est donc envisagé sous la figure d'un magicien à desseins pédagogiques qui crée des univers fictifs à l'image du monde réel afin de permettre au lecteur d'atteindre une meilleure compréhension de la réalité. Or, si le mentor se révèle menteur, le lecteur perd sa foi dans l'instance éclairante qui lui fournissait les indices nécessaires pour découvrir le « vrai » sens du texte et, avec cela, la confiance dans le bien-fondé de la démarche interprétative qu'il pratiquait jusqu'alors.

La précarité de la démarche interprétative construite autour de l'intention auctoriale est mise en lumière par la découverte bouleversante que le manuscrit dont Lemire recommandait la publication n'est rien d'autre qu'une supercherie de Jean-Marie Poupart, qui s'avère être non seulement l'auteur de la postface élogieuse au soi-disant journal de Picard, mais aussi l'auteur de ce journal même. Lemire réagit

l'original, il participe toujours d'une même attitude réductionniste et instrumentaliste à l'égard du texte. (241-2)

violemment, en lecteur trompé : d'abord il essaie de nier l'évidence et demande des explications sur les motivations qui ont poussé Poupart à s'adonner au canular ; ensuite, forcé à se rendre à l'évidence, il donne libre frein à une indignation provoquée plutôt par la transgression d'un système de conventions littéraires dont Poupart est, à ses yeux, coupable, que par des considérations morales ou légales : « Les personnages n'ont pas à savoir où ils en sont. À la limite, l'auteur non plus. Mais le lecteur, si... Le lecteur, si ! [...] Le lecteur, lui, doit tout savoir ! On n'a pas le droit de cacher quoi que ce soit au lecteur ! On n'a pas le droit de tricher avec le lecteur ! » (T 260). Finalement Lemire exige (sans succès aucun) du directeur littéraire qu'il lui rende le manuscrit pour en refaire le compte rendu : « Un instant ! À ce moment-là, mon compte rendu est à réviser au complet. Je n'écris pas dans l'absolu, moi. J'ai évalué un témoignage, pas une œuvre de fiction. Si c'est un roman, là, ça change tout [...] » (T 256).

Derrière la réaction de Lemire se décèle une conception de la fictionnalité que Saint-Gelais qualifie d'« ontologique », conception qui établit le caractère fictif du texte en fonction des rapports que celui-ci entretient avec la réalité :

On peut d'abord se demander ce que le caractère fictionnel d'un texte implique en ce qui concerne sa lecture. Les deux types de réponses les plus fréquentes peuvent être qualifiés respectivement d'« ontologique » et de « littéraire ». Dans le premier cas, la fictionnalité d'un texte est liée de près aux postulats, aux conceptions du lecteur quant au statut référentiel de ce dont le texte parle ; dans le second, la fictionnalité correspondrait à une sensibilité particulière du lecteur vis-à-vis de la « littéarité » du texte. (Saint-Gelais, *Châteaux de pages* 109)

Ce régime de lecture où le caractère fictionnel du texte s'établit en fonction du statut ontologique de son référent est très instable, car il dépend de deux postulats difficiles à défendre : que l'auteur déclare en toute honnêteté quel type de texte il a produit (fiction ou témoignage) ; et que le lecteur a la capacité, grâce aux indices parsemés par l'auteur dans le texte, d'en identifier le référent et d'établir si ce référent est fictif ou réel. Tout doute qui plane sur l'un ou l'autre de ces deux postulats déclenche une réaction en chaîne qui détruit l'échafaudage interprétatif du lecteur ; c'est d'ailleurs précisément là que se trouve la cause de la tragédie de Lemire. Ainsi, il est entièrement compréhensible que la découverte que *Terminus* est un roman de Poupart (et non pas de Picard) ait des effets tellement dévastateurs sur la démarche interprétative de Lemire et, implicitement, sur Lemire en tant que lecteur. Ce qui est ahurissant, par contre, c'est que le lecteur réel se retrouve tout aussi surpris par la découverte du véritable auteur du manuscrit que l'est le personnage-lecteur. Or, cet étonnement n'est point justifié car le lecteur réel n'apprend en définitive que ce qu'il savait déjà depuis le début, c'est-à-dire que *Terminus* est un roman de Jean-Marie Poupart, ce qui implique logiquement que tout ce qui appartient à ce texte, y compris le manuscrit attribué à Picard, n'est qu'une invention de Poupart. En fait, la véritable source de surprise pour le lecteur réel n'est pas cette découverte en soi, mais plutôt le constat qu'un truisme tellement saillant – c'est-à-dire que « l'œuvre en entier était une invention » (T 255) – ait pu lui provoquer une si profonde stupéfaction. Quels seraient donc les mécanismes textuels qui se mettent en marche pour produire cet effet sur le lecteur réel ?

L'ambiguïté que le texte entretient n'y est certainement pas pour rien. Il y a tout d'abord l'homophonie imparfaite des noms des deux écrivains fictifs – Jean-Marie Poupart et Gabriel-Denis Picard – qui produit un effet de consonance voué à confondre les deux noms et implicitement les deux personnages. L'interchangeabilité des deux écrivains fictifs est constamment mise en relief par le texte, car les autres personnages utilisent souvent le nom de l'un pour désigner l'autre, ce qui donne à leurs dialogues un air de comédie bouffe. Mais cette méprise est également alimentée par le niveau factuel du récit : le mystère qui entoure les circonstances de la disparition de Picard est d'autant plus déconcertant que Picard avait utilisé le nom de Poupart pour s'enregistrer à l'hôtel et pour signer la note d'adieu¹⁷.

De plus, il s'agit d'une ambiguïté entretenue par l'identité onomastique entre l'auteur réel et le personnage de l'écrivain, d'une part, et entre les titres de leurs textes respectifs de l'autre, ce qui fait que l'affirmation « *Terminus* est un roman de Jean-Marie Poupart » puisse renvoyer simultanément au manuscrit fictif et au roman que l'on est en train de lire, sans rien perdre de ses caractéristiques d'énoncé métatextuel. À notre avis, c'est précisément ici que s'opère le tour de main magique qui jette le lecteur réel dans la stupeur. Au cœur de la démarche lecturale de Lemire se trouve le présupposé que la valeur de vérité d'un énoncé s'établit en fonction du statut ontologique du référent : si le référent est « réel », l'énoncé est valide et inversement. Ce postulat implique à son tour trois corollaires : d'abord, l'existence d'une frontière bien définie, imperméable et facile à repérer entre la réalité et la fiction ; ensuite,

¹⁷ Allusion à Hubert Aquin qui, pour tenter le suicide, s'était enregistré dans un hôtel sous le nom d'un personnage de son roman *L'antiphonaire* (cf. Randall, « L'homme et l'œuvre » 579).

l'existence d'une série de propriétés intrinsèques du référent qui permettent son rangement d'un côté de cette frontière ou de l'autre ; enfin, l'existence obligatoire d'une relation qui associe chaque séquence significative à un référent et un seul. Or ces corollaires sont niés dans la mesure où un même énoncé – « *Terminus* est un roman de Poupart » – renvoie en même temps à deux référents, un réel et un fictif. C'est le présupposé fondateur du parcours lectural de Lemire qui est démantelé, mais comme le lecteur réel est amené à suivre de si près ce parcours lectural, il en est imprégné à un tel point qu'il y adhère sans s'en rendre compte. Déléguant en quelque sorte sa lecture à Lemire, il lit, d'une certaine manière, par procuration, raison pour laquelle il se sent tout aussi dupe que Lemire. Ainsi, ce qui cause réellement la surprise du lecteur est le fait qu'il se retrouve tout d'un coup dans la situation aberrante d'être déçu de voir s'écrouler un principe qui n'était pas sien. Plus encore, si pour sa part Lemire prend conscience des risques qu'implique la confiance aveugle dans l'auteur, le lecteur réel de son côté est forcé à reconnaître son besoin inavoué (ou peut-être inconscient) de croire au texte, d'investir de sa confiance le mot imprimé.

La découverte que Poupart est l'auteur de *Terminus* provoque chez Lemire, aussi bien que chez le lecteur réel, le besoin urgent de refaire la lecture du texte, cette fois-ci « comme il faut ». Si Lemire se voit refuser ce privilège par le directeur littéraire, qui ne voit aucun bénéfice à s'arrêter plus qu'il ne croit nécessaire sur l'affaire du manuscrit, le lecteur réel a toute la liberté de recommencer la lecture. Ainsi, le parcours lectural est renvoyé à son point de départ pour explorer le texte sur un autre versant, à partir d'un postulat auctorial différent. Mais si ce parcours est différent, le point d'arrivée en est le même, car le texte du manuscrit reste un texte fictif, qu'il soit

lu en tant que littérature intime d'un personnage fictif ou en tant que fabrication de Poupart (le réel ou le fictif, peu importe). De la même manière que tous les chemins mènent à Rome, toutes les voies interprétatives aboutissent à une seule découverte : ce que l'on lit n'est que de la fiction.

Terminus est un jeu de feintise habilement agencé qui encourage systématiquement la lecture dans le régime de la représentation pour ensuite la démonter d'un tour de main et faire ressortir ainsi une vérité paradoxale en ce qu'elle est à la fois troublante, archiconnue et tautologique : le roman ne peut proposer rien d'autre qu'une fiction. C'est d'ailleurs le message que Jean-Marie Poupart (le vrai cette fois-ci) veut faire passer à ses lecteurs vingt-cinq ans après la publication de *Terminus*. Dans son essai relativement récent, *J'écris tout le temps par besoin, par plaisir, par passion*, Poupart se déclare à la fois surpris et déçu par l'obstination de ses lecteurs de voir dans ses romans « un décalque de la réalité » (72), et insiste sur le fait que ses textes devraient être lus comme fictions pures et simples¹⁸. Aussi innocente et sensée que cette position puisse paraître, il est difficile de ne pas voir le paradoxe qui la soutend : si nous, les lecteurs, nous nous fions au conseil de l'auteur Poupart, ne risquons-nous pas de nous tromper tout aussi fondamentalement que Lemire, dont la lecture est radicalement compromise à cause, justement, de sa foi en l'auteur ? Plutôt qu'un défaut de raisonnement, nous pensons déceler ici un renvoi subtil que Poupart fait à son crédo personnel qui semble trouver écho dans la construction de ses produits littéraires : « si

¹⁸ En parlant de son livre *On a raison de faire le caméléon*, Poupart insiste sur le fait que ce texte « n'est pas un reportage sur la communauté littéraire montréalaise. C'est un roman » (72). Pour ce qui est de *Bon à tirer*, Poupart raconte que, interpellé par un journaliste qui voulait savoir « ce qu'il y a de vrai dans cette histoire de plagiat qui sert de fil conducteur à la narration », il répond « À ma connaissance, rien » (72).

la pensée ne flirte pas un brin avec le paradoxe, j'ai peur qu'elle ne soit condamnée aux antithèses de pacotille, aux dichotomies sommaires, à la dialectique bancaire des discussions de bars. Il est préférable de frôler l'absurde que de sombrer dans les poncifs » (*J'écris* 14).

IV.3. Le paradoxe exacerbé – *Le double suspect* de Madeleine Monette et *Meurtres à blanc* de Yolande Villemaire

Dans son analyse des récits autobiographiques fictifs au Québec, Julie LeBlanc remarque :

Nombreux sont les romans écrits sous diverses formes autobiographiques ; journaux intimes, mémoires, confessions, autobiographies, récits épistolaires. La récurrence de ce phénomène dans une série de romans des années cinquante et soixante, et dont les aboutissements les plus significatifs se trouvent dans d'innombrables œuvres romanesques des années soixante-dix et quatre-vingts, m'incite à suggérer que ce retour sur soi, cette mise en scène d'un narrateur ou d'une narratrice qui se raconte, en se présentant comme sujet et objet de sa propre narration, constituent un des traits fondamentaux du roman québécois contemporain¹⁹. (« Vers une rhétorique de la déconstruction » 1)

Cette section de notre étude met en lumière les effets que la présence de l'autobiographie fictive dans ce que l'on appelle traditionnellement un « roman » a sur la structure d'ensemble de l'œuvre et sur la démarche de lecture. Tandis que les textes

¹⁹ Comme ces traits caractérisent la quasi-totalité de la production littéraire du XX^e siècle, indifféremment de l'espace géographique ou culturel, ils peuvent également être lus en tant qu'indices de l'appartenance de la littérature québécoise au mouvement littéraire l'universel.

analysés jusqu'ici présupposent l'existence d'un auteur réel, dont ils ébranlent la position (et implicitement l'autorité) en le faisant osciller entre le registre fictif et celui réel, les romans sur lesquels nous nous arrêtons dans ce qui suit affirment explicitement le statut fictif de l'instance auctoriale, la plaçant ainsi au même niveau ontologique que la fiction que l'on est en train de lire. Autrement dit, le texte que l'on lit est écrit par l'un des personnages de ce texte même. De plus, l'identité de ce personnage-écrivain est impossible à saisir, car celui-ci se plaît à se construire une identité fictive et/ou à établir des ressemblances frappantes entre soi-même et les personnages de sa fiction. Soumise à ce processus de double fictionnalisation, l'instance productrice du texte se déréalise sous les yeux du lecteur qui assiste à la « mort de l'auteur » en temps réel. Une spécificité des textes discutés ici est le fait que ces personnages-écrivains sont en même temps les narrateurs autodiégétiques de leurs propres histoires, la réflexion sur l'acte d'écrire se constituant en thème central de leurs narrations, ce qui confère à ces textes non seulement une dimension autoréflexive, mais également la capacité de s'auto-engendrer. Ce détail en apparence secondaire complique la lecture, car le lecteur se retrouve dans la situation de lire un texte en train de s'écrire.

Les deux romans sur lesquels nous nous arrêtons ici afin d'examiner le fonctionnement de cette technique à effets paradoxaux sont *Le double suspect* de Madeleine Monette et *Meurtres à blanc* de Yolande Villemaire.

Le double suspect de Madeleine Monette s'ouvre sur une scène qui raconte la séparation entre Anne et Manon, deux amies qui passaient leurs vacances ensemble en Italie. Manon interrompt brusquement son séjour en compagnie de son amie, prétendument pour rencontrer en Allemagne son amoureux Hans. Peu après son départ,

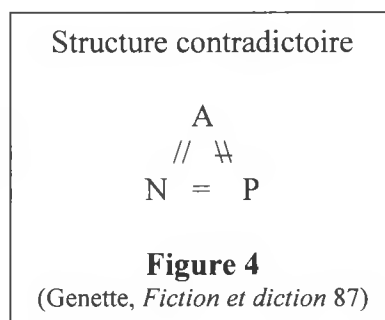
elle est retrouvée morte dans un accident de voiture. Des soupçons sérieux planent aussi bien sur l'existence de ce Hans que sur la mort de Manon, dans laquelle Anne voit plutôt un suicide que le résultat d'un accident malheureux. Se retrouvant en possession du journal intime de Manon, Anne forme le projet de résoudre le mystère de l'existence de son amie disparue par le biais d'un travail de réécriture de cette prose intime recueillie dans « une série de cahiers noirs numérotés » (DS 33) :

Depuis que les cahiers de Manon sont en ma possession, ils m'apparaissent comme un brouillon, une suite de notes écrites au hasard des jours, des émotions, qui n'attendent que d'être réécrites pour prendre une forme définitive. [...] J'ai envie de reprendre le journal de Manon, d'en enchaîner les parties dans un ordre différent et d'en réparer les négligences, d'en combler les vides, d'en supprimer les redondances, les purs ornements, comme on le fait d'un premier manuscrit maladroit. M'y employant, j'en viendrai probablement à le trahir, mais à le trahir je lui ferai peut-être dire ce qu'il cherche à dissimuler. (DS 45)

À ce dessein Anne achète un nouveau jeu de cahiers, qui « seraient identiques à ceux du journal, si leur tranches n'en étaient pas rouges, mais blanches » (DS 45), acte qui traduit en pratique son désir de reconstruire de manière fidèle et cohérente la réalité de Manon, telle qu'elle se laisse déchiffrer à travers sa prose intime. Elle se lance dans ce travail de réécriture tout en notant parallèlement ses considérations sur ce processus dans une troisième série de cahiers. *Le double suspect* donne à lire alternativement ces derniers cahiers (journal d'écriture d'Anne) et les cahiers noirs à tranches rouges (réécriture du journal de Manon), créant une structure dont l'originalité « réside dans

l'incorporation sophistiquée de la problématique des rapports entre journal et roman » (Raoul 48).

Le résultat est donc un texte qui alterne une écriture de facture autobiographique avec une biographie à teintes autobiographiques écrite à la première personne, où le même scripteur se projette simultanément dans deux « je » narratifs distincts caractérisés par des degrés variés d'investissement subjectif et, implicitement, par des degrés de fictivité différents. Si le journal d'Anne s'inscrit sans problèmes apparents dans un pacte de lecture autobiographique, les cahiers rouges proposent un contrat que Genette qualifie d'« incohérent » (*Fiction et diction* 87), car ils constituent un récit factuel à narrateur homodiégétique, dont l'auteur ne s'identifie pas avec le personnage (*Figure 4*). Le lecteur n'a accès au texte des cahiers noirs à tranches blanches (le journal intime de Manon) que par l'intermédiaire de la réécriture et des commentaires qu'en fait Anne. Comme dans *Trou de mémoire* d'Aquin, le texte « original » – à la fois moteur et objet de l'activité scripturale de l'écrivain fictif – reste à jamais hors de la portée du lecteur. Le lecteur est ainsi pris dans un jeu où trois textes fictifs se reflètent mutuellement, comme dans un labyrinthe de miroirs :



Les inscriptions du journal blanc offrent sur un cahier unique un double reflet des divers doubles de la fiction. Leur lecture aide au déchiffrement global des complexités causées par les multiples effets spéculaires. Tandis que les cahiers rouges offrent – par images transposées dédoublées – la perspective intérieure intime d'une conscience, le cahier blanc double cette perspective en lui offrant

la perspective extérieure de cette subjectivité dans ses rapports avec l'autre « je » qui la double *et* une perspective intérieure sur le premier « je » de la narratrice. (Aas-Rouxparis 756)

Bien qu'elle se fixe comme tâche de reconstruire fidèlement la réalité de Manon à partir des journaux intimes de celle-ci, Anne a d'abord l'intuition et ensuite la certitude qu'elle ne peut produire en fin de compte qu'une fiction. Elle « se rend compte du mélange de fiction et de réalité qui accompagne la transformation d'une vie en histoire » (Ireland, « La réécriture dans *Le double suspect* » 46), comme elle l'avoue au commencement et à la fin de son activité scripturale :

Et si, comme devant un miroir déformant, moi seule pouvais alors faire la différence entre fiction et réalité ? Et si je disais à mon retour que, Rome m'ayant inspirée, j'y suis restée pour écrire ?

« C'était donc ça !

– Oui.

– Et c'est de la poésie ? Un roman ?

– Oui. Disons un roman. »²⁰ (DS 49)

En réécrivant l'histoire de Manon, Anne transforme progressivement en personnage de roman l'être dont l'existence elle tente de reconstruire. En plus, Anne se dévoue de manière obsessionnelle à la tâche qu'elle s'est fixée, à un tel point que les

²⁰ Sur la dernière page du roman on lit presque les mêmes mots :

J'ai prévenu des amis de la date de mon retour, et ils m'attendent demain à l'aéroport. En débarquant, je leur dirai que la chaleur et la beauté de Rome m'ont séduite, et que j'y suis restée pour écrire.

« Alors, pendant qu'on s'inquiétait, qu'on te croyait morte, kidnappée ou droguée, convertie à la religion musulmane ou mariée à un mafioso, toi, tu écrivais tranquillement à Rome? Qu'est-ce que c'est? De la poésie? Un roman?...

-Un roman?... Oui, si vous voulez. » (DS 209)

frontières entre son identité et celle de Manon deviennent d'abord floues, ensuite évanescentes : « En écrivant dans cette chambre d'hôtel, je me confine dans une image de moi-même qui est de plus en plus indissociable de l'image de Manon que je réforme » (*DS* 122). À cela s'ajoute la ressemblance physique de ces deux personnages, réitérée tout au long du roman, aussi bien dans les cahiers à tranches rouges, que dans le journal d'écriture²¹.

L'oscillation identitaire de ce scripteur fictif s'accroît dramatiquement au fur et à mesure que le roman avance. À cette superposition entre Anne et Manon s'ajoutent deux autres éléments catalyseurs d'ambiguïté. D'abord, un troisième personnage surgit dans la narration du cahier à tranches rouges, Andrée, amie intime de Manon, dont les détails de la vie amoureuse sont empruntés tels quels par Manon pour se construire une vie fictive qu'elle raconte en confidence à Anne²². Ensuite, on apprend que « Anne » n'est pas le vrai nom de la narratrice, mais le nom qu'elle aurait dû porter et qu'elle récupère dans la fiction : « Anne. C'était le nom que ma mère voulait me donner.

Dommage que mon père ait insisté pour que je porte celui de sa plus jeune sœur, morte

²¹ Par exemple, dans le journal de Manon on lit : « Nous avons le même physique, les mêmes cheveux, la même démarche, et si elle ne portait pas de petites lunettes rondes, la ressemblance serait sûrement plus frappante encore » (*DS* 186) ; et Anne écrit dans son journal : « Comme Manon je suis déjà disparue sans laisser d'adresse, et comme elle j'ai déjà survécu au suicide d'un être cher. Ajoutez à cela quelques robes et chaussures, et une ressemblance alarmante se précise » (*DS* 209). De plus, Anne se plaît à porter les vêtements de Manon, que celle-ci avait abandonnés dans la chambre d'hôtel à son départ. Anne-Marie Gronhovd, qui fait une lecture du *Double suspect* d'une perspective féministe, voit dans l'acte d'Anne un moyen d'atteindre l'être réel désormais inaccessible et, ce faisant, de saisir sa propre identité éclatée :

En se mêlant, corps et vêtements engagent le personnage d'Anne dans l'altérité. L'ambiguïté et l'indétermination d'un personnage réel qui ne peut déjà plus se définir selon une identité au singulier, pose la question de la compréhension de la femme et de son monde. La fiction qui appréhende cette interrogation du féminin est l'apprentissage écrit de ce qui reste à inventer chez l'autre et en soi. (3)

²² « M'appuyant sur les détails qu'Andrée m'avait donnés sur elle-même, et me fiant à ma mémoire autant qu'à mon imagination, j'ai donc relaté sans peine à Anne les péripéties passionnantes et les déceptions de la vie amoureuse de Manon, alias Andrée. [...] Je lui avais fait le portrait d'Andrée à la place du mien. » (*DS* 190)

à l'âge de deux ans. [...] Quoi qu'il en soit, il m'a paru étrange en tant que personnage de roman de porter un autre nom que le mien » (*DS* 205). Le nom donné par le père n'est pas mentionné, mais la dernière phrase du roman dépeint Anne débarquant du vol qui l'amène à Montréal, habillée « en jean noir et pull rouge » (*DS* 209), image utilisée par Manon dans ses cahiers pour décrire Andrée : « J'entends la sonnette de l'entrée, et elle est là derrière la porte, toute déliée dans son jean noir et son pull rouge » (*DS* 182). « La boucle se referme donc sur une autre ambiguïté, » remarque Ricouart (143), et les trois personnages sont ainsi inscrits dans un rapport de transitivité parfaite où Anne = Manon, Manon = Andrée et Andrée = Anne. En outre, la figure de Anne/Andrée en jean noir et pull rouge renvoie également aux cahiers noirs à tranches rouges (qui sont un produit de fiction, un amas de mots), et souligne une fois de plus aussi bien le « je » de papier d'Anne que l'ontologie tordue du monde fictif où elle évolue :

Manon et Anne semblent partager au début du récit une ontologie de « premier degré », évoluant toutes les deux indépendamment des inventions ultérieures de la narratrice. Celle, pourtant, qui portait un jean noir et un pull rouge n'a d'existence qu'à l'intérieur de la deuxième fiction, et c'est l'identité établie entre elle (« fictive ») et la scriptrice (« réelle ») qui brouille les distinctions ontologiques qui étaient, jusqu'à ce moment-là, claires. (Randall, « La disparition élocutoire du romancier » 96)

La nature ambiguë et fuyante de l'instance auctoriale est également un élément central dans le roman de Yolande Villemaire, *Meurtres à blanc*²³. La narratrice est une agente secrète en mission qui, pour remplir les longues heures qu'elle passe dans une chambre d'hôtel à attendre les rendez-vous avec ses collaborateurs, écrit un journal intime qui suit aussi bien ses aventures au long de la mission, que la progression du roman policier qu'elle est en train d'écrire sur le « clavier super-sensible de [sa] Smith-Corona électrique » (MB 11), et dont le personnage central s'appelle Caroline. La narratrice se cache évidemment sous plusieurs identités fausses, vu son métier d'agent secret – « Marie Dubreuil alias Liliane Desjardins, alias Nancy Bloomfield » (MB 24) – mais l'histoire de la narratrice et l'histoire de Caroline se ressemblent de manière frappante, les deux étant des histoires à énigme, les deux proposant un même squelette diégétique où le personnage féminin (la narratrice et Caroline respectivement), qui est à la recherche d'un personnage masculin disparu dans des conditions mystérieuses (Paul et Abdul respectivement), est poursuivi par un assassin payé. Pour brouiller davantage les pistes, la narratrice a une sœur qui s'appelle Caroline et qui lui envoie une lettre de Tanger (l'endroit où est placée l'action du polar fictif) contenant des détails anecdotiques sur les amis qu'elle a là-bas et dont les noms sont identiques avec ceux des personnages de l'histoire policière de la narratrice. Suite à un autre renversement dramatique de la configuration des instances narratives, le lecteur apprend que ce qu'il prenait pour une narration autodiégétique est en fait une autobiographie à la troisième

²³ Ce roman présente de multiples ressemblances avec *Prochain épisode* d'Hubert Aquin, car dans les deux textes le personnage central est un agent double, scripteur d'une histoire qui se retourne sur elle-même dans un effet « ourobouros », ou de boucle étrange.

personne où cette dernière Caroline raconte au « je » les péripéties de sa sœur (Marie), tout en y insérant tels quels les fragments de roman retrouvés après sa mort :

Pauvre Marie ! En relisant mon texte, je me rends compte que je n'ai même pas été juste envers elle ! J'en fais une fille un peu ridicule, imbue de son rôle d'agent secret, stupidement naïve... Elle l'était un peu, bien sûr. Mais je dois bien avouer, rendue au bout de son histoire pathétique, que j'ai exagéré certains de ses travers. Cette manie qu'elle avait d'écrire des romans à partir de mes lettres par exemple... Pour faire un peu justice à ses talents d'écrivain (en avait-elle ? je ne suis pas experte en la matière et je me refuse à avoir droit de regard là-dessus) j'ai tout de même recopié ces fragments qu'elle rédigeait, non pas sur une super-dactylo électrique comme je le laisse entendre (romançant la réalité), mais dans un vulgaire cahier spirex quadrillé. Ces passages-là, je ne les ai pas retouchés. Pas le moindrement [...] C'est à partir des quelques notes (manuscrites, elles aussi) que j'ai recueillies dans les affaires de Marie que j'ai reconstitué les faits qui l'ont amenée à se retrouver, après quelques semaines horripilantes, dans un petit appartement de la rue Mentana [...]. (MB 113)

À peine le lecteur reconfigure-t-il l'agencement des multiples niveaux de fiction conformément à cette découverte, que la fin du roman le met devant d'autres repères de lecture qui réinstaurent la narratrice du début dans le rôle de scripteur, brouillant ainsi définitivement les frontières entre les multiples niveaux ontologiques de ce monde fictif :

Je n'ai jamais eu de sœur. Et je n'en ai toujours pas. En lisant ces dernières pages, j'ai failli croire, moi aussi, à l'existence de cette Caroline racontant ma

mort. Mais Caroline n'est que l'héroïne d'un roman inachevé. Quel fantôme m'a donc habitée pour que je rédige ainsi, sous le nom d'une autre, la fin fatalement tragique de cette aventure en cul-de-sac ?

Caroline avait quelques certitudes. Je n'en ai toujours aucune. Et je tremble à l'idée de ce coup de poignard qui m'est destiné. J'ai peur de cet Abdul, personnage fictif, qui menace de basculer d'un moment à l'autre du côté du réel.

(*MB* 124-125)

À la suite de cette série de rétractations successives, le lecteur est obligé à reconnaître l'impossibilité d'établir avec certitude quelle est l'instance qui produit le texte. Le rapport problématique avec un texte à figure auctoriale précaire a un impact dévastateur sur la position du lecteur qui, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, se retrouve pris dans un paradoxe pragmatique.

Les romans examinés dans cette section font appel à un processus de fictionnalisation de l'instance auctoriale accompagné par une déréalisation marquée du livre en tant qu'objet, car dans tous ces romans il est question de la publication du texte produit par le personnage-écrivain. Dans *Le sexe des étoiles*, Gaby « signa le manuscrit [de Dominique Larue] de son propre nom, et le porta chez un éditeur en se croisant les doigts » (*SE* 323). Dans *Terminus*, c'est de la publication du manuscrit homonyme qu'il s'agit d'un bout à l'autre, et le texte de Picard/Poupart semble finir par être mis sous presse²⁴. Anne dans *Le double suspect* retourne à Montréal avec la « version définitive d'un roman » (*DS* 208) et son plan d'avouer à ses amis qu'elle était restée à

²⁴ Lemire, lecteur consciencieux, exprime son inquiétude vis-à-vis de la décision de publier un canular, mais le directeur littéraire lui explique : « Dans le cas qui nous occupe, je sais que de retourner le manuscrit à l'auteur, ce serait stupide. Il le ferait éditer ailleurs » (*T* 260).

Rome « pour écrire » (*DS* 209) contient en germe le plan de faire publier son texte. Quant à la narratrice de *Meurtres à blanc*, son intention de faire publier son texte est exprimée explicitement : « J'ai l'intention de faire parvenir mon manuscrit à mon frère Michel pour qu'il se charge de le faire publier » (*MB* 122). L'évocation du processus éditorial – dont la tâche est, par excellence, d'incarner la fiction dans un livre pour la faire ainsi parvenir au lecteur – fait naître l'illusion que l'on tient entre les mains un objet qui, de manière incompréhensible, est sorti du monde fictif où il a été créé pour s'insérer dans le monde réel. Face aux multiples agrammaticalités de ces textes et aux objets impossibles qu'ils projettent, le lecteur « piégé par un texte ambigu se voit forcé de reprendre le livre par le début, sachant qu'il est tout aussi fondé sur une autre fabrication » (Adamson 60). Le parcours de lecture retourne constamment sur ses pas non pas dans le but de dissoudre les contradictions et rétablir la cohérence structurale et diégétique du texte, mais pour en faire une nouvelle expérience.

Dans son analyse de l'autoreprésentation dans le roman québécois, Julie LeBlanc décèle, dans la mise en scène des personnages-écrivains qui produisent des textes à forte dimension autobiographique et autoréflexive, une invitation lancée au lecteur à « considérer les énoncés autoreprésentatifs comme le point de recoupement de différentes instances narratives : narrateur/auteur, narrataire/lecteur »

(« Autoreprésentation et contestation » 107). Ces textes mettent en cause à la fois l'auteur et le lecteur de fiction, tout comme la fiction elle-même. Ils parlent donc de cette machine à faire lire qu'est la littérature, c'est-à-dire ils véhiculent « certaines attitudes sur le processus de la création littéraire, sur les problèmes de mimésis formelle, sur le piège de l'illusion réaliste, sur l'instabilité de la démarcation entre la

fiction et la non-fiction, sur l'impossibilité de définir ce qu'est la réalité, la vérité, la fictionnalité » (LeBlanc, « Autoreprésentation et contestation » 107). Mais, par-dessus tout, ces textes exhibent le caractère exclusivement fictif du texte littéraire et confrontent le lecteur à un truisme qui, paradoxalement, le laisse perplexe : la fiction qu'il vient de parcourir est purement et simplement fictive.

Chapitre V

La régression à l'infini : Paradoxe pragmatique et indécidabilité du personnage dans *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin

[...] *édifier interminablement des systèmes de correspondances entre les événements ou entre les hommes – systèmes rigoureusement et absolument invérifiables qui finissent par tout expliquer*¹.

Cette thèse a exploré jusqu'ici les effets du paradoxe sur le personnage romanesque, sur le monde fictif mis en place par le texte et sur le roman en tant qu'objet et, ce faisant, a privilégié le paradoxe sémantique et logique. La discussion qui suit se concentre sur le paradoxe pragmatique et examine un roman qui, sans forcément faire appel aux mécanismes du paradoxe, crée un effet qui consigne le lecteur dans une position intenable, d'où il ne peut sortir qu'au prix de détruire ou de transformer le texte. *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin génère ce paradoxe pragmatique de deux manières : il propose systématiquement au lecteur des sens différents, également valables, mais mutuellement exclusifs et il alimente sans relâche l'espoir du lecteur de saisir le sens ultime du texte, sens qu'il lui dissimule constamment. Le lecteur est, d'une part, mis dans une situation de double contrainte, car il ne peut embrasser l'un

¹ Hubert Aquin, *Trou de mémoire* 4.

des postulats du texte sans en violer d'autres, et d'autre part il est lancé dans une quête infinie du sens.

L'abondance de la littérature critique que *Trou de mémoire* alimente depuis sa parution en 1968 signale que les problèmes de lecture soulevés par ce texte sont loin d'être résolus. Si les spécialistes d'Aquin empruntent des démarches théoriques des plus diverses, leur point de départ est le même, à savoir le constat que le roman fait coexister des éléments mutuellement exclusifs, brouille la diégèse et la chronologie, annule la frontière entre le fictif et le réel ; en un mot, qu'il souffre d'une incohérence impossible à désamorcer : « les oppositions les plus irréconciliables ne s'opposent pas, elles coexistent véritablement, sans rien perdre de leurs caractéristiques paradoxales. L'enquête proprement rationnelle sur le roman ne peut dès lors aboutir qu'à un échec [...] » (Martel 55). Deux camps se forment en fonction de l'attitude vis-à-vis de l'incohérence du texte : d'une part, ceux qui considèrent qu'elle n'est qu'apparente et partent à la recherche de la cohérence cachée (Richard, Smart) ; d'autre part, ceux qui voient dans l'inconsistance et l'incohérence des traits constitutifs du roman et essaient de faire avec (Randall, Wall) :

Ce qu'il faut retirer d'un tel discours ne se laisse nullement capter dans une analyse détaillée de son contenu explicite, car le parler explicite de ce roman se dote d'une déraison alarmante, logique selon laquelle un narrateur peut se dire prêt à « voler les antiques privilèges de [s]on peuple sur l'incohérence et la déraison raisonnable. » (Wall, « *Trou de mémoire* » 457)

L'envergure de la réflexion critique sur le texte aquinien nous est favorable et adverse à la fois, car si elle est preuve de la richesse particulière de ce texte et de sa

capacité de générer des hypothèses des plus diverses, son ampleur laisse peu, voire point de place à de nouvelles interprétations au niveau du sens et de la signification globale. C'est la raison pour laquelle notre démarche ne se propose pas de désamorcer les nombreux problèmes de lecture, mais se donne la tâche d'identifier les lieux d'illisibilité générés par le paradoxe, d'en examiner le rôle dans l'émergence de l'incohérence constitutive du texte et d'explorer les mutations que l'indécidabilité généralisée qui en découle engendre sur l'acte de lecture.

Si le *Nez qui voque* soulevait le problème de la superposition de deux affirmations mutuellement exclusives qui sont vraies en même temps, *Trou de mémoire* illustre un autre type de situation paradoxale : l'impossibilité d'établir, dans un contexte donné, la valeur de vérité d'un énoncé. Autrement dit, le premier texte évolue sous le signe de l'impossible, le deuxième sous le signe de l'indécidable.

Une différence majeure entre les deux textes est issue du type de paradoxe qu'ils exploitent : chez Ducharme le paradoxe naît, prend forme et exerce son action tout d'abord au niveau sémantique, pour se généraliser ensuite au niveau de la signification et de la logique du texte. Chez Aquin, par contre, le paradoxe sémantique est presque inexistant. Dans son analyse stylistique, Françoise Maccabée Iqbal identifie dans le jeu de mots l'un des procédés de base dans la construction de *Trou de mémoire* et se penche de manière détaillée sur le fonctionnement de ce procédé au niveau de l'engendrement du sens. Elle en distingue quatre types de manifestation : le jeu de mots « intimement lié à la répétition et à la génération et associé à l'antithèse [...] qui assure, par voie de répétition, le passage du sens d'un mot à un autre » (154) ; les jeux portant « sur l'étymologie et sur une répétition-allitération, en ce sens que se retrouve un

lexème de base dans divers types de lexies » (155), procédé abondamment utilisé et relevant d'« un art du camouflage qui ne va pas sans ostentation » (156) ; les jeux d'associations qui se constituent « par l'intermédiaire des langues anglaise et française » (156) ; et enfin, « les jeux de mots isolés, à savoir les calembours construits sur l'analogie phonique » (157). Parfois ces calembours donnent naissance à des expressions paradoxales :

Le paradoxe et le possible se côtoient dans 'pentothal-pain total', dans 'extrême-onction... onction... extrême', dans 'mot juste injuste'. À qui veut écouter, les choses sont, par cet intermédiaire, mises en question. À qui veut voir, le figé est ici enrobé dans une forme mobile. Du même coup, des jeux de mots pleins d'insinuations se métamorphosent en aphorismes qui reflètent des contradictions et soulèvent des interrogations. (159)

Mais bien que présents de manière systématique, ces jeux de mots construits sur le double sens ou le rapprochement de deux sens différents (parfois opposés, mais pas systématiquement) n'aboutissent pas à un paradoxe proprement dit, car ils n'ont qu'une action locale, au niveau micro-textuel, se désamorçant dans l'espace d'une séquence lexicale de longueur limitée. Or, comme le souligne Riffaterre : « le paradoxe littéraire n'est pas un mécanisme qui se détruit dans un second temps de la lecture, mais bien une contradiction réelle et permanente » (150) ; c'est donc un phénomène durable tout au long de la durée de l'acte de lecture.

Cette strate linguistique foisonnante de contradictions est pourtant le symptôme d'une structure profonde très problématique, parce qu'engendrée à partir de plusieurs types de paradoxes logiques se manifestant aussi bien dans la structure interne du texte

que dans les rapports texte / contexte. Ces glissements et superpositions de sens sont des irrégularités dans la superficie du texte qui annoncent l'indécidabilité généralisée qui définit ce roman.

Un énoncé indécidable est un énoncé dont la valeur de vérité ne peut pas être établie à l'intérieur d'un système donné. Plusieurs situations amènent à l'indécidabilité : soit le système en question est lacunaire, n'englobant pas toutes les données nécessaires à la démonstration ; soit le système est incohérent, présentant des failles au niveau de l'ensemble de lois qui le régit ; soit le système est inconsistant, réunissant une surabondance de données dont l'articulation peut aussi bien prouver que nier la valeur de vérité d'un énoncé². La surcharge d'information amène fatalement à une situation paradoxale car, d'une part, elle rend possible la construction d'hypothèses concurrentes et, d'autre part, ne permet pas leur validation tout en empêchant leur invalidation. C'est dans cette classe-ci que s'inscrivent les débats théologiques du Moyen Âge qui cherchaient à donner des réponses définitives à des questions du genre « Dieu existe-t-il ? » ou « Quel est le sexe des anges ? ». Dans ces cas, la thèse *pro* tout aussi bien que la thèse *contra* peuvent théoriquement mobiliser un nombre infini de données. Un processus à deux volets s'enclenche ainsi, visant d'une part la vérification des données disponibles, d'autre part la recherche de nouveaux indices significatifs pour la démarche. Ce processus est problématique en lui-même, car il peut se dérouler à l'infini : puisqu'il y a toujours de nouvelles données qui viennent à

² La notion d'indécidabilité trouve sa source dans le Théorème de Gödel qui affirme que tout système mathématique suffisamment complexe est forcément inconsistant et incomplet ; il est inconsistant parce qu'il permet la coexistence d'une proposition et de son contraire, et il est incomplet parce qu'il permet la production de propositions dont la valeur de vérité est impossible à démontrer. Gödel qualifie ces propositions d'« indécidables » (cf. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach* 15-19).

l'appui de la thèse défendue, il est impossible de recueillir le nombre suffisant de données pertinentes pour rendre la thèse irréfutable, car pour chaque nouvel argument découvert, surgit un contre-argument qui l'annule. Ce « prolongement à l'infini » du raisonnement fonctionne sur le présupposé que le monde, tel qu'il est connu et connaissable, contient les réponses à toutes les questions. Or, la surabondance d'informations constitue l'une des sources du paradoxe : « Since paradoxes arise through a clash or conflict among our commitments, they are the product of cognitive overcommitment. We regard more as plausible than the realm of fact and reality is able to accommodate, as is attested by our falling into contradiction. Paradox thus roots in an information overload, a literal embarrassment of riches » (Rescher 9).

De manière analogue, le présupposé du lecteur du roman traditionnel est que le monde fictionnel déployé est capable de contenir ou de générer des réponses à toutes les questions, soient-elles soulevées par le texte même ou surgies dans l'esprit du lecteur dans sa réflexion sur le texte³. Cela signifie que le texte est supposé être capable de représenter un monde complet, régi par des principes internes de cohérence et consistance, et que le lecteur peut accéder à une connaissance complète de ce monde et de ses principes de fonctionnement. Or *Trou de mémoire* détruit explicitement et systématiquement ce présupposé, construisant un monde fictionnel qui, à cause de sa complexité extrême, ne permet pas au lecteur de retrouver une réponse définitive à aucune de ses questions, si élémentaires soient-elles. Les questions les plus innocentes

³ Les attentes du lecteur, surtout du lecteur professionnel, se sont modifiées depuis la publication de *Trou de mémoire*. Le travail sur la logique du texte, surtout au niveau diégétique, a été abandonné assez vite en faveur de questions autres, surtout féministes (Smart) ou psychologiques (Cliche et Cardinal). Par contre, le lecteur « ordinaire », à savoir la forte majorité, cherche toujours à « comprendre » le texte par le biais de sa cohérence.

(pour ne pas dire bêtes) du type *qu'est-ce qu'on lit ? qui est qui ? qui fait quoi ?*, jettent le lecteur dans la stupeur la plus complète, et le mettent devant le constat fâcheux que l'appareillage théorique, plus ou moins savamment agencé, dont il se croyait muni dans la conquête des textes est sans grande utilité. Il est consigné dans le domaine de l'entre-deux.

V.1. Indécidabilité et régimes de lecture

Paradoxalement, l'indécidabilité du texte d'Aquin n'est pas le résultat d'un manque d'autoréflexivité ; au contraire, le texte fournit une avalanche d'indications d'utilisation, se définit et se redéfinit de manière insistante et propose tout un éventail de pistes de lecture. Malgré cela, *Trou de mémoire* reste insaisissable, à la limite de l'illisible. Le lecteur constate avec stupeur et agacement que les instruments auxquels il fait ordinairement appel, de manière consciente ou non, pour déchiffrer un texte littéraire – des concepts aussi fondamentaux qu'« appartenance générique », « personnage », « auteur », « histoire » – ne lui servent pas énormément dans ce cas-ci. Accablé par des injonctions contradictoires et par des conseils trompeurs, le lecteur passe d'une démarche à l'autre pour s'enliser à chaque fois dans les « sables mouvants » du texte.

V.1.1. Entre roman et littérature autobiographique

L'appartenance générique est le premier outil auquel le lecteur fait appel pour régler sa position vis-à-vis d'un texte. Pourtant, *Trou de mémoire* est un conglomérat de fragments appartenant aux genres les plus divers (roman, journal, lettres, confessions, commentaires éditoriaux), fragments qui gravitent tous autour du récit de Pierre X. Magnant. Ce récit, défini de façon contradictoire dès son premier paragraphe – un « roman infinitésimal et strictement autobiographique » (TM 17) –, est une source importante d'ambiguïté dans l'ensemble du texte d'Aquin, ambiguïté inscrite déjà dans cette définition même. L'adjectif *infinitésimal* qui accompagne le mot *roman* est encore plus problématique et mine davantage le genre duquel le texte se revendique : faut-il comprendre ce mot dans son sens qualitatif (*roman presque nul mais pas complètement*) ? ou plutôt dans le sens quantitatif (*roman présent en quantités infinitésimales dans un récit qui rapporte la réalité*) ? *Roman strictement autobiographique* est une contradiction dans les termes, car l'adverbe évacue la dimension fictive obligatoire dans le genre romanesque. Le pacte de lecture est nié aussitôt établi car il est impossible de décider si ce récit est fictif ou « réel »⁴.

Le récit de Magnant revient à plusieurs reprises sur sa propre définition, s'accrochant obstinément au mot « roman » : « Le roman ; il n'y a que ça pour m'imposer silence et me distraire de ma perfection » (TM 19-20) ; « Écrire un roman parfaitement désarticulé » (TM 20) ; « [...] la brume se lève sur le souvenir innommé de Joan et de ce roman qui a suivi et auquel je n'ai pas assez donné suite... » (TM 36).

⁴ Notons que la distinction « fictif » / « réel » est également instaurée par la désignation paratextuelle de *Trou de mémoire* en tant que « roman ».

Dans une « note de l'auteur », le récit est défini comme « [r]oman policier axé sur la pharmacologie » (TM 68), information supplémentaire qui rajoute à l'indécidabilité générique. Le roman policier est, par définition, soumis à une construction logique rigoureuse, pour mettre en valeur le raisonnement qui mène à la découverte de la « vérité » cachée sous un tas de détails fragmentaires et mensongers :

Toute la littérature théorique sur le roman policier d'énigme est dominée par un principe de dissimulation [...] principe qui se décompose en deux règles. La première est que la vérité doit être cachée pendant l'ensemble du livre. Le roman policier n'a de sens que si la vérité n'est pas révélée avant la fin du texte et, si possible, avant les toutes dernières pages. Cette dimension ludique est essentielle à la construction même de l'aveuglement, qui prend d'autant plus de force qu'il est tardivement dispersé. Second aspect du même principe : tout en étant cachée, cette vérité doit être accessible au lecteur, et même placée en évidence. Il ne sera pas conforme au genre que la vérité soit liée à des éléments que le lecteur n'avait pas à sa disposition : personnage inconnu, indice caché, etc. (Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd*, 37)

Le « bégaiement informel » (TM 60) et l'« informe lamentation » (TM 60) d'un auteur en proie au délire provoqué par des stupéfiants obéissent avec succès au principe de dissimulation, mais désobéissent nonchalamment aux deux règles qui le composent. La vérité reste cachée après la fin du livre, non pas par goût de la taire, mais à cause du grand désir de chacun des personnages d'exposer la sienne. Le résultat est un cumul de vérités partielles et mutuellement exclusives. Quant aux éléments cachés au lecteur, c'est comme s'ils constituaient la substance même du livre, car les détails manquants se

multiplient à chaque page : événements auxquels le lecteur n'a pas accès pour reconstituer l'intrigue, zones obscures dans le discours du scripteur en proie du délire, découpages opérés dans le texte par les personnages qui assument le rôle d'éditeur. En outre, le récit de P. X. Magnant n'obéit à aucune logique de construction ; le seul principe qu'il suit est le principe de l'accumulation : « J'écris, je raconte une histoire – la mienne –, je raconte n'importe quoi ; bref, j'enchaîne, je cumule, je gaspille les effets secondaires, qu'importe ! » (*TM* 19-20). Enfin, si roman policier il y a, il faut qu'il y ait énigme ; et énigme il y a, mais d'une nature très spéciale, car elle n'est pas signalée, mais doit être découverte par le lecteur :

Toutes les contradictions apparentes du roman se résolvent dans la révélation que c'est un *livre*, c'est-à-dire un chiffre reproduisant les structures complexes du monde réel, obéissant à ses propres lois formelles, irréductible à la ressemblance du réalisme. Avec cette découverte de la *littéarité* du roman, la signification profonde de sa structure policière devient claire. Le roman est un crime parfait ; l'auteur est l'assassin qui a réussi à couvrir ses traces ; le lecteur est le détective qui n'a réussi à résoudre l'énigme que lorsqu'il s'est mis dans la peau même de l'assassin. (Smart, *Hubert Aquin, agent double* 80)

Mais l'énigme est loin d'être résolue ; le constat qu'il ne s'agit « que » d'un *livre* n'élucide pas le statut ontologique des personnages à l'intérieur de la fiction. Il ne s'agit que d'une régression à d'autres niveaux fictifs, ce qui ne résout pas le problème généré par la superposition des niveaux ontologiques. L'objet de la quête n'est donc pas la solution de l'énigme mais la découverte de l'énigme même ; la question qui hante le lecteur n'est plus *comment déchiffrer l'énigme*, mais *quelle est l'énigme* (cf.

Randall « La disparition élocutoire du romancier »). Le texte foisonne de réponses, mais la question à laquelle elles correspondent n'est pas formulée. L'impossibilité de toute quête cohérente est d'ailleurs un but avoué de manière explicite par Aquin :

C'est à peu près comme si, dans le genre policier, je multipliais les énigmes au départ et me complaisais dans l'inflation des « pistes » [...] pour ne pas aboutir, en fin de compte, à la découverte de l'assassin, mais à l'aveu délirant du non-sens de cette enquête. [...] [J]e multiplierai des signes (apparents) qui n'évoqueront nulle totalité, ne se référeront à nul système préconçu de signifiés. Ainsi les parties de mon roman ne seront pas des parties d'un roman – mais des ensembles autistes, des chapitres schizophrènes réunis dans une même salle⁵.
(Aquin, *Journal* 249)

L'ambiguïté générique du récit de Magnant fait l'objet de plusieurs commentaires de la part personnage de l'éditeur de *Trou de mémoire* et elle est traitée de manière détaillée dans le chapitre « Note de l'éditeur ». Ce personnage discute longuement de l'appartenance du texte au genre romanesque, et sa position vis-à-vis de ce problème n'est point stable. Dans un premier temps il accorde un poids définitoire à la dimension fictive du récit de Magnant : « Pour revenir au rouge 'présumé' des caractères, ce détail (pur mensonge) indique la propension de l'auteur à établir des correspondances entre son récit et le corps de Joan, donc une volonté explicite de faire un produit littéraire » (*TM* 55). Mais plus il progresse dans le travail d'édition – donc

⁵ Ce qu'Hubert Aquin ne réussit manifestement pas ; en dépit de toutes ses incohérences, le roman garde pourtant un minimum de lisibilité.

dans la lecture –, moins il voit dans ce récit un roman, allant jusqu'à nier de manière tranchante toute possibilité que ce texte appartienne au genre romanesque :

Il convient, si l'on veut comprendre parfaitement le livre de Pierre X. Magnant, de le situer hors littérature, hors fiction et tout à fait hors roman : car ce serait tomber dans un piège grossier que de lui reconnaître une typification de dé-roman ou de contre-roman ou encore d'a-roman ou même d'infra-roman, autant de variables possibles d'un roman interminablement nouveau. Non, le manuscrit de Pierre X. Magnant n'a rien à voir avec le roman ou la littérature fictive en général ; cela est incontestable [...]. (TM 80)

L'éditeur garde, « pour raison de commodité » (TM 83), le terme *roman* (qu'il met entre guillemets) entendant en fait par cela « récit autobiographique ». Ce changement de pacte de lecture rend inexplicables les écarts et omissions que la logique de la fiction pouvait intégrer, mais arrive à expliquer les superpositions entre le récit et la « vérité factuelle » :

[...] le roman en question coïncide, dans presque toute sa longueur, avec les événements vérifiables qui ont défrayé la chronique depuis le congrès du 27 mai à Montréal jusqu'aux événements récents qui se sont déroulés sur la Côte des Esclaves. Cette coïncidence (« ressemblance avec des personnes qui ont existé », comme on dit couramment) prive d'emblée le livre de Pierre X. Magnant de toute prétention fictive : rien n'est moins fictif, hélas, que ce qui fait l'objet de la narration étrange de notre auteur. (TM 80-81)

Le lecteur est devant un produit impossible (un récit fictif vrai à logique illogique), très invitant pour cette raison même, et qui ne s'offre au déchiffrement que

pour mieux décevoir : « Le lecteur se trouvera médusé, trahi, mis finalement en présence d'une œuvre détruite, d'un chaos – alors que, selon les lois de tous les genres, il était en droit d'attendre le contraire » (Aquin, *Journal*, 249).

V.1.2. Entre fiction et réalité

À l'ambiguïté générique du récit qui forme le pivot du livre s'ajoute le caractère problématique des éléments référentiels inscrits dans le texte, caractère qui se trouve explicité par le statut bivalent du paratexte.

Si généralement les notes en bas de page ne font pas partie du corps du texte littéraire et se constituent en commentaires en dehors de l'espace fictionnel, dans le cas de *Trou de mémoire* le statut de ces annotations est très équivoque :

C'est ainsi que le recours à la note référentielle a pour effet de faire éclater littéralement l'espace de la page, et aussi de brouiller la frontière entre deux espaces discursifs – le fictif et le réel – en créant une zone intermédiaire dans les marges du texte où les deux se confondent. Toutefois, la difficulté sur laquelle achoppe cette distinction cruciale dans *Trou de mémoire*, c'est le fait que les textes cités en marge ont, pour les lecteurs « moyens » que nous sommes tous, un statut souvent indécidable. Le nom de l'auteur serait-il connu, comme dans le cas paradoxal de Maurice Blanchot, seule une recherche bibliographique exhaustive, et parfois ardue, permettrait d'établir l'existence ou l'inexistence du texte cité : tandis que l'existence d'un texte, une fois établie, est absolue, la preuve de son inexistence dépend toujours de l'exhaustivité des recherches,

dont on ne peut jamais être tout à fait assuré. (Randall, « L'homme et l'œuvre » 561-2)

Cela est valable pour quasiment tous les renvois référentiels que font les notes. C'est l'exemple de la discussion engendrée par l'existence du musée Sherlock Holmes. Le récit de Magnant fait mention d'une visite à ce musée à la fin des années 1960 : « Je me suis arrêté l'autre hiver au 221b, Baker Street [...] dans cet étrange musée transformé en musée » (*TM* 89). La note de l'éditeur nous fait remarquer une inexactitude et la corrige : « Il y a un musée Sherlock Holmes au 221, Baker Street, et non pas au 221b, comme le suggère l'auteur » (*TM* 89). La note 113 des auteurs de l'édition critique de *Trou de mémoire* amende la correction :

Le numéro 221b Baker Street est l'adresse de Sherlock Holmes et du Dr Watson dans les romans d'Arthur Conan Doyle. Il n'y a toutefois jamais eu de maison ni de musée à cette adresse qui n'existait pas à l'époque de la composition des romans. Depuis, la rue s'est allongée et, à l'emplacement hypothétique du numéro 221b, on trouve les bureaux de l'Abbey National Building Society. Cette compagnie maintient un bureau consacré à la correspondance adressée à « Sherlock Holmes », mais pas de musée. (*TM* 225)

Pourtant, à partir de 1990 il existe un musée Sherlock Holmes à Londres qui reconstitue la maison de Sherlock Holmes dans les moindres détails, et qui figure partout (guides touristiques et plans de la ville) à l'adresse 221b Baker Street, parfois avec la mention que le musée est placé « réellement » au 239 Baker Street⁶. La vraie

⁶ Selon Wheeler, le musée aurait demandé et reçu l'approbation de Westminster Council d'afficher l'adresse qui figure dans la fiction d'Arthur Conan Doyle.

adresse 221b Baker Street est objet de débats ardents, d'une part entre l'actuel Musée Sherlock Holmes et l'Abbey National Bank (résidents du 221 Baker Street jusqu'en 1932 seulement, cf. Berdan), d'autre part entre les urbanistes qui n'arrivent pas à se mettre d'accord sur l'emplacement concret de cette adresse car cette zone de Londres a subi des modifications dramatiques :

The exact site of Holmes's 221B Baker St. residence remains a matter of debate. Because the entire Portman Square neighbourhood in which it was located was reduced to rubble in World War II, the « modern » world of Sherlock Holmes has been relocated to the northern end of the extended – and renumbered – Baker Street. (Berdan en ligne)

Ce détail nous semble emblématique du processus de documentation imposé par cette combinaison originale de vrai, de faux et d'inexact qui est *Trou de mémoire*. Cette démarche de lecture qui se donne comme tâche d'établir la proportion exacte de fiction et de « réalité » dans le texte aboutit systématiquement à l'échec. Mais au lieu de signaler l'inutilité d'une telle démarche, le texte l'encourage, l'impose même, de manière perfide, par le biais des notes en cascade : notes d'un scripteur annotées par un autre scripteur (et annotées à leur tour par les auteurs de l'édition critique). Les fouilles ont l'air profitable, le lecteur s'y consacre allégrement car elles font ressortir un tas d'informations, allumant l'espoir qu'elles finiront par mener à une conclusion claire. La réalité est que, une fois lancé sur cette piste, le lecteur est condamné à lutter contre une marée de données qui s'accumulent sans cesse et ne mènent nulle part. L'étendue impressionnante du paratexte (130 notes au total), son contenu et ses auteurs multiples donnent au livre l'allure d'une deuxième ou même troisième édition critique fictive qui

était déjà en place au moment de la parution de l'édition critique réelle. Dans cette logique de fonctionnement du paratexte, la perspective d'une deuxième édition critique de cette édition critique est tout à fait envisageable ; ce processus est potentiellement sans fin.

Les notes fictives renvoient à des référents qui appartiennent à différents niveaux ontologiques : certaines font référence à des données factuelles du monde réel (reliés essentiellement au mouvement indépendantiste du Québec et à l'espace africain), d'autres à des faits appartenant au niveau « réel » du monde fictif (données biographiques des personnages), mais la plupart renvoient à des textes réels et, plus encore à des textes lus par Aquin :

La fonction des références marginales s'avère double : en tant qu'éléments de la fiction, elles sont centripètes, se reflétant sur le texte selon un effet de miroir et complétant la fiction dont elles font inextricablement partie. Mais dans la mesure où ces notes font appel à un domaine référentiel extra-fictif, elles sont centrifuges par rapport au texte : la lecture des textes cités en notes nous éloigne de la fiction en participant au monde « réel » qui, lui, est également double. Non seulement les textes psycho-pharmacologiques existent-ils, mais ils existent dans l'univers intellectuel de l'auteur (Aquin), où ils partagent un espace habité par Friedrich Nietzsche, Pierre Teilhard de Chardin, Vladimir Nabokov, Frantz Fanon et autres. (Randall, « L'homme et l'œuvre », 571)

Cette conversion du référentiel en autoréférentiel se fait également au niveau des éléments factuels intégrés par le roman, comme le constate Sylvia Söderlind suite à son analyse du réseau des significations des noms propres renvoyant à des lieux

géographiques : « une référentialité s'instaure au milieu des éléments supposés non-référentiels et une analogie autoréférentielle se dessine à travers le référent, entre le scripteur et son créateur, Hubert Aquin. » (104)

Nous avons affaire à un processus mimétique qui se déroule à plusieurs niveaux car il reflète le monde concret, l'image du monde concret construite dans l'espace intellectuel d'Aquin, et la réalité du monde fictif inscrit dans le texte. Déjà ambigu à cause de la multiplication des niveaux de « réalité » qu'il implique, ce processus est brouillé davantage par une pseudo-mimésis construite par les références fausses. Dans le processus de lecture, ce fonctionnement du texte a des conséquences d'ordre ontologique car il rend impossible l'établissement de frontières claires entre le « fictif fictif » et le « réel fictif ». En outre, cette mimésis mixte a aussi des conséquences d'ordre épistémique, car elle implique l'hypothèse que l'accès à la réalité objective est impossible pour deux raisons : d'abord parce que toute connaissance est forcément médiatisée par le discours donc qu'il n'y a pas d'accès direct au monde « réel »⁷. Ensuite parce que même si l'accès à la réalité était possible, il ne serait pas total ; étant donné les limites de l'être humain et l'incommensurabilité de l'univers, il resterait toujours des zones de *terra incognita* jamais explorées.

L'impossibilité d'établir le degré de fiction du noyau du roman (le récit de Magnan), l'oscillation incessante entre les niveaux « fictif » et « réel » du monde fictionnel, tout comme les multiples problèmes d'attribution et d'authenticité soulevés, comme nous le verrons plus loin, par les fragments qui constituent le roman, font de

⁷ Position qui se retrouve aussi bien chez les théoriciens du Nouveau Roman français que chez Borges, auteurs fréquentés par Aquin.

Trou de mémoire un texte qui ne peut être fixé nulle part, sauf dans le domaine de l'indécidable. Il est un système incomplet d'une nature très particulière : extrêmement permissif à l'assimilation des données externes, il englobe fatalement toute position externe, ce qui rend inopérable la solution communément appliquée dans la résolution des contradictions internes, à savoir la sortie du système qui les génère.

Cet état de fait a des conséquences directes sur la position du lecteur, car ce mélange tout particulier de fictif et non-fictif implique l'inscription dans le texte de deux pactes de lecture concurrents : celui de l'autobiographie et celui du roman. Les deux sont assumés et suggérés en égale mesure par le texte, donc un choix s'impose. C'est d'ailleurs le problème auquel se confronte le personnage de l'éditeur : il constate un écart entre ses attentes de lecture et la matière du texte, car d'une part les faits illustrés par le récit de Magnant ne coïncident pas entièrement avec ses connaissances sur la biographie de « l'auteur », mais d'autre part ils s'en rapprochent suffisamment pour qu'il y trouve confirmées certaines des données « factuelles » qu'il possède. Le rôle qu'il joue – celui du lecteur professionnel qui a le devoir, le pouvoir et la faculté d'éclaircir les éventuels problèmes dans les textes qu'il publie – l'oblige à assumer l'une des deux positions. C'est d'ailleurs ce qu'il essaie de faire, avec un succès apparent mais éphémère. S'il choisit au début le pacte autobiographique, ce n'est qu'au prix de la suppression de tout un tas de faits qui auraient brouillé ce type de lecture. Ce faisant, il élimine certaines incohérences en intervenant directement dans le texte : il corrige certains faits, élimine des passages du manuscrit, invente des explications pour les éléments obscurs. Il essaie de combler les trous du monde fragmenté et incohérent

que lui propose le manuscrit de Magnant et ce faisant il se transforme imperceptiblement de lecteur en écrivain⁸.

Mais les trous sont pratiquement impossibles à combler complètement : il y a toujours des détails manquants, des inexactitudes inexplicables, des incohérences insolubles. La dimension fictive du texte exerce des pressions constantes et force l'éditeur à se rendre à son évidence. Il est contraint à reconnaître l'échec de sa lecture qui suivait la logique mimétique et à accepter comme un fait le manque de cohérence du récit de Magnant, tout comme l'écart entre le texte et la « vraie » biographie de son auteur. Fixé obstinément sur la correspondance entre la narration et la biographie de Magnant, cantonné donc dans l'illusion référentielle, il ne met pas en cause l'existence du rapport réel-fictif mais réexamine sa nature dans sa posture fictive. Devant l'échec d'une lecture littérale, il glisse vers la lecture littéraire sans pourtant abandonner le présupposé que le texte doit dire quelque chose sur le monde et/ou sur son auteur. Lancé dans la voie interprétative suggérée par RR, muni de la clé qu'elle lui fournit (la technique de l'anamorphose), et gardant à l'esprit les affirmations réitérées de Magnant sur la nature policière de l'intrigue qu'il construit, l'éditeur part à la recherche d'une cohérence qui s'élaborerait exclusivement sur le plan fictif et contiendrait, sous forme de message codé, la vérité sur P. X. Magnant.

En fin de compte, *Trou de mémoire* explicite d'une certaine manière le caractère « intransitif » du texte littéraire et sa capacité de créer l'illusion de référentialité :

⁸ Ce changement de rôles ne résout pourtant pas les problèmes du texte, et dans la confrontation entre l'éditeur et le texte, c'est le texte qui a le dessus : « Je finis dans un désordre plus fort que moi et sous l'empire d'une inspiration malarique je me transforme en écrivain. Je meurs en écrivain et je m'enterre dans une fosse noire en forme de lagune, tandis que**... » (TM 137).

Le texte de fiction est lui aussi intransitif, d'une manière qui ne tient pas au caractère immuable de sa forme, mais au caractère fictionnel de son objet, qui détermine une fonction paradoxale de pseudo-référence, ou de dénotation sans dénoté. Cette fonction – que la théorie des actes de langage décrit en termes d'*assertions feintes*, la narratologie comme une dissociation entre l'auteur (l'énonciateur réel) et le narrateur (l'énonciateur fictif) [...] –, Nelson Goodman la caractérise, en termes logiques, comme constituée de prédicats « monadiques », ou « à une seule place » : une description de Pickwick n'est rien d'autre qu'une description-de-Pickwick, indivisible en ce sens qu'elle ne se rapporte à rien d'extérieur à elle. Si *Napoléon* désigne un membre effectif de l'espèce humaine, *Sherlock Holmes* ou *Gilberte Swann* ne désigne personne en dehors du texte de Doyle ou de Proust ; c'est une désignation qui tourne sur elle-même et ne sort pas de sa propre sphère. Le texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle, chaque emprunt qu'il fait (constamment) à la réalité (« Sherlock Holmes habitait 221 B Baker Street », « Gilberte Swann avait les yeux noirs », etc.) se transforme en élément de fiction, comme Napoléon dans *Guerre et Paix* ou Rouen dans *Madame Bovary*. Il est donc intransitif à sa manière, non parce que ses énoncés sont perçus comme intangibles [...], mais parce que les êtres auxquels ils s'appliquent n'ont pas d'existence en dehors d'eux et nous y renvoient dans une circularité infinie. (Genette, *Fiction et diction* 36-37)

V.1.3. Entre deux régimes de lecture

L'inscription d'une possible clé de lecture à même le roman est suffisante pour que l'idée que *Trou de mémoire* enferme un message qui doit être décodé fasse fortune dans le discours critique qui lui est consacré. Le texte propose explicitement deux codes interprétatifs : le premier – le roman policier – est fourni par la narration de P. X. Magnant ; le deuxième – l'anamorphose – est suggéré par RR. Les deux sont assimilés par l'éditeur fictif dans sa tentative désespérée de mettre de l'ordre dans ce texte rétif : « Ainsi, le tableau de Holbein me paraît composé selon les lois du roman policier plus encore que d'après les canons de l'art héraldique. C'est un tableau en forme d'histoire de meurtre et, en quelque sorte, le double antérieur du roman » (166). La position interprétative de l'éditeur fictif est reprise par Patricia Smart, qui accorde un rôle primordial à la correspondance entre le texte de Magnant et le tableau de Hans Holbein, *Les Ambassadeurs* :

À la ressemblance de celle du tableau de Holbein, la synthèse de *Trou de mémoire* est rendue possible par le rôle clé de la perspective. Imperméable à la perception unilatérale, la complexité du réel ne se livre qu'à celui qui, comprenant que chaque point de vue correspond à un aspect de la vérité, sache faire la synthèse de toutes les perspectives possibles de l'objet. Ainsi l'œuvre d'art, mode de discours indirect à l'intérieur duquel plusieurs perspectives contradictoires peuvent coexister, est un moyen privilégié de connaissance du réel. (*Hubert Aquin, agent double* 94)

De ce jeu de perspectives naît la dialectique de l'art et du pays qui constitue l'axe thématique autour duquel s'organise le roman. Sylvia Söderlind fait de

l'anamorphose le « principe formel » d'un roman qui parle d'une « 'révolution permanente' [...] moins idéologique que spirituelle » (108). Robert Richard discute amplement la notion de « code secret, de chiffre ou de clé » qu'Hubert Aquin aurait « consciemment intégré [...] à son œuvre » (11) au niveau du métalangage. Faisant appel à une rhétorique psychanalytique dans la lignée freudo-lacanienne, Richard analyse l'ensemble de la production romanesque d'Aquin pour arriver à la conclusion que son œuvre est « une allégorie du sujet kantien de l'action morale » (102). Jacques Cardinal amène la discussion sur le terrain de la construction identitaire, analysant le roman « dans le cadre d'une théorie philosophique et psychanalytique du nom propre, où la question de la reconnaissance du sujet dans l'histoire est aussi celle de sa *discernabilité* » (11, c'est Richard qui souligne), et conclut que le roman problématise « la possibilité pour un sujet de constituer son identité sur la base d'une parole de la vérité » (148-9).

Or, ces pistes de lecture sont problématiques pour plusieurs raisons : d'abord, elles sont avancées par des instances scripturales dont la crédibilité est compromise : RR s'avoue mensongère ; P. X. Magnant qualifie son récit tantôt de roman autobiographique, tantôt de journal intime ; et l'éditeur se cache sous des identités multiples. Ensuite, ces grilles sont fournies pour déchiffrer la narration de Magnant et rien ne légitime leur application au texte entier de *Trou de mémoire*. Enfin, bien que ces deux clés de lecture aient en commun la propriété de dévoiler une énigme (propriété commune en fin de compte à toutes les clés de lecture), elles sont incompatibles car elles renvoient à des logiques structurelles concurrentes. Les deux jouent avec une pluralité de perspectives ; pourtant le procédé de l'anamorphose

associe les différentes perspectives pour faire ressortir le sens global de l'œuvre (du moins dans le cas des *Ambassadeurs*), tandis que la logique policière exige l'élimination graduelle des perspectives initialement valables pour laisser en place une seule, celle « correcte » et « vraie ».

L'idée de texte à clé déclenche un type de lecture qui se construit en fonction d'un ensemble déterminé d'attentes quant à la nature et aux visées du texte, au rôle de l'acte de lecture et au type de relation qui s'établit entre le monde réel et le monde fictif. Ces présupposés affirment que le texte fictif est constitutivement cohérent et que l'incohérence n'en peut être qu'apparente, résultant d'une lecture inappropriée ou tout bonnement fautive ; que le texte est un mécanisme voué à construire la représentation d'un monde possible ; que la lecture a comme but de retrouver cette représentation créée par le texte ; enfin, que cette représentation pointe, sous une forme ou une autre, vers le monde réel. Convaincu que P. X. Magnant a procédé à une fictionnalisation de sa biographie tout en prenant soin de rendre la vérité sur soi-même accessible au « lecteur attentif » et avisé, l'éditeur fictif procède à la reconstruction d'un ordre qu'il ne croit brisé qu'en apparence dans l'espoir de retrouver, après avoir enlevé la couche de fiction, le vrai noyau du texte : « moi aussi je veux voir clair dans cette surcharge de confusion et d'énigme ! Oui, je veux comprendre ; et j'y réussirai » (*TM* 158).

Or, son entreprise va à l'encontre de la consigne explicite du texte qu'il veut « comprendre » : « Inutile de chercher ailleurs et, surtout, ne vous cassez pas la tête pour expliquer mon récitatif et n'allez pas chercher à comprendre l'intrigue charpentée que j'essaie vainement de comprendre moi-même avant de l'édifier » (*TM* 23-24). Et d'ailleurs, la succession chronologiquement impossible des événements et l'absence de

certains maillons dans l'enchaînement événementiel rendent futile toute tentative d'en faire ressortir une histoire cohérente.

L'éditeur adopte une logique de lecture que Richard Saint-Gelais circonscrit au « régime de la représentation », type d'« engagement lectural » soumis à deux postulats centraux : « d'une part, que les opérateurs discursifs ont pour fonction de représenter des éléments fictifs et, d'autre part, que les opérations lectorales ont pour fonction de recouvrer les représentés du discours » (*Châteaux de pages* 149). Ce régime de lecture fait place très facilement à l'illusion référentielle, sans tout de même en faire une coordonnée fondamentale : « le régime de la représentation permet bien sûr l'illusion référentielle, mais il permet aussi ce qu'on pourrait appeler le scepticisme référentiel, qui correspond à des jugements comme : 'Mais voyons, les enquêtes policières ne se déroulent pas comme cela dans la réalité !' » (*op. cit.* 153). C'est précisément ce scepticisme référentiel qui mine le régime de la représentation et qui empêche de retrouver une cohérence quelconque dans le texte. L'éditeur finit par avouer son incapacité de comprendre :

Je dirais même que toute objectivité m'est interdite, du moins formellement ; et je piétine sans grâce et sans raison. Je m'ensable, ni plus ni moins, dans les sables mouvants qui, d'après les descriptions visionnaires de cet « auteur » encerclent l'île de Lagos comme un mauvais sort. [...] Je finis dans un désordre plus fort que moi [...]. (*TM* 137)

La logique de lecture empruntée par l'éditeur mène à l'échec, mais elle contient en germe un autre cheminement : une lecture dans le régime de la transreprésentation, qui s'attaque au texte à partir d'une position différente : « Deux avenues de lecture,

donc, et deux régimes aussi : l'un qui insiste sur la résolution, et l'autre qui la met en cause ; l'un qui rapporte les bouleversements de la fiction à des causes fictives, et l'autre qui considère la 'réalité fictive avérée' comme un pur effet du dispositif » (Saint-Gelais, *Châteaux de pages* 213). C'est dans cette deuxième voie de lecture que nous nous engageons dans l'analyse qui suit.

V.2. Indécidabilité et niveaux ontologiques

Le monde fictif de *Trou de mémoire* ne peut être autrement qu'incohérent (un monde impossible donc), puisqu'il « se développe selon le mode d'existence même des personnages qui le constituent, c'est-à-dire dans les contradictions, l'apparence et l'incohérence. » (Martel 56).

V.2.1. Qui est qui ?

Les problèmes de lecture soulevés par *Trou de mémoire* se localisent en première instance au niveau de la construction des personnages doués de traits identitaires flous, contradictoires et transférables de l'un à l'autre.

La première cause de cette ambiguïté est d'ordre formel et elle réside dans le fait que le lien univoque et exclusif entre le personnage et le nom propre est brisé, et celui-ci acquiert le rôle d'un masque échangé par les acteurs de ce jeu compliqué. L'onomastique des personnages est construite sur le principe de l'accumulation (Pierre-Xavier Magnant, Olympe Ghezso-Quénum, Charles-Édouard Mullahy, Anne-Lise Jamieson) auquel s'ajoute celui du redoublement : un des lexèmes qui constituent chaque nom contient une consonne double. Le signe doublé est l'un des désignateurs de

Rachel Ruskin (RR), et il est contracté dans un seul graphème pour Joan W. Ruskin. Au niveau de la signification, les noms des personnages sont marqués par une surcharge référentielle : « Pierre X. Magnant » active les champs de l'étude des perspectives, de la psychiatrie et de la spiritualité chrétienne⁹ ; « Olympe Ghezso-Quénum » renvoie à la tradition politique africaine et à la problématique de la colonisation¹⁰ ; « Charles-Édouard Mullahy » établit des relations avec l'auteur d'un ouvrage sur le mythe d'Œdipe¹¹, avec l'un des criminels poursuivis par Sherlock Holmes et avec le secrétaire de John Ruskin¹². D'après Sylvia Söderlind, « Rachel Ruskin » ferait allusion à l'esprit victorien, à l'univers fictionnel d'Arthur Conan Doyle et à un mouvement contestataire¹³. Et conformément au même auteur, « Joan Ruskin » signifierait la rencontre entre les réseaux de significations enfermées dans « St Joan » et « St John »¹⁴. Ajoutons que Joan Ruskin est aussi le nom d'une personne réelle, à savoir la cousine de John Ruskin¹⁵ ; elle prend en charge les affaires de son ménage et sert parfois de personne de liaison entre son illustre cousin et les autres personnalités de

⁹ Cf. l'édition critique de *Trou de mémoire* réalisée par Janet M. Paterson et Marilyn Randall, note 1, p 241.

¹⁰ *Idem*, note 18.

¹¹ *Idem*, note 231.

¹² Cf. Söderlind p. 101.

¹³ « Her last name is derived from John Ruskin, and her first initial may result from the imperative that she be double. Rachel as a red herring also implies an allusion to the first Sherlock Holmes story, 'A Study in Scarlet,' where the non-existent Rachel leads the detective on a wild goose chase, until her 'identity' is revealed as the German word for revenge, 'Rache,' significantly written with blood on a wall where a murder has taken place. Her double initials also coincide with the 'réseau de résistance', a Quebec separatist group founded in 1962. » (Söderlind 101)

¹⁴ « As a martyr of the French-English conflict, Joan Ruskin is also an inverted St Joan. (...) The opposition between 'John' and 'Joan' is worked out also in this paradigm. As a heretic and blasphemer, St Joan is the opposite of the patron saint of the 'cri de race,' St John the Baptist (George Bernard Shaw makes his St Joan the first protestant, as well as the first true nationalist). » (Söderlind 101-102)

¹⁵ Écrivain, peintre et critique d'art britannique (1819-1900) qui a exercé une influence importante sur Marcel Proust.

l'époque. Soucieuse de protéger l'image de sa famille, elle fait des démarches ardues auprès de John Ruskin pour le convaincre d'abandonner son ouvrage *Fors Clavigera*, un livre contradictoire et violent (cf. Leng) dont la structure rappelle étrangement *Trou de mémoire* : « (a) combination of personal reminiscence, diary entries past and present, correspondence, extracts from both miscellaneous reading and especially the contemporary press – in particular The Pall Mall Gazette or The Daily Telegraph , contemporary, modern and ancient history (in no particular order) » (Bury 1).

La surcharge de signification dont sont investis les noms propres est déjà suffisante pour générer des pistes d'interprétation concurrentes qui empêchent la construction d'une identité cohérente aux personnages, mais à cela s'ajoutent des procédés supplémentaires d'ambiguïté au niveau des actions et des traits constitutifs des personnages. Victime et bourreau à la fois, Pierre X. Magnant occupe une position paradoxale dans l'économie du récit, comme il en ressort de l'interprétation de Jacques Cardinal :

Magnant occupe donc toutes les places de cette logique sacrificielle en étant tour à tour l'empoisonneur (*pharmakeus*), le poison (*pharmakos*) et la victime expiatoire de la condition coloniale (*pharmakos*). Expiation toutefois fort problématique puisqu'il ne fait que montrer les limites et les impasses de son récit d'exorcisme. Et c'est précisément le jeu de ces alternances et de toutes ces torsades qui rendent la lecture du témoignage de Magnant contradictoire. Cette capacité de jouer toutes les places du récit devient ici, paradoxalement, la forme tout à la fois cynique et dérisoire de la maîtrise et du dessaisissement. (120)

Les actions de Magnant sont vouées à masquer sa présence, à effacer son être. Il est le révolutionnaire parfait, donc ses actions sont tellement discrètes que finalement personne n'en est au courant : « Les activités terroristes de P. X. Magnant font maintenant partie de l'histoire secrète du terrorisme québécois. S'il n'a pas fait les manchettes cela est finalement tout à son honneur ; c'est qu'il n'a jamais été même soupçonné » (*TM* 118). Il est l'auteur d'un crime parfait, le meurtre de Joan, acte « fatalement paradoxal, car la reconnaissance de sa perfection dépend de sa découverte. Identifier le crime et le criminel revient à révéler une faille dans la perfection : une fois attribué à son auteur, le crime n'est plus parfait » (Randall, « Le plagiat » 70). Et même si l'auteur du crime reste inconnu, le crime n'est pas parfait dans l'absolu tant que son auteur se le rappelle. À la recherche de la perfection absolue, P. X. Magnant se lance dans l'écriture pour effacer ce souvenir. Tâche impossible car, d'une part, le fait de s'efforcer d'oublier met au centre de l'attention la chose même qu'il faut oublier ; et, d'autre part, parce que l'écriture est un geste dont la raison d'être est justement de consigner un fait pour le protéger de l'oubli et qui, une fois posé, ne peut plus être rétracté ; un geste, donc, qui dévoile tout en essayant de cacher. C'est dans cette même position que se trouve RR qui s'efforce à rompre avec le passé mais préserve les documents qui le racontent : « La permanence du geste écrit de RR, malgré ce désir de tout cacher à son enfant, n'est qu'un exemple parmi tant d'autres des incohérences de la prétendue version finale de RR » (Wall, « Prisonnier dans ce trou » 318).

La place de Joan dans le récit n'est pas, elle non plus, sans soulever des problèmes. Absente du paysage, car tuée avant le commencement du livre, Joan hante le récit de tous les scripteurs : autour de la figure de Joan se construisent aussi bien la

confession de Magnant que les fragments produits par RR. Elle semble constituer le « socle » du roman et le seul élément qui mette les personnages en relation. Joan laisse sa marque sur tous les personnages, elle conditionne et détermine leurs actions : « Elle anime tout : elle est le foyer invérifiable d'un récit qui ne fait que se désintégrer autour de sa dépouille » (TM 165). Mais ce noyau dur de vérité est à son tour contaminé par le doute car l'identité de Joan est brouillée par les récits contradictoires de Magnant et RR : l'un présente Joan comme amante de Magnant et sœur de Rachel Ruskin, l'autre comme amante de RR. Son nom est précarisé par les « lapsus » d'Olympe qui appelle Rachel « Joan », et il est considéré comme fictif par RR qui le met entre guillemets. La réalité même de son meurtre est mise en doute par le récit de RR qui dit avoir construit d'un bout à l'autre le récit de Magnant pour pouvoir confesser son amour pour une autre femme. Et même si RR démentit par la suite ses propres dires, le doute n'est pas complètement dissipé¹⁶.

Le statut de Joan est essentiellement paradoxal : élément appartenant au monde fictionnel, elle en est le liant et le facteur de cohérence, mais aussi le miroir qui le reflète. Elle est la figure allongée par le jeu de perspectives du procédé de l'anamorphose *et* l'instrument qui permet le redressement de cette figure : « Masque, elle demande à être démasquée, cryptogramme, elle demande à être déchiffrée, métaphore, elle demande la transparence, anamorphose, elle demande le miroir harmonisateur » (Maccabée Iqbal 82). La figure de Joan est la seule qui puisse investir le texte de sens et de cohérence et, en même temps, elle est la source principale de

¹⁶ « Qu'on me pardonne aussi d'avoir écrit ce passage où je raconte que moi, RR, j'ai écrit tout ce livre, que j'ai été l'amante de Joan qui est ma sœur [...] » (TM 234)

dégâts : « L'apparition de la figure cachée détruit l'autorité de l'image ouverte » (Söderlind 103).

Objet central de tous les discours qui s'entrelacent dans le roman, Joan n'arrive pourtant pas à se constituer en personnage ; elle a les attributs et le fonctionnement de ce que Bertrand Gervais appelle la « figure » : « la figure n'existe pas en soi, elle n'est jamais que le résultat d'un travail, d'une relation, voire d'une projection. C'est une forme dont on s'empare et que l'on manipule » (*Figures, lectures* 31). Joan n'habite pas le monde fictif, mais l'imaginaire des scripteurs fictifs qui sont eux-mêmes imaginaires. Elle est une « figure-trace » : absence et image en même temps elle est un lieu d'investissement de l'imaginaire ; elle est une « figure-pensée », hantant les scripteurs qui se perdent « dans la contemplation de sa forme » (*op. cit.* 32). Elle est aussi une « figure-savoir », appropriée, interprétée, recomposée par les scripteurs qui tentent de reprendre possession d'eux-mêmes à travers elle. Ainsi, filtrée par la vision de chaque personnage, modifiée par ce processus tripartite d'investissement, dessaisissement et ressaisissement, tel que défini par Gervais dans l'ouvrage cité, Joan n'est pas en fait un objet de connaissance soumis à de différentes interprétations, mais un objet de discours construit par chacun des scripteurs.

C'est autour de cette figure évanescence dénommée « Joan » que se construit le roman, et la prise de conscience du caractère purement « fictif » de Joan bascule la lecture dans un tout autre registre :

Enlevons le cadre de référence de Joan et le roman se désintègre, tant les événements et l'existence même des autres personnages dépendent de ce meurtre fondateur. Lire la mort de Joan comme le récit d'un fantôme, c'est

découvrir dans *Trou de mémoire* une fiction qui propose non pas un faux-semblant de réel, mais le récit d'un fantasme, une fiction au deuxième degré. En fait, tout comme l'éditeur qui se transforme en écrivain sous l'effet d'un délire hallucinatoire (*TM* 137) provoqué par le récit et « meur(t) en écrivain » (*TM* 137) pour ne pas revenir dans la fiction (sauf en Magnant ressuscité), chacun des personnages entretient un rapport fragile à sa propre existence. Ils vont et viennent, comme P. X. Magnant, comme R. R., tantôt existant, tantôt criant eux-mêmes si fort leur propre inexistence que le dernier mystère du roman, c'est l'absence absolue d'un metteur en scène, d'un tireur de ficelles, bref d'un auteur qui refuse de surgir pour mettre fin à la confusion provoquée par la succession des vérités contradictoires, confusion permanente, qui fait le charme et l'attrait de ce roman. (Randall, « L'homme et l'œuvre » 569-70)

V.2.2. Qui écrit ?

Le facteur de brouillage le plus important est constitué par le fait qu'il est impossible d'établir le noyau d'autorité dans le roman. Chacun des « fragments schizophrènes » qui forment le livre clame le statut de document authentique et s'arroge le droit exclusif de révéler la « vérité ». Ils se revendiquent tous comme appartenant à des types de discours à degré de fictionnalisation sinon nul, du moins « infinitésimal » : autobiographie, lettre, confession, journal. Chaque auteur-scripteur démentit à un certain point les dires du scripteur précédent, parfois ses propres paroles antérieures, ce qui amène à un paradoxe du menteur généralisé, impossible à annihiler.

L'identité des quatre scripteurs est tout aussi fluctuante que la valeur de vérité des fragments, état de fait qui rend l'attribution des textes impossible. Le récit autobiographique de Magnant est revendiqué par RR, qui renie peu après la paternité du texte ; l'éditeur manifeste des doutes considérables en ce qui concerne l'authenticité du manuscrit et qualifie certaines de ses parties d'« apocryphes », y voyant les résultats d'une imposture. L'éditeur, alias Charles-Édouard Mullahy, est démasqué par Olympe comme étant Pierre X. Magnant. Quant à Olympe, il ne serait que le double « noir » de Magnant, son discours suivant de près la structure et le contenu de la confession de Magnant (cf. Smart, *Hubert Aquin, agent double*). Et comme si les choses n'étaient pas suffisamment incompréhensibles, il existe une note infrapaginale signée RR dans « Suite du journal de Ghezso-Quénum » (l'avant-dernière section du roman) qui suggère non seulement que le journal de Ghezso-Quénum serait en fait écrit par P. X. Magnant, mais que toutes les instances apparaissant dans les divers récits sont fictives :

Et cette obsession [toxicomane], si l'on en croit la disposition des aveux, est en quelque sorte le leitmotiv unique et lancinant de tous les personnages, depuis P. X. Magnant dans son récit autobiographique jusqu'à ceux qu'il a sommairement décrits dans le pseudo-journal de Monsieur Ghezso-Quénum. Cette hypothèse ne fait que valider l'aspect fictif de tout ce qui a été rajouté au récit inaugural signé par P. X. Magnant. (TM 218)

Hypothèse qui, de surcroît, valide l'aspect strictement paradoxal de cette construction : RR est une instance fictive (l'un des personnages du « pseudo-journal de Monsieur Ghezso-Quénum ») qui démasque le caractère fictif de la fiction qui la contient. Le paradoxe peut être facilement résolu si on applique la solution proposée

par Hofstadter et déjà citée dans le Chapitre II consacré au *Nez qui voque* : présupposer l'existence d'un auteur, situé à un autre niveau ontologique, qui aurait créé tous ces personnages (*Gödel, Escher, Bach* 689). Mais avant de « sortir du système » à la recherche de cette instance qui tire les ficelles, il faut voir d'abord si le monde fictionnel n'offre pas une solution interne à ce type de brouillage. Et solution il y a, à condition de pouvoir établir laquelle des instances énonciatrices, et à quel moment, énonce la vérité. Pourtant, les efforts acharnés de tous ces scripteurs à découvrir, établir et énoncer LA vérité empêchent, paradoxalement, cette vérité d'émerger. Plus les scripteurs crient leur sincérité, plus ils sont suspects :

Un régime de doute s'instaure tout lentement dans la lecture de *Trou de mémoire*. Et le doute, comme la fiction, est contagieux. Quand RR me donne une définition du mot « hypomimique » à la page 170, je doute car je ne la trouve nulle part attestée. Quand elle me dit, à la même page, que l'expression latine *taedium vitae* vient du poète Horace, je doute et je découvre plutôt qu'elle est attestée chez le grammairien Aulus Gellius (mort en 180 de notre ère) dans ses *Noctes Atticae* (vii.xviii), chez P. Papinius Statius (45-96 de notre ère) dans son *Thebias* (7.464) et chez L. Annaeus Seneca (né en 55 av. J.-C.) dans ses *Suasoria* (7.4). (Wall, « Prisonnier dans ce trou » 306-7)

Ce genre d'érudition exhaustive est évidemment un outil idéal dans le repérage du faux. Elle a en plus le mérite incontestable de lancer le lecteur dans des recherches passionnantes et de faire du texte d'Aquin le point de départ pour un parcours complet (donc implicitement infini) des connaissances humaines. Pourtant, elle n'a pas le pouvoir d'agir sur le degré de crédibilité des personnages. RR ment, on l'a déjà vu, elle

l'a déjà reconnu ; des mensonges de plus la rendent-ils plus mensongère? des vérités de plus la rendent-elles plus crédible?

L'érudition, forcément extérieure au texte, est incapable de restaurer la lisibilité du roman. Si elle peut établir la compatibilité du discours des personnages avec le savoir qui lui est externe et si elle peut enrichir la signification du roman comme le démontrent, en suivant des pistes différentes, Marilyn Randall (« L'homme et l'œuvre ») et Anthony Wall (« Prisonnier dans ce trou »), elle est incapable de résoudre les inconsistances internes du monde fictif en question. Elle ne peut ni cerner l'identité instable des personnages, ni définir leur appartenance à l'un ou l'autre des niveaux ontologiques du monde du roman, ni rendre compte des relations qui s'établissent entre les habitants de ce monde. Ce qu'elle peut faire, par contre, est de démontrer que la quête de l'objectivité pure et de la vérité absolue est un processus qui s'approche sans cesse de sa fin, sans jamais l'atteindre :

Voilà justement la faille de cet idéal de la vérité selon lequel on pourrait tout vérifier de l'extérieur. Car une fois commencée, la stratification ne peut logiquement s'arrêter à aucun endroit en particulier. Quelque chose, quelque part, viendra toujours miner la soi-disant objectivité de la position méta-discursive qu'on adoptera. (Wall, « Prisonnier dans ce trou » 309)

Si la valeur de vérité des éléments référentiels peut être établie, du moins théoriquement, suite à des recherches objectives, il y existe une autre catégorie de faits, les faits purement fictifs, pour l'évaluation desquels le lecteur est contraint à se rapporter exclusivement aux instances énonciatrices qui évoluent dans le roman. La

valeur de vérité de ces faits est par conséquent strictement dépendante de la crédibilité avec laquelle le lecteur investit le rapporteur.

It is statements that we believe are determinately either true or false, but don't know which, that are candidates for trust or distrust – it is with respect to statements like this that what we believe about the person who asserts them may make a difference to whether we believe they're true or false. That is, if I trust the person who asserts something I believe to be effectively decidable, but whose truth-value, for whatever reasons, is unknown to me, I might be inclined to believe that what he or she says is true. (Devaney 61)

Le caractère indécidable de *Trou de mémoire* est généré surtout et avant tout par ce système compliqué d'énonciateurs dépourvus de crédibilité. Ainsi, chacun des scripteurs propose une vision des choses, une variante de la vérité, une modalité de lecture, mais aucun d'entre eux n'arrive à s'installer dans une position d'autorité suffisamment forte pour imposer sa perspective : « Dans *Trou de mémoire*, le chercheur est constamment ballotté entre des perspectives contradictoires, également valables, ou toutes mensongères » (Smart, *Hubert Aquin, agent double* 83). Si le choix de l'une en dépit des autres n'est pas impossible, il est fatalement arbitraire. Le lecteur est contraint à questionner non seulement la validité des connaissances qu'il détient sur le monde fictionnel, mais également les mécanismes qu'il met en marche pour acquérir ces connaissances. Car la question « qui faut-il croire? » fait immédiatement surgir une autre – « comment décide-t-on qui croire? » – amenant le lecteur devant l'aveu incommode que toute décision dans ce sens est sous le signe de l'arbitraire et que rien

dans le texte ne l'appuie, bien au contraire. Et, en fin de compte, pourquoi faudrait-il croire ?

Cette instabilité du centre d'autorité, qui a comme résultat l'affaiblissement ou l'annulation de toute hypothèse établissant une figure auctoriale forte parmi les scripteurs actifs de ce livre, a une autre conséquence, à part la mise en question de ce versant de l'activité lectorale qui alimente les diverses croyances vis-à-vis du monde fictif. L'absence de l'auteur dans le texte force la quête du « vrai auteur » en dehors de l'espace scriptural. Surtout qu'il laisse des traces « infinitésimales » dans le texte : un renvoi en bas de la page signé « *Note de l'auteur* » (68) et sept notes qui ne sont revendiquées par aucune instance scripturale. La présence de quelqu'un qui aurait mis ensemble tous ces fragments disparates est presque palpable mais son identité est impossible à établir. Questionné dans une entrevue sur le mystère de ce personnage-organisateur, Hubert Aquin répond :

[...] celui-là, c'est souligné à certains moments, ce pourrait être CEM, d'autre fois on laisse entendre qu'il s'agit de R.R. et malgré tout on reste une patte en l'air et on peut croire que c'est R. R. Ou quelqu'un d'autre... [...] Il n'y a pas de doute possible que c'est une mystification. Cela se veut une mystification de la part de ce personnage-organisateur. (Gagnon 20)

Cette position vacante d'instance organisatrice est séduisante mais destructive ; de toute évidence, le texte la crée pour mieux se défendre contre une autorité univoque qui voudrait le soumettre à un seul principe ordonnateur : « Ces morts successives des instances scriptrices posent l'impossibilité de l'auteur et l'usurpation de sa place par les

lecteurs qui se transforment chacun à tour de rôle en un auteur condamné » (Randall, « La disparition élocutoire du romancier » 104).

Texte revendiqué par des faussaires et imposteurs, constitutivement incohérent, multipliant les pistes et reflétant ses personnages dans un jeu de miroirs trompeurs, *Trou de mémoire* se s'efface derrière son propre tissu : « cet enchaînement infini et circulaire d'images semblables prive chez Aquin le discours du roman de son *terme*, et va jusqu'à effacer au fond de son langage la présence de son ultime référent : l'existence même du roman. L'œuvre, littéralement, se perd de vue [...] » (Lapierre 57).

V.3. Indécidabilité et position du lecteur

Trou de mémoire est sans doute un roman de l'écriture, parlant aussi bien de l'activité d'écrire que du résultat de cette activité, le texte. Mais il est également, ou avant tout, un roman de la lecture : non seulement ses personnages lisent plus qu'ils n'écrivent, mais le texte d'Aquin problématise explicitement un nombre de modalités de lecture et déclenche implicitement une réflexion sur l'acte de lecture en général. Et si pour chaque personnage-lecteur il est très compliqué à gérer le texte qu'il lit et à décider des stratégies de lecture appropriées, pour le lecteur réel la situation est d'autant plus embarrassante, car il est devant une fiction construite « sous le signe du mensonge » (Randall, « L'homme et l'œuvre » 570) dont l'auteur est introuvable malgré la multitude d'instances scripturales qui s'arrogent cette place ; une fiction qui incite à des cheminements interprétatifs finissant tous, tôt ou tard, par s'enliser ; une fiction qui abonde en éléments référentiels mais se refuse à toute représentation ; une fiction comportant une charpente narrative tellement enchevêtrée qu'elle rend

impossible la moindre parcelle de cohérence ; une fiction à personnages tellement glissants, fragmentés, dédoublés et redoublés qu'il est impossible de leur attribuer avec certitude et position et actes. En somme, une « fiction fictive » (Randall, « La disparition élocutoire du romancier » 90).

V.3.1. L'interminable quête de l'original

Un autre aspect problématique de *Trou de mémoire* réside dans le fait que l'accès au texte « original » et intégral du récit de Magnant est impossible. Certaines parties du manuscrit sont « déchirées » ou « découpées aux ciseaux » et la fin manque tout bonnement : « Ce texte doit vraisemblablement se poursuivre ; toutefois, nous n'en possédons pas la suite » (TM 167). Le texte est déjà transformé par le travail de l'éditeur qui ne se résume pas au simple recopiage et à l'organisation du manuscrit, mais y opère une vaste gamme de modifications. Certaines sont inévitables, vu l'état indéchiffrable de certains passages du texte : « La dilatation de l'écriture atteint ici son paroxysme, à telle enseigne d'ailleurs qu'il a fallu – depuis trois ou quatre pages – déchiffrer presque au hasard » (TM 34). D'autres sont motivées par le souci d'organisation : « Il nous semble légitime d'établir ici même une division de chapitre, même si celle-ci ne repose pas sur un découpage choisi par l'auteur lui-même » (TM 34). Cette « légitimité » d'ailleurs illégitime, l'éditeur se l'arroge dès le début, dans la première note de la *Première partie* : « Je me suis permis de découper, assez arbitrairement, je le reconnais, le récit de P. X. Magnant » (TM 17). Mais certaines interventions dans le texte sont dictées par les scrupules de l'éditeur concernant la nature du matériel à publier. Ainsi certains mots sont remplacés : « Le lecteur

comprend aisément que notre souci d'honnêteté nous a souvent conduit à émonder la terminologie voisine de l'indécence dans ce texte » (TM 34) ; certains passages sont réécrits : « J'ai cru qu'il n'était pas nécessaire de laisser tels quels les passages du manuscrit qui ont été écrits en anglais » (TM 98) ; des épisodes sont évacués : « Ici se situe un épisode que je répugne à transcrire in extenso ; ce qui s'est déroulé, dans ce salon du Café Martin, doit être expurgé car ce passage, franchement indécent, pourrait être considéré comme diffamatoire par les personnes désignées qui vivent encore » (TM 62) ; des pages entières sont éliminées : « Il nous paraît inconvenant de publier les cinq pages qui font suite aux derniers mots du passage » (TM 40). Et l'éditeur finit par insérer à même le corps du texte des passages écrits de sa propre main : « Et voici que j'interviens maintenant dans ce livre pour mettre en question les pages qui précèdent ; en effet, je ne saurais les authentifier à la légère et affirmer tout de go qu'elles ont été écrites par P. X. Magnant » (TM 113). Des soucis de bienséance, de vraisemblance, de cohérence et d'authenticité poussent l'éditeur à transformer le manuscrit afin de le rendre conforme à ses propres attentes de lecture. Mais l'idée que le texte original, si fragmenté qu'il soit, est accessible à au moins une instance, fut-elle fictive, s'avère une illusion à son tour, car l'éditeur est mis assez tôt devant le constat que le texte qu'il considérait original est altéré par les interventions de RR, instance qui se place à la fois dans la position d'éditeur et d'auteur d'un texte qui n'est pas sien (ou l'est-il ?). À l'entreprise d'organisation du texte s'ajoute dorénavant tout un travail d'authentification qui est en fait voué à l'échec.

Pour la lecture réelle, le texte de Magnant est doublement virtuel : déjà son statut de « roman fictif » déclaré dès le début ne le rend accessible qu'à l'intérieur d'un

autre roman, qui est *Trou de mémoire*. De plus, à l'intérieur même du monde fictif où il prend naissance il n'existe pas d'instance qui y ait accès direct : l'éditeur lit un texte fragmenté et déjà modifié par RR, RR modifie un texte déjà transformé par l'éditeur, quant à Olympe, il n'a aucun contact avec le manuscrit de Magnant. Or l'accès du lecteur à ce texte ne se fait que par l'intermédiaire de ces instances qui, à leur tour, y ont accès indirectement ; le lecteur se retrouve dans l'impossible situation de lire un texte auquel il n'a pas en fait accès et, ultimement, de réfléchir sur un texte qu'il n'a pas lu. Le texte de Magnant est enfoui sous une couche épaisse de lectures successives qui l'ont transformé d'après leur logique. Autrement dit, on ne lit pas le texte de Magnant, mais un conglomérat formé de *textes-écrans* constitués par des lectures qui cherchent interminablement le même original¹⁷. En plus d'affirmer l'impossibilité de l'accès à l'original, *Trou de mémoire* illustre l'idée que la lecture est un acte essentiellement paradoxal : au moment même où elle active et construit son objet, elle commence fatalement à s'en éloigner.

¹⁷ Pierre Bayard parle de *livres-écrans*, terme construit sur la notion freudienne de « souvenir-écran » – faux souvenirs d'enfance ayant comme fonction d'escamoter les vrais souvenirs, incommodes ou inacceptables. De manière analogue, les livres-écrans sont des « objets reconstruits, dont le modèle lointain est enfoui derrière notre langage et celui des autres, et qu'il est vain d'espérer un jour, même en étant prêt à y perdre la vie, toucher du doigt » (*Comment parler des livres* 54).

V.3.2. Un texte qui s'allonge à l'infini

« Tout a une fin. Le texte s'arrête ici : du moins, j'en décide ainsi » (*TM* 225).

Ce sont les premières phrases de la *Note finale*, fragment qui clôt physiquement le roman. En réalité, le roman n'en finit pas de finir : le récit « infinitésimal » de Magnant a une capacité hallucinante d'englober des parcelles de texte qui lui sont extérieures. Déjà il contient des fragments d'un discours politique que Magnant aurait prononcé lors d'une assemblée révolutionnaire. En guise d'avant-propos figure la lettre d'Olympe qui, en passant soit dit, « n'en finit plus » elle non plus (*TM* 11)¹⁸. Ensuite s'ensuivent le journal de Magnant, les interventions de l'éditeur, les passages de RR, le journal de Ghezso-Quénum et la fin écrite par RR. Le découpage et la progression mêmes de *Trou de mémoire* manifestent une résistance explicite à l'idée de clôture :

Si le temps de l'écriture aquinienne ne semble jamais avancer, nous donnant plutôt l'impression de reculer, c'est que [...] la fin n'est pas le dernier mot de l'histoire et que les multiples reprises et recommencements (*Suite, Suite II, Suite III, Suite III-A, Suite et fin* etc.) fonctionnent dans un univers sans *télos* précis ou localisable. Le temps n'est pas fait ici pour progresser vers une fin définitive et programmée dès le départ ; il semble abhorrer la fin du programme en recourant constamment à la reprise sous les formes les plus variées [...]. (Wall, « *Trou de mémoire* » 455)

¹⁸ La lettre qui inaugure le roman est un élément important d'incohérence au niveau diégétique : sa datation la place après le meurtre de Joan et le viol de RR, tandis que son contenu la situe avant ces événements.

En fait, le texte a l'air de pouvoir continuer à l'infini, d'englober l'univers entier. Dans ce sens, il est significatif que la couverture de l'édition princeps de *Trou de mémoire* ait été lue comme partie intégrante du roman :

Dans le roman, deux œuvres anamorphes spécifiques forment des mises en abyme narratives et formelles. *La première est le fameux tableau du jeune Hans Holbein*, « Les ambassadeurs », constitué par deux images coexistantes, l'une ouverte et l'autre cachée, mais qui sont herméneutiquement contradictoires. [...] *L'autre anamorphose apparaît sur la couverture du livre* et, résumant la forme du roman, en constitue une sorte d'encadrement préfaciel. (Söderlind 101, nous soulignons)

Parti pris pour une lecture en régime de la représentation, ou bien acquiescement tacite au principe que « tout n'est que fiction » ? Mais si le texte a cette propriété incroyable d'assimiler des éléments qui lui sont extérieurs, il ne peut jamais finir ; l'une des raisons, la plus simpliste sans doute mais aussi la plus évidente, est que les rééditions et les traductions de *Trou de mémoire* qui existent, et vraisemblablement continueront à paraître, ont forcément une autre couverture¹⁹.

Pour Anthony Wall ce texte qui s'étire à l'infini est une forme de bavardage littéraire qui traduit « la peur de la fin » dans une inflation de commencements :

L'impossibilité de connaître le début et la fin de la vie relève à la fois de la biologie et de la logique de la langue. Ce sont là deux non-savoirs extrêmement

¹⁹ Pour des raisons de marketing, l'édition critique n'a pas pu maintenir la couverture originale, malgré le fait que la couverture de l'édition princeps ait été choisie par Aquin. Pourtant, le texte ne renvoie à aucun moment à cette image ; en l'absence de l'information extratextuelle qui précise le rôle d'Aquin dans le choix de la couverture, l'intégration de cette anamorphose dans l'analyse du roman nous semble problématique.

importants pour un savoir langagier qui s'adonne au bavardage écrit, non-savoirs qui font de nous des êtres à jamais incapables de nous orienter raisonnablement vers une fin ou en fonction d'un début, et qui, dans *Trou de mémoire*, transforment les multiples narrateurs du texte en spécialistes du recommencement. (« *Trou de mémoire* » 458)

Mais en même temps, le roman d'Aquin est aussi la mise en scène de l'impossibilité de la fin et la permanence du « presque là ». Pour un roman, il n'y a de fin qu'arbitraire, non seulement parce que chaque élément fictif est potentiellement sujet à des développements supplémentaires, mais surtout parce que nulle lecture n'est capable d'épuiser complètement le texte. Similairement au nombre π dont la valeur est à jamais approximative, le texte d'Aquin ajoute toujours un détail « infinitésimal » à l'image que l'on se forme de lui, histoire d'en changer l'interprétation de manière imperceptible et pourtant définitoire. Ainsi, le texte ne s'arrête qu'au moment où l'on décide d'arrêter la lecture et reprend son processus de construction au moment où on la recommence. Qu'il soit sous le signe du bavardage ou du délire, *Trou de mémoire* est à la fois dérive et fixation maladive ; il dit trop et pas assez sur une et même chose qui est à chaque fois un peu différente. Et nous, lecteurs « éventuels » comme il se plaît à nous nommer, « [n]ous occuperons en effet une place intenable, celle qui consiste à vouloir, comme le maniaque voulant tout entendre, tout faire dire au texte » (Wall, « *Trou de mémoire* » 477).

Conclusion

Le paradoxe n'est pas une solution, il ne résout rien. [...] Mais pouvoir, grâce à lui, redresser quelque chose, voilà le plus grand des paradoxes¹.

Étudier le paradoxe dans le texte romanesque est une démarche sinon paradoxale du moins problématique, et cela pour plusieurs raisons. La première difficulté découle du fait que le paradoxe se constitue en objet de réflexion dans de nombreux domaines de connaissance, sans être spécifique à aucun². De ce fait, le paradoxe sous-tend et active toute une série de concepts extra-littéraires – vérité, réalité, norme, sens etc. –, état de fait qui place le lecteur devant la nécessité, et en même temps l'impossibilité de tenir compte de tous. Ensuite, puisque le paradoxe est à la fois une agrammaticalité flagrante et une énigme aiguillonnante, il déclenche inévitablement l'impulsion paradoxicide, ce qui, au mieux, lance le lecteur sur de fausses pistes et, au pire, menace l'étude du paradoxe de se retrouver sans objet. De plus, comme le paradoxe ne se construit que dans la présence d'un sujet-interprétant, cette démarche est guettée en permanence par le risque de se transformer en simple lecture personnelle dépourvue de toute dimension objective. Enfin, vu la capacité du paradoxe à confronter le sujet-interprétant avec ses présupposés lecturaux et ses parti-

¹ Cioran 342.

² En guise d'exemple, le paradoxe du menteur est traité par la plupart des branches de la philosophie (de l'épistémologie, la morale ou l'éthique à l'ontologie), ainsi que par les sciences du langage et par la logique mathématique.

pris intellectuels, la démarche analytique se déroule fatalement sous le signe manifeste du doute ; lire en présence du paradoxe c'est se rappeler incessamment que « toute interprétation est mésinterprétation naissante » (Jankélévitch 31).

En assumant ces risques, nous avons proposé l'analyse d'une série de romans québécois qui confrontent le lecteur à des paradoxes indissolubles, afin de comprendre le fonctionnement de ce mécanisme à l'intérieur de l'univers romanesque et d'en saisir les conséquences pour les stratégies de lecture adoptées face à ce genre de textes. Pour atteindre cet objectif double, nous avons opéré avec une définition du paradoxe qui incorpore les deux sens courants de ce concept, à savoir celui de « contradiction » et celui d'« opinion contraire à la doxa ». Dans sa dimension contradictoire, le paradoxe agit à l'intérieur de l'univers romanesque dont il subvertit la cohérence interne ; dans sa dimension contestataire, le paradoxe agit sur la démarche interprétative en en modifiant les principes de fonctionnement. Suite à l'examen des lieux du paradoxe (c'est-à-dire de ses foyers d'origine au niveau textuel), et des modalités d'agencement des trois formes qu'il connaît (sémantique, logique et pragmatique), nous avons pu constater que les romans en question n'emploient jamais un seul type de paradoxe, mais que, bien au contraire, les trois formes s'entre-engendrent et s'inter-déterminent, formant un réseau déployé à tous les niveaux du processus romanesque. Puisque le paradoxe n'est pas utilisé de manière ponctuelle (c'est-à-dire uniquement en tant que procédé stylistique ou rhétorique, ou bien en tant qu'objet du discours), il devient une dimension permanente et constitutive de ces romans.

Comme règle générale, l'insertion du paradoxe dans l'univers romanesque crée des inconsistances internes qui contribuent à l'agencement d'un monde fictif

impossible³. Subséquemment, les textes qui font appel au paradoxe proposent généralement des mondes fictifs radicalement disjoints d'avec le monde réel ; c'est le cas de bon nombre de romans d'anticipation, ou encore des textes de Jorge Louis Borges ou de Lewis Carroll. Parlant des fictions de Borges, Thomas Pavel note que l'auteur argentin « remplit ses histoires d'objets impossibles et de situations contradictoires pour qu'aucun retour au monde réel ne soit possible après l'*Aleph* ou la *Bibliothèque de Babel* » (108). Or, la spécificité des textes étudiés ici consiste dans le fait qu'ils proposent des mondes fictifs impossibles tout en encourageant l'illusion référentielle⁴. Ces romans font appel à la réalité pour mieux se construire en tant que pure fiction : tout comme le paradoxe active la doxa pour la démontrer, ils usent du monde réel afin de s'en débarrasser.

Sous le coup du paradoxe, le roman cesse donc de parler du monde réel ou d'un monde possible et se donne strictement en tant que pure fiction. Mais qui plus est, le paradoxe rend cet état de fait explicite. Par définition, le roman est un dispositif à *faire*

³ Rappelons que le terme « monde impossible » a été compris au long de ce travail en tant qu'antonyme de « monde possible », c'est-à-dire d'un monde qui se définit en tant qu'alternative au monde réel construit à partir de celui-ci et entretenant avec lui une relation réflexive. Dans l'esprit de cette définition, le monde impossible enfreint les lois fondamentales de la logique, à savoir le principe d'identité, le principe de non-contradiction, et le principe du tiers exclu.

⁴ Le paradoxe détruit l'illusion référentielle parce qu'il mine la logique cause-effet qui, dans l'espace culturel occidental, est pensé régir la réalité :

Pour être capable de donner une définition causale du monde, on doit nécessairement avoir recours à l'idée d'une chaîne unilinéaire : pour qu'un mouvement se dirige de A en B, il faut qu'aucune force capable de le faire aller de B en A n'existe sur terre. Pour que l'on soit à même de justifier le caractère unilinéaire de la chaîne causale, il est tout d'abord nécessaire d'admettre un certain nombre de principes : le principe d'identité ($A=A$), le principe de non-contradiction (il est impossible pour une chose d'être à la fois et en même temps A et non-A) et le principe du tiers exclu (A est ou vrai ou faux et *tertium non datur*). Le modèle typique de la pensée du rationalisme occidental, le *modus ponens* : « si p alors q, or p : donc q » a été dérivé de ces principes qui en sont la condition. » (Eco, « Interprétation et histoire » 25)

De ce fait, le paradoxe est un outil de contestation de la vision du monde en tant que tout cohérent, cohésif et entièrement explicable.

accroire qui fonctionne seulement si le lecteur fait semblant d'y croire : « When consuming a fiction, the consumer typically makes-believe that the story is true, though she does not believe it is. [...] The fact that it is just a story need not be relinquished or even forgotten, though it is 'set aside' in not being allowed to become too salient » (Sainsbury, *Fiction and Fictionalism* 11). Or, le paradoxe met en évidence justement ce qui est généralement « mis de côté » – à savoir le fait que le roman est « juste un roman » –, et rend saillant le caractère métafictionnel de ces romans⁵. Dans ces conditions, le roman est d'abord et avant tout un espace de réflexion sur la fiction et sur l'acte de lecture, requérant ce que Richard Saint-Gelais appelle une « lecture en régime transreprésentatif » :

Ce qui caractérise [...] la lecture adhérant au régime transreprésentatif, c'est qu'elle est conduite à admettre que les données « intrinsèques » de la fiction ne sont justement pas intrinsèques, dans le sens où elles pourraient être caractérisées abstraction faite des conditions spécifiques dans lesquelles la lecture se fait. D'une part, le lecteur reconnaît, ne serait-ce qu'intuitivement, qu'il doit intervenir sur le texte et prendre des décisions controversées. [...] D'autre part, le lecteur reconnaît que ces interventions et ces décisions, loin de

⁵ Le caractère métafictionnel de ces textes est également révélé par la mise en scène systématique du processus littéraire (que ce soit du côté de la production, de celui de la réception, ou des deux).

Un trait commun de tous les romans du corpus est qu'ils usent du paradoxe dans la présence des personnages lecteurs et/ou scripteurs. Mille Milles du *Nez qui voque* est un lecteur avide illustré en situation d'écriture intime ; dans sa narration autodiégétique (dont la forme rappelle le journal) Claire Dubé de *Copies conformes* se dépeint en train de relire le « précieux roman » (CC 54) de Dashiell Hammett, *Le faucon maltais* ; *L'emprise* représente l'écrivain Block en train de lire le manuscrit du personnage sur qui il est en train d'écrire un roman ; Anne, la scriptrice du *Double suspect*, produit son roman suite à la lecture du journal intime de son amie ; la narratrice de *Meurtres à blanc* écrit un roman policier et passe son temps à relire Agatha Christie (MB 11) ; et dans *Terminus* et *Trou de mémoire*, tous les personnages sont des lecteurs-scripteurs.

tenir du caprice, jouent un rôle déterminant vis-à-vis des données de la fiction.

Cette détermination est susceptible de subvertir tous les paramètres de la

« réalité fictive » : l'identité des personnages, les gestes qu'ils posent, les lieux où ils se trouvent, le temps qui s'écoule. (*Châteaux de pages* 221)

Le paradoxe affecte non seulement le régime de lecture, mais agit également sur la pratique lectorale. Il existe foncièrement deux manières de pratiquer la lecture – en tant que travail de compréhension, ou en tant que divertissement –, auxquelles correspondent deux modes de lecture différents, appelés par Bertrand Gervais « lecture intensive » et « lecture extensive » respectivement (*À l'écoute de la lecture*)⁶. La lecture intensive présuppose le retour sans arrêt au(x) même(s) texte(s), qui sont « lus, relus, mémorisés, récités » (37), afin d'en acquérir une compréhension profonde et totale⁷. La lecture extensive par contre, vise à traverser le plus de textes que possible et sacrifie en partie l'appréhension de chacun des textes en particulier. Gervais note, avec

⁶ Gervais reprend ici une terminologie qui appartient à R. Engelsing et qui a ensuite été adoptée par Roger Chartier et J. Hébrard. Ces deux modes de lecture, remarque Gervais, « ne semblent pas avoir la même ancienneté » (36). Le premier du point de vue chronologique – et l'unique jusqu'au milieu du XVII^e siècle – est le mode de la lecture intensive, et il est caractéristique des espaces culturels où les livres sont peu nombreux et très chers ; le livre y est investi d'un respect considérable et il a, souvent littéralement, une dimension sacrée. Le deuxième mode de lecture, la lecture extensive, caractérise les sociétés où le livre est un objet courant et très accessible ; l'accès à de nombreux textes nourrit mieux la curiosité du lecteur, mais cette curiosité même le détermine de s'arrêter moins longtemps sur un texte pour pouvoir passer plus vite à un autre.

⁷ Une très belle description de ce mode de lecture se trouve dans *Le Survenant* de Germaine Guèvremont :

Bien qu'elle [Angéline] aimât à lire, elle n'aurait jamais osé un jour de semaine, la lecture étant dans son idée une occupation purement dominicale, et trop noble aussi pour s'y adonner en habits de travail.

Toutefois le dimanche après-midi, revêtue de sa bonne robe sur laquelle elle passait un tablier blanc, frais lavé, fleurant encore le grand air et le vent, là elle pouvait sortir ses livres. À la vérité elle n'en possédait que deux : son missel et un prix de classe : *Geneviève de Brabant*. Elle alternait, lisant dans l'un, un dimanche, et le dimanche suivant, dans l'autre, sans jamais déroger.

Même seule elle lisait à haute voix, afin de se mieux pénétrer le sujet. (54)

raison, que ces deux modes de lecture ne se retrouvent point à l'état pur, mais qu'ils s'activent simultanément, l'un permettant au lecteur de comprendre le texte, l'autre d'y progresser et de s'en rendre à la fin. Il revient au lecteur de décider à quel point il veut comprendre le texte, ce qui va déterminer le rythme de progression de sa lecture : « lire, c'est progresser et comprendre, et l'importance accordée à l'une de ces économies dépend des objectifs du lecteur, de ses *mandats* » (43).

Or, dans le cas des romans étudiés ici, les choses se passent bien différemment. De manière évidente, la présence du paradoxe y impose l'hégémonie de la lecture intensive, dans le sens où, confronté avec les agrammaticalités frappantes que le paradoxe institue, le lecteur est parfois désireux et toujours obligé de relire le texte à plusieurs reprises. Pourtant, cette lecture intensive n'en est pas une vraie, puisqu'elle n'aboutit point à une meilleure compréhension du texte. Quant à la lecture extensive, elle est à son tour minée, puisque le lecteur est forcé – à moins de s'obstiner à lire ces textes comme des suites de phrases qui commencent à la page 1 et finissent à la page *n* – de retourner sans arrêt sur les pas de la lecture qu'il vient de faire. « Lire de façon extensive, » – note Gervais – « c'est comprendre de façon superficielle ; et lire de façon intensive, c'est rester éternellement sur le même texte » (37). Mais en présence du paradoxe, la lecture extensive ramène incessamment au même texte et la lecture intensive amène à une compréhension superficielle. Le lecteur ni ne progresse ni ne comprend, et ses « mandats » importent peu face à ce type de textes. Il a certainement le choix de délaissier ce genre de romans, mais s'il décide de ne pas le faire, il ne pratique ni une « lecture-en-compréhension » ni une « lecture-en-progression » (les termes appartiennent à Gervais), mais une *lecture-en-exploration*. La lecture n'est plus

une occupation, mais une *préoccupation*, avec tout ce que cela suppose d'éprouvant et d'obsessionnel. Dans l'espace du roman, le paradoxe devient ainsi un mécanisme qui donne à lire⁸.

Se situer dans la perspective du lecteur pour examiner les manifestations du paradoxe dans le texte romanesque n'est qu'un choix parmi d'autres, doté – comme tout choix – de sa dose d'arbitraire et de parti pris. Cette approche a deux grands avantages : premièrement, puisqu'elle conçoit le texte en tant que « dispositif de lecture » (Saint-Gelais, *Châteaux de pages*), elle respecte la condition *sine qua non* de l'apparition du paradoxe, qui est l'existence d'un sujet-interprétant porteur de doxa ; deuxièmement, puisqu'elle traite le texte du point de vue de l'*instance lectorale*, elle permet de dégager le roman de son contexte institutionnel et socio-historique pour mettre en relief une dimension universelle⁹.

Mais si cette perspective rend bien compte du « comment » du paradoxe, elle n'est pourtant pas apte d'en éclaircir le « pourquoi ». Or, comme le remarque Gilles Marcotte dans son dernier ouvrage, « la réunion d'œuvres parues dans le même espace géographique ne peut que suggérer des perspectives historiques, des relations entre texte et société » (*La littérature est inutile* 11). Un survol diachronique du roman

⁸ La présence du paradoxe dans l'espace fictionnel a comme conséquence inévitable et immédiate l'installation de l'acte de lecture au centre du processus romanesque. Travaillant sur un corpus qui recoupe en partie le nôtre, Marilyn Randall parle de « romans de la lecture », c'est à dire de romans qui, en thématissant ou non la lecture, « déstabilisent les procédés et les présupposés du lecteur réel » (« La disparition élocutoire du romancier » 89). Pourtant, la particularité des textes traités ici consiste en ce qu'ils traitent de la lecture tout en soulevant de manière insistante la question de l'instance auctoriale. Absent, mort ou tué, l'auteur sans figure est néanmoins présent dans les pans de tous ces romans. L'avènement du roman de la lecture serait-il accompagné d'une résurrection du spectre de l'auteur ? Mais la réponse à cette question constitue sans doute le sujet d'une autre thèse.

⁹ Remarquons en outre que certains romans mineurs, tels que *L'emprise* ou *Terminus*, acquièrent un intérêt important s'ils sont examinés à l'aide de la notion de paradoxe. L'hypothèse que le paradoxe est un facteur de littérarité sera mise à l'épreuve dans nos recherches ultérieures.

québécois suggère que le paradoxe en est entièrement absent avant la Révolution tranquille, mais qu'il se manifeste de manière prégnante dans la production romanesque d'après 1965, sans perdre beaucoup de sa force dans ce XXI^e siècle naissant¹⁰.

Le constat que le paradoxe vit tellement bien dans la littérature québécoise ouvre deux voies possibles pour des recherches à venir. L'une s'inscrit dans l'approche comparative et vise à vérifier l'hypothèse que le penchant vers le paradoxe serait un trait spécifique à des littératures jeunes ou en situation minoritaire, produites dans des environnements socioculturels qui se définissent par rapport à une « culture-mère » à laquelle ils se sentent appartenir mais qu'ils perçoivent en même temps comme étrangère. Certains des textes de Patrick Chamoiseau, Tahar Ben Jelloun, Franz Kafka ou Salman Rushdie fournissent des exemples riches à exploiter dans ce sens¹¹.

L'autre piste de travail envisageable serait une démarche socio-historique qui cherche à établir quelle est la relation entre la présence du paradoxe dans le roman québécois et la récurrence systématique de ce concept dans le discours extra-littéraire. Ce concept est présent dans le discours national et indépendantiste québécois à des degrés d'explicitation variables se situant entre les manifestations plus voilées, retrouvées notamment chez Hubert Aquin et Jean Bouthillette – dont la pensée s'organise autour de notions voisines telles *le double*, *l'ambiguïté* ou *la contradiction* –,

¹⁰ Il est pourtant à remarquer l'emploi différent que font du paradoxe certains romans parus autour de l'an 2000 : dans *Gros mots* de Réjean Ducharme (1999) ou *Hier* de Nicole Brossard (2001) par exemple, la présence du paradoxe à l'intérieur du monde fictionnel devient sujette à la décision interprétative. Cela suggère l'hypothèse que l'on pourrait assister à une transformation du rôle et de l'emploi de ce concept dans l'espace littéraire québécois.

¹¹ Le cas de la littérature belge de langue française est très intéressant de ce point de vue : l'auteur belge, note Eric Lysøe, « extériorise en français sa psychologie flamande et réalise l'amalgame bizarrement harmonieux de l'intellectualité germanique du fond unie à l'intellectualité latine de la forme » (92). Ceci explique peut-être le fort penchant vers le fantastique – construit, par définition, sur la superposition de deux contraires : le familier et le non-familier – qui caractérise cette littérature.

et les formulations nettes présentes par exemple chez Pierre Vadeboncoeur, qui organise sa conception du Québec et du Québécois autour de la notion de paradoxe¹². Pour Vadeboncoeur, les Canadiens-français ont vécu tout au long de leur histoire dans la « condition paradoxale » de « constituer très profondément un peuple, mais un peuple dépouillé, investi, et qui dure et veut durer comme s'il possédait effectivement ce qu'il faut pour se compter comme une nation » (*La dernière heure* 7). Héritier légitime du Canadien-français, le Québécois est un « errant sédentaire » qui vit comme une « sorte d'hôte dans son propre domaine, dominant encore aussi paresseusement par le nombre, mais se sentant paradoxalement peu admis, comme s'il n'était pas vrai qu'il fut chez lui » (*Un génocide en douce* 22). Dans ces conditions, le rapport qu'entretient le Québécois avec son pays ne peut être que paradoxal :

Le Québec est pour les Québécois une entité à la fois si certaine et si douteuse, si nécessaire et si aléatoire (l'opposition radicale de ces termes, l'opposition quasi-déraisonnable de ces termes contradictoires est à souligner, car elle correspond à des réalités présentes simultanément dans nos consciences), que, pour eux, en ce qui touche le pays, tout tourne autour de la question sans cesse irrésolue de Hamlet : être ou ne pas être. (« Le Québec expliqué aux Anglais » 96-7)

¹² Il est à noter que les notions de *double*, *ambiguïté* et *contradiction* sont constamment présentes dans le roman québécois, que ce soit au niveau thématique ou structurel ; des romans tels que *Le Survenant* de Germaine Guèvremont, *Les têtes à Papineau* de Jacques Godbout, *Gros mots* de Réjean Ducharme ou encore *Hier* de Nicole Brossard n'en sont que quelques exemples. Délibérément écartés du corpus principal pour des raisons énoncées dans le Chapitre I, ces textes frôlent la sphère du paradoxe en ce qui concerne les effets produits sur le lecteur.

Si le Québec se définit en tant qu'entité paradoxale, c'est parce qu'il a systématiquement été forcé de vivre dans une situation de double contrainte :

Épanouissez-vous, mais dans votre volume antérieur. [...] Existez historiquement, mais sans modifier l'histoire. Survenez dans l'histoire, mais qu'on ne s'en aperçoive pas. En somme, restez comme vous étiez par rapport à ce qui était avant que vous ne commenciez à exister vraiment. Dites-vous un peuple, mais sans devenir un. Prenez ce qu'il vous faut, mais dans ce qui vous appartient déjà. Soyez nouveaux, mais comme vous étiez auparavant. (*To Be or Not To Be* 92)

De ce fait, l'histoire du Québec est vue par Vadeboncoeur comme un enchaînement événementiel qui forme « un beau chapelet de paradoxes » (« Résistance et refus » 10), situation qui oblige le peuple québécois à prendre en considération, sinon à assumer, la logique du tiers inclus.

Cette vision du Québec n'est pas le propre du discours nationaliste et indépendantiste, mais elle est véhiculée en égale mesure par le discours savant, institutionnel ou politique produit au et sur le Québec, indifféremment de l'idéologie à laquelle il se rattache. De surcroît, le syntagme « le paradoxe québécois » semble avoir acquis dans l'espace public le statut de lieu commun¹³.

¹³ La notion de paradoxe est présente dans le champ des études socio-historiques (Ramsay Cook, « The Paradox of Québec »), culturelles (Roger Chamberland, « The Cultural Paradox of Rap Made in Quebec »), ou politiques (Anthony Westell, *Paradox: Trudeau as Prime Minister*). Le syntagme « le paradoxe québécois » fait fortune dans l'espace public. Il apparaît dans le titre même de nombreux articles savants (v. Nadine Vincent ou Jocelyn Létourneau) et journalistiques (v. Donald Charette ou Clairandree Cauchy), dans les rapports des institutions publiques (v. « Portrait de santé du Québec » de l'Institut national de santé publique Québec, p. 44, ou « Le Québec face à ses défis » par le Comité consultatif sur l'économie et les finances publiques du Gouvernement du Québec, pp. 16 et 75) et dans le

Cet état de fait permet de formuler l'hypothèse que l'emploi du paradoxe en tant qu'outil de construction du roman québécois serait moins un choix stylistique, rhétorique ou formel, mais plutôt un moyen qui permet à la fois de construire et d'exprimer une ontologie nationale. L'étude que nous venons d'achever constitue ainsi le point de départ pour des recherches ultérieures qui, moyennant les outils de la sociocritique et de l'analyse du discours, examineront les facteurs socio-historiques et culturels qui pourraient être mis en relation avec la présence du paradoxe dans le roman québécois et avec la transformation (si transformation il y a) de son rôle dans l'économie du roman, afin de déterminer si l'emploi du paradoxe comme stratégie littéraire participe essentiellement de la « québécity » ou, bien au contraire, de la modernité de ces textes.

discours des politiciens (v. le « Discours sur le budget » prononcé par le ministre des finances québécois en 2000, p. 3). Les moteurs de recherche sur Internet retrouvent environ 1 500 occurrences de cette expression dans l'espace virtuel, et plus de 300 000 contextes où la notion de paradoxe est associée aux mots « québécois » ou « Québec ».

Bibliographie

A. Corpus principal

- Aquin, Hubert. *Trou de mémoire*. 1968. Édition critique Janet M. Paterson et Marilyn Randall. Montréal : Bibliothèque québécoise, 1993.
- Brulotte, Gaëtan. *L'emprise*. 1979. Montréal : Leméac, 1988.
- Ducharme, Réjean. *Le nez qui voque*. Paris : Gallimard, 1967.
- LaRue, Monique. *Copies conformes*. Montréal : Lacombe, 1989.
- Monette, Madeleine. *Le double suspect*. 1980. Montréal : Typo, 1996.
- Poupart, Jean-Marie. *Terminus*. Montréal : Leméac, 1979.
- Proulx, Monique. *Le sexe des étoiles*. Montréal : Québec/Amérique, 1987.
- Villemaire, Yolande. *Meurtres à blanc*. 1974. Montréal : Les Herbes Rouges, 1986.

B. Romans québécois cités

- Aquin, Hubert. *Prochain épisode*. 1965. Édition critique établie par Jacques Allard. Saint-Laurent : Bibliothèque québécoise, 1995.
- Brossard, Nicole. *Hier*. Montréal : Québec Amérique, 2001.
- Brulotte, Gaëtan. *Double Exposure*. Trad. David Lobdell. Ottawa: Oberon Press, 1988.
- Ducharme, Réjean. *Gros mots*. Paris : Gallimard, 1999.
- . *L'hiver de force*. Paris : Gallimard, 1973.
- Ferron, Jacques. *La nuit*. Montréal : Parti pris, 1965.
- Filion, Pierre. *Le personnage*. Montréal : Leméac, 1972.
- Godbout, Jacques. *Les têtes à Papineau*. 1981. Montréal : Boréal, 1991.

- Guèvremont, Germaine. *Le Survenant*. 1945. Montréal : Bibliothèque Québécoise, 1990.
- Laferrière, Dany. *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*. Montréal : VLB, 1985.
- LaRue, Monique. *True Copies*. Trad. Lucie Ranger. Winnipeg : Signature Éditions, 2007.
- Proulx, Monique. *Sex of the Stars*. Trad. Matt Cohen. Vancouver : Douglas & McIntyre, 1996.
- Soucy, Gaétan. *La petite fille qui aimait trop les allumettes*. 1998. Montréal : Boréal, 2000.
- Villemaire, Yolande. *La vie en prose*. Montréal : Les Herbes Rouges, 1980.

C. Ouvrages cités

- Aas-Rouxparis, Nicole. « Inscriptions et transgressions dans *Le Double suspect* de Madeleine Monette. » *The French Review* 64.5 (1991) : 754-61.
- Abirached, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Grasset, 1978.
- Abiteboul, Olivier. *Le paradoxe apprivoisé*. Paris : Flammarion, 1998.
- Adamson, Ginette. « Autogénération du langage, mode d'emploi de l'écriture narrative de Madeleine Monette. » *Relectures de Madeleine Monette*. Éd. Janine Ricouart. Birmingham : Summa Publications, 1999. 54-61.
- Alexandrescu, Vlad. *Le paradoxe chez Blaise Pascal*. Berne : Peter Lang, 1997.
- Allard, Jacques. « *Fifty-Fifties* : Espaces socio-fictifs du réalisme spirituel. » *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*. Éd. François Gallays, Sylvain Simard et Robert Vigneault. Montréal : Fides, 1992. 9-32.
- . « Le sexe des étoiles et le corps du texte. » *Sexuation, espace, écriture : La littérature québécoise en transformation*. Éd. Louise Dupré, Jaap Lintvelt et Janet M. Paterson. Montréal : Nota bene, 2002. 469-84.
- Aquien, Michèle et Georges Molinié. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris : Librairie générale française, 1996.

- Aquin, Hubert. « La fatigue culturelle du Canada français. » 1962. *Blocs erratiques*. Éd. René Lapierre. Montréal : Typo, 1998. 73-118.
- . *Journal. 1948-1971*. Édition critique Bernard Beugnot. Montréal : Bibliothèque québécoise, 1992.
- Bacry, Patrick. *Les figures de style et autres procédés stylistiques*. Paris : Belin, 1992.
- Bajulaz-Fessler, Nicole. « Le personnage de l'écrivain dans *L'emprise* : Une entreprise de subordination. » *Le personnage romanesque*. Éd. Gérard Lavergne. Nice : Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines, Université de Nice Sophia Antipolis, 1994. 65-77.
- Bal, Mieke. « Mimesis and Genre Theory in Aristotle's *Poetics*. » *Poetics Today* 3.1 (1982) : 171-80.
- Barker-Plummer, David. « Turing Machines. » *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Éd. Edward N. Zalta. Spring 2009 Edition. Center for the Study of Language and Information, Stanford University. 3 février 2009. <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2009/entries/turing-machine/>>.
- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal. Petits poèmes en prose*. Bologna : Capitol, 1960.
- Baudoin, Réjean. « Autoportrait d'un écrivain dans le miroir. » *Gaëtan Brulotte : Une nouvelle écriture*. Éd. Claudine Fischer. Lewiston : Edwin Mellen, 1992. 25-40.
- Bayard, Pierre. *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus*. Paris : Minuit, 2007.
- . *Qui a tué Roger Ackroyd ?* Paris : Minuit, 1998.
- Beaudet, Marie-Andrée. « Entre mutinerie et désertion : Lecture des épigraphes de *L'hiver de force* et du *Nez qui voque* comme prises de position exemplaires d'écrivain périphérique. » *Voix et images* 27.1 (2001) : 103-12.
- Belleau, André. *Le romancier fictif : Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*. Sillery : Presses de l'Université du Québec, 1980.
- Benardete, Seth et Michael Davis. Trad. *Poetics*. Par Aristote. South Bend : St. Augustine's Press, 2002.
- Berdan, Marshall S. « Sherlock Holmes 101. » *The Washington Post* 11 janvier 2004. The Washington Post Company. 16 mai 2007. <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2004/01/11/AR2005041501841.html>>.

- Berthelot, Francis. *Le corps du héros : Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*. Paris : Nathan, 1997.
- Biron, Michel. *L'absence du maître : Saint-Denis Garneau, Ferron, Ducharme*. Montréal : Presses Universitaires de Montréal, 2000.
- Bordeleau, Francine. « Gaëtan Brulotte : l'art du hors-la-loi. » *Lettres Québécoises* 116 (2004) : 9-11.
- Bourdieu, Pierre et Roger Chartier. « La lecture : Une pratique culturelle. » *Pratiques de la lecture*. Éd. Roger Chartier. Paris : Rivages, 1985. 218-39.
- Bouthillette, Jean. *Le Canadien français et son double*. 1972. Montréal : L'Hexagone, 1989.
- Browning, Will. « Traduire l'intraduisible : Le défi Ducharme. » *Roman 20-50 : Revue d'études du roman du XX^e siècle* 41 (2006) : 65-9.
- Bury, Stephen. « Ruskin & the Slavery Fors. » *Ruskin Anniversary Lecture Series, Oxford*. 2001. British Library Research Archive. 20 avril 2007. <<http://sherpa.bl.uk/30/>>.
- Bywater, Ingram. Trad. *Poetics*. Par Aristote. New York : Modern Library, 1954.
- Calvino, Italo. « Les niveaux de la réalité en littérature. » *La machine littéraire*. Trad. Michel Orcel et François Wahl. Paris : Seuil, 1984. 85-100.
- . *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Trad. Danièle Sallenave et François Wahl. Paris : Seuil, 1982.
- Camus, Albert. *Le mythe de Sisyphe : Essai sur l'absurde*. Paris : Gallimard, 1942.
- Cantini, Andrea. « Paradoxes and Contemporary Logic. » *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Éd. Edward N. Zalta, Spring 2009 Edition. Center for the Study of Language and Information, Stanford University. 29 mai 2008. <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2009/entries/paradoxes-contemporary-logic/>>.
- Canty, Daniel. « Le jeu d'imitation dans *Copies conformes* de Monique LaRue. » *Voix et images* 21.2 (1996) : 324-36.
- Cardinal, Jacques. *Le roman de l'histoire : Politique et transmission du nom dans Prochain épisode et Trou de mémoire de Hubert Aquin*. Montréal : Éditions Balzac, 1993.

- Carel, Marion et Oswald Ducrot. « Le problème du paradoxe dans une sémantique argumentative. » *Langue française* 123 (1999) : 6-26.
- Carman, Bliss. *Low Tide on Grand Pré : A Book of Lyrics*. 1893. *Canadian Poetry*. Éd. D. M. R. Bentley. Canadian Poetry Press. Department of English, The University of Western Ontario. 5 avril 2009.
<http://www.canadianpoetry.ca/confederation/Bliss%20Carman/low_tide/index.htm>.
- Chassay, Jean-François et Katherine Roberts. « Entretien avec Monique LaRue. » *Voix et images* 28.2 (2003) : 13-29.
- Cioran, E. M. *Le crépuscule des pensées*. Trad. Mirella Patureau-Nedelco. *Œuvres*. Éd. Yves Pyr . Paris : Gallimard, 1995. 333-504.
- Chamberland, Roger. « The Cultural Paradox of Rap Made in Quebec. » *Black, Blanc, Beur : Rap Music and Hip-Hop Culture in the Francophone World*. Éd. Alain-Philippe Durand. Lanham : Scarecrow Press, 2002. 124-137.
- Clark, Michael. *Paradoxes from A to Z*. London: Routledge, 2002.
- Cliche, Anne  laine. *Le désir du roman : Hubert Aquin, Réjean Ducharme*. Montréal : XYZ, 1992.
- Colie, Rosalie Littell. *Paradoxia Epidemica : The Renaissance Tradition of Paradox*. Princeton : Princeton University Press, 1966.
- Comité consultatif sur l'économie et les finances publiques. « Le Québec face à ses défis. Des pistes de solution : Mieux dépenser et mieux financer nos services publics. » Fascicule 2. *Consultations prébudgétaires 2010-2011*. 2010. Ministère des finances Québec. 25 mai 2010.
<<http://consultations.finances.gouv.qc.ca/fr/je-minforme/>>.
- Cook, Ramsay. « The Paradox of Quebec. » *Watching Quebec : Selected Essays*. Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press, 2005. 56-67.
- Cordes, Al. « Decimal to Binary Convertor. » *Robots and Computers Course Page*. 1999. Plattsburgh State University of New York. 14 mars 2006.
<<http://faculty.plattsburgh.edu/albert.cordes/DECBIN.HTML>>.
- Coste, Didier. « Exercice des fonctions cardinales du personnage. » *Le personnage en question*. Toulouse : Service des Publications Université de Toulouse-Le Mirail, 1984. 11-22.

- Courteline, Georges. *La philosophie de Georges Courteline*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 2000.
- Dacier, André. Trad. *La poétique d'Aristote*. 1692. New York : G. Olms, 1976.
- Daunais, Isabelle. *Frontière du roman : Le personnage réaliste et ses fictions*. Montréal : Presses Universitaires de Montréal, 2002.
- . « Présentation. » *Études françaises* 41.1 (2005) : 5-7.
- Defays, Daniel. *L'esprit en friche : Les foisonnements de l'intelligence artificielle*. Liège : Mardaga, 1988.
- Devaney, M.J. « *Since at least Plato... » and Other Postmodernist Myths*. New York : St. Martin's Press, 1997.
- Dictionnaire de l'Académie Française*. Sixième édition. Paris : Firmin-Didot, 1835. *Gallica*. Bibliothèque Nationale de France. 20 août 2007. <<http://gallica.bnf.fr/>>.
- Dictionnaire de l'Académie Française*. Septième édition. Paris : Firmin-Didot, 1878. *Gallica*. Bibliothèque Nationale de France. 20 août 2007. <<http://gallica.bnf.fr/>>.
- Dictionnaire de l'Académie Française*. Troisième édition. Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1740. *Gallica*. Bibliothèque Nationale de France. 20 août 2007. <<http://gallica.bnf.fr/>>.
- Dion, Robert. « L'instinct du réel : Fuites et retours dans *Les faux fuyants*, *Copies conformes* et *La démarche du crabe* de Monique LaRue. » *Voix et images* 28.2 (2003) : 30-45.
- « Discours sur le budget : Budget 2000-2001. » *Finances Québec*. 2000. Ministère des finances Québec. 25 mai 2010. <<http://www.budget.finances.gouv.qc.ca/index.asp>>.
- Du Cange, Charles du Fresne sieur. *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis conditum a Carolo Du Fresne, domino Du Cange, auctum a monachis ordinis S. Benedicti, cum supplementis integris D.P. Carpenterii, Adelungii, aliorum, susque digessit G.A.L. Henschel; sequuntur Glossarium gallicum, Tabulæ, Indices auctorum et rerum, Dissertationes*. Paris : Librairie des sciences et des arts, 1937-1938. *Gallica*. Bibliothèque Nationale de France. 20 août 2007. <<http://gallica.bnf.fr/>>.

- Ducrot, Oswald et Marion Carel. « Les propriétés linguistiques du paradoxe : Paradoxe et négation. » *Langue française* 123 (1999) : 27-39.
- Ducrot, Oswald et Tzvetan Todorov. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil, 1972.
- Dumarsais. *Essai sur les préjugés, ou de l'influence des opinions sur les mœurs et sur le bonheur des hommes*. Paris : Niogret, 1882.
- Dupont-Roc, Roselyne et Jean Lallot. Trad. *La poétique*. Par Aristote. Paris : Seuil, 1980.
- Dupriez, Bernard. « Ducharme et des ficelles ». *Voix et images du pays V. Littérature québécoise*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 1972. 165-88.
- . *Gradus : Les procédés littéraires : Dictionnaire*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1980.
- Eco, Umberto. « Interprétation et histoire. » *Interprétation et surinterprétation*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001. 21-39.
- . *Lector in fabula : Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris : Grasset, 1985.
- . « Voyage dans l'hyperréalité. » *La guerre du faux*. Paris : Grasset, 1985. 15-85.
- « *L'emprise*. Ce que la critique en pense ». Gaëtan Brulotte. 2 mars 2009. <<http://www.gbrulotte.com./fr/livres/presse/emprise.xhtml>>.
- Estienne, Robert. *Dictionnaire françois latin, contenant les motz & manieres de parler Francois, tournez en Latin*. Paris : Robert Estienne, 1539. *Gallica*. Bibliothèque Nationale de France. 20 août 2007. <<http://gallica.bnf.fr/>>.
- Falardeau, Jean-Charles. *L'évolution du héros dans le roman québécois*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1968.
- Falletta, Nicholas. *The Paradoxicon*. Garden City : Doubleday, 1983.
- Flavin, Dan. *Dan Flavin, lumière fluorescente, etc.* Ottawa : National Gallery of Canada, 1969.
- Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*. Flammarion : Paris, 1977.
- Forsyth, Louise H, éd. *Nicole Brossard : Essays on Her Work*. Toronto : Guernica, 2005.

- Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel, Contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les Sciences et des Arts*. [La Haye] : [Arnout et Reinier Leers], [1690]. *Gallica*. Bibliothèque Nationale de France. 20 août 2007. <<http://gallica.bnf.fr/>>.
- Gabbay, Dov M. et John Woods. *Handbook of the History of Logic : Mediaeval and Renaissance Logic*. Amsterdam : Elsevier, 2004.
- Gagnon, Anne. « Hubert Aquin et le jeu de l'écriture. » *Hubert Aquin en revue*. Éd. Jacinthe Martel et Jean-Christian Pleau. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2006. 11-23.
- Gale, Robert L. *A Dashiell Hammett Companion*. London : Greenwood Press, 2000.
- Ganapathy, N. « Conversion au système métrique. » *L'Encyclopédie Canadienne*. 4 avril 2007. <<http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0008514>>.
- Gans, Eric. *The Origin of Language : A formal Theory of Representation*. Berkeley : University of California Press, 1981.
- . *Le paradoxe de Phèdre* suivi de *Le paradoxe constitutif du roman*. Paris : Nizet, 1975.
- Gauvin, Lise. « Écrire/Réécrire le/au féminin : Notes sur une pratique. » *Études françaises* 40.1 (2004) : 11-28.
- . « La littérature québécoise – Une littérature de l'intranquillité. » *Le Devoir* 26 avril 2006. *Le Devoir*. 26 juin 2008. <<http://www.ledevoir.com/non-classe/107558/la-litterature-quebecoise-une-litterature-de-l-intranquillite>>.
- Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris : Seuil, 1991.
- . *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Gervais, Bertrand. *À l'écoute de la lecture*. Montréal : VLB, 1993.
- . *Figures, lectures : Logiques de l'imaginaire*. Tome I. Montréal : Le Quartanier, 2007.
- . « Polar, scalaire et lecture. » *Tangence* 38 (1992) : 96-106.

- Gill, Charles. *Correspondance*. Réunie, classée et annotée d'après les originaux par Réginald Hamel. Montréal : Parti Pris, 1969.
- Glaudes, Pierre et Yves Reuter. *Le Personnage*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998.
- Goodman, Nelson. *Fact, fiction, and Forecast*. 1954. Cambridge : Harvard University Press, 1983.
- Gould, Karen. « *Copies conformes : La réécriture québécoise d'un polar américain.* » *Études françaises* 29.1 (1993) : 25-35.
- Green, Mary Jean. « The Quebec Novel Today: Multiple Perspectives. » *The French Review* 67.6 (1994) : 922-29.
- Gronhovd, Anne-Marie. « Images spéculaires dans le roman de Madeleine Monette. » *Quebec Studies* 15 (1992/93) : 1-9.
- Haghebaert, Élisabeth. *Réjean Ducharme : Une marginalité paradoxale*. Montréal : Nota Bene, 2009.
- Hamon, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage. » *Poétique du récit*. Par R. Barthes, W. Kayser, W. Booth et Ph. Hamon. Paris : Seuil, 1977. 115-80.
- Haraucourt, Edmond. *Seul*. Charleston : BiblioBazaar, 2008.
- Hardie, Philip, éd. *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*. Oxford : Oxford University Press, 2009.
- Hardy, Joseph. Trad. *Poétique*. Par Aristote. Paris : Les belles lettres, 1932.
- Haslanger, Sally. « Ontology and Pragmatic Paradox. » *Proceedings of the Aristotelian Society* 92 (1992) : 293-313.
- Hébert, François. « L'alinguisme de Réjean Ducharme. » *Études Canadiennes* 12.21 (1986) : 315-21.
- Heine, Heinrich. *Correspondance inédite*. Vol. 1. Paris : Michel Lévi, 1867.
- Higbee, Kenneth L. *Your Memory : How It Works and How to Improve It*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1977.
- Hofstadter, Douglas. *Gödel, Escher, Bach : An Eternal Golden Braid*. New York : Basic Books, 1979.

- . *I Am a Strange Loop*. New York : Basic Books, 2007.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox*. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- Imbert, Patrick. *Roman québécois contemporain et clichés*. Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983.
- Institut national de santé publique Québec. « Portrait de santé du Québec et de ses régions. Deuxième rapport national sur l'état de santé de la population du Québec : Les analyses. » *Santéscope*. 2006. Gouvernement du Québec. 25 mai 2010 <http://www.inspq.qc.ca/pdf/publications/portrait_de_sante.asp>.
- Ireland, Susan. « La maternité et la modernité dans les romans de Monique LaRue. » *Voix et images* 28.2 (2003) : 46-60.
- . « La réécriture dans *Le double suspect*. » *Relectures de Madeleine Monette*. Éd. Janine Ricouart. Birmingham : Summa Publications, 1999. 33-52.
- Irigaray, Luce. *Éthique de la différence sexuelle*. Paris : Minuit, 1984.
- Iser, Wolfgang. *L'acte de lecture : Théorie de l'effet esthétique*. Trad. Evelyne Szyner. Bruxelles : P. Mardaga, 1985.
- Jankélévitch, Vladimir. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien : La méconnaissance. Le malentendu*. Paris : Seuil, 1980.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris : Gallimard, 1978.
- Joubert, Lucie et Annette Hayward, éd. *La vieille fille : Lectures d'un personnage*. Montréal: Triptyque, 2000.
- Kainz, Howard P. *Paradox, Dialectic and System : A contemporary Reconstruction of the Hegelian Problematic*. University Park : Pennsylvania State University Press, 1988.
- Kierkegaard, Søren. *Riens philosophiques*. Paris : Gallimard, 1969.
- L'Hérault, Pierre. « Enquête sur l'identité : L'instance policière dans *Copies conformes, La mauvaise foi* et *Paye-moi une bouffe, poète!* » *Tangence* 38 (1992) : 8-23.
- La France, Jeanne. *Le personnage dans le roman canadien-français, 1837-1862*. Sherbrooke : Naaman, 1977.

- Lamontagne, André. « Du modernisme au postmodernisme : Le sort de l'intertexte français dans le roman québécois contemporain. » *Voix et images* 20.1 (1994), 162-75.
- Landheer, Ronald et Paul J. Smith, éd. *Le paradoxe en linguistique et en littérature*. Genève : Droz, 1996.
- Lapierre, René. *L'imaginaire captif : Hubert Aquin*. Montréal : Quinze, 1981.
- Lapointe, Martine-Emmanuelle et Lise Gauvin. « Lectures croisées d'un texte en plusieurs états : *Le sexe des étoiles* de Monique Proulx : Roman, scénarios et film. » *Cinéma et littérature au Québec : Rencontres médiatiques*. Éd. Michel Larouche. Montréal : XYZ, 2003. 55-72.
- Laroche, Maximilien. « Le héros ambigu et le personnage contradictoire. » *Voix et images du pays* 4 (1971) : 27-52.
- Larochelle, Marie-Hélène. « Équivoque d'une agression : Relecture du *Nez qui voque* de Réjean Ducharme. » *Études Littéraires* 36.2 (2004) : 91-103.
- Laurent, Françoise. *L'œuvre romanesque de Réjean Ducharme*. Montréal : Fides, 1988.
- LeBlanc, Julie. « Autoreprésentation et contestation dans quelques récits autobiographiques fictifs. » *Québec Studies* 15 (1992/93) : 99-110.
- . « Vers une rhétorique de la déconstruction : Les récits autobiographiques fictifs de Madeleine Monette et de Gilbert La Rocque. » *Dalhousie French Studies* 24 (1992) : 1-10. Special Issue *Le récit québécois depuis 1980*. Éd. Irène Oore et Betty Bednarski.
- Leduc-Park, Renée. *Réjean Ducharme : Nietzsche et Dionysos*. Québec : Presses de l'Université Laval, 1982.
- Leiber, Justin. *Paradoxes*. London : Duckworth, 1993.
- Lemieux, Denise. *Une culture de la nostalgie : L'enfant dans le roman québécois de ses originers à nos jours*. Montréal : Boréal Express, 1984.
- Lemonde, Anne. *Les femmes et le roman policier : Anatomie d'un paradoxe*. Montréal : Québec/Amérique, 1984.
- Leng, Andrew. « Letters to Workmen ? : *Fors Clavigera*, Whistler vs. Ruskin and Sage Criticism in Crisis. » *Prose Studies* 24.1 (2001) : 63-92.

- Létourneau, Jocelyn. « Paradoxe québécois ? » Institut français de Copenhague. 24 septembre 2000. Conférence publique.
- Liu, James J. Y. *Language – Paradox – Poetics : A Chinese Perspective*. Princeton : Princeton University Press, 1988.
- Longo, Giuseppe. « Laplace, Turing et la géométrie impossible du 'jeu de l'imitation' : Aléas, déterminisme et programmes dans le test de Turing. » *Intellectica* 2.35 (2002) : 131-61.
- Lord, Michel. « Gaëtan Brulotte : L'œil critique dans le labyrinthe absurde du monde. » *Lettres Québécoises* 116 (2004) : 12-13.
- Lüsenbrink, Hans Jürgen. « Lectures 'hérétiques' : Iconoclasme et ruptures de traditions de lecture à l'époque moderne. » *L'acte de lecture*. Éd. Denis Saint-Jacques. Québec : Nota bene, 1998. 15-35.
- Lysøe, Eric. « Franz Hellens et le 'fantastique réel' : quelques jalons pour l'arpenteur. » *La littérature fantastique belge de langue française : au-delà du réel...* Éd. Centre d'études des nouveaux espaces littéraires. Paris : L'Harmattan, 1995. 85-101.
- Maccabée Iqbal, Françoise. *Hubert Aquin, romancier*. Québec : Presses de l'Université de Laval, 1978.
- Mahin, Michael James. « *The Awakening and the Yellow Wallpaper: An intertextual Comparison of the 'Conventional' Connotations of Marriage and Propriety.* » *Domestic Goddesses*. Éd. Kim Wells. Mai 2003. 8 mars 2009. <<http://www.womenwriters.net/domesticgoddess/mahin.htm>>.
- Mahiout, Anouk. « Dire le rien. Ducharme et l'énonciation mystique. » *Voix et images* 29.3 (2004) : 131-46.
- Marcato-Falzone, Franca. *Du mythe au roman : Une trilogie ducharmienne*. Montréal : VLB, 1992.
- Marcotte, Gilles. *La littérature est inutile*. Montréal : Boréal, 2009.
- . « Le roman de 1960 à 1985. » *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*. Éd. François Gallays, Sylvain Simard et Robert Vigneault. Montréal : Fides, 1992. 33-51.
- Martel, Jean-Pierre. « *Trou de mémoire un jeu mortel.* » *Le Québec littéraire* 2 (1976) : 55-65.

- Martin, Robert M. *There are Two Errors in the the Title of This Book : A Sourcebook of Puzzles, Paradoxes and Problems*. Peterborough : Broadview Press, 1992.
- Maurois, André. *Le romancier et ses personnages*. Paris : Presses Pocket, 1990.
- McHale, Brian. *Postmodernist fiction*. New York : Methuen, 1987.
- Microsoft Computer Dictionary*. Redmond : Microsoft Corporation, 2002.
- Miroux, Jean-Philippe. *Le personnage de roman : Genèse, continuité, rupture*. Paris : Nathan, 1997.
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat. « Quelques réflexions sur les Lettres persanes. » *Lettres persanes*. Préface, notes et variantes, index philosophique, historique, littéraire par André Lefèvre. Paris : Alphonse Lemerre, 1873. *Gallica*. Bibliothèque Nationale de France. 20 août 2007. <<http://gallica.bnf.fr/>>.
- Morier, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1981.
- Nardout-Lafarge, Élisabeth. *Réjean Ducharme : Une poétique du débris*. Montréal : Fides, 2001.
- Nietzsche, Friedrich. *Humain, trop humain : Un livre pour esprits libres*. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari. Trad. Robert Rovini. Vol. 1. Paris : Gallimard, 1968.
- Norrick, Neal R. « How Paradox Means. » *Poetics Today* 10.3 (1989) : 551-62.
- Olin, Doris. *Paradox*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 2003.
- OZ – Behind These Walls : The Journal of Augustus Hill*. New York: Harper & Collins, 2003.
- Paradis, Suzanne. *Femme fictive, femme réelle : Le personnage féminin dans le roman féminin canadien-français*. Québec : Garneau, 1966.
- Paterson, Janet. *Figures de l'autre dans le roman québécois*. Québec : Nota Bene, 2004.
- . *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.
- Pavel, Thomas. *Univers de la fiction*. Paris : Seuil, 1988.

- Pavlovic, Diane. « Du cryptogramme au nom réfléchi : L'onomastique ducharmienne. » *Études françaises* 23.3 (1987) : 89-98.
- . « Le nom blason chez Réjean Ducharme. » *Roman 20-50 : Revue d'études du roman du XX^e siècle* 41 (2006) : 71-82.
- Pierssens, Michel. « Savoirs et littérature. » *La recherche littéraire : Objets et méthodes*. Éd. Claude Duchet et Stéphane Vachon. Montréal : XYZ, 1993. 427-31.
- Pirandello, Luigi. *Six personnages en quête d'auteur*. Trad. Robert Perroud. Paris : Librairie générale française, 1995.
- Potvin, Lise. « L'ourobouros est un serpent qui se mord la queue X 2. » *Voix et images* 11.3 (1986) : 406-27.
- Poupart, Jean-Marie. *J'écris tout le temps par besoin, par plaisir, par passion*. Ottawa : Leméac, 2003.
- Proust, Marcel. *Les plaisirs et les jours*. Paris : Gallimard, 1973.
- Quine, W. V. « The Ways of Paradox. » *The Ways of Paradox and Other Essays*. New York : Random House, 1966. 3-20.
- Rancière, Jacques. *Le partage du sensible : Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique-éditions, 2000.
- Randall, Marilyn. *Le contexte littéraire : Lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*. Québec : Le Préambule, 1990.
- . « La disparition élocutoire du romancier : Du 'roman de la lecture' au 'roman fictif' au Québec. » *Voix et images* 31.3 (2006) : 88-104.
- . « L'homme et l'œuvre : Biolectographie d'Hubert Aquin. » *Voix et images* 23.3 (1998) : 558-79.
- . « Le plagiat : génétique ou générique ? » *Urgences* 25 (1989) : 68-79.
- . « Quête de l'auteur, découverte du lecteur : Du *Nez qui voque à Gros mots*. » *Présences de Ducharme*. Éd. Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge. Montréal : Nota Bene, 2009. 215-28.
- Raoul, Valérie. « Cette autre-moi : Hantise du double disparu dans le journal fictif féminin, de Conan à Monette et Noël. » *Voix et images* 22.1 (1996) : 38-54.

- Reis, Vera Lucia dos. « Clés du mensonge, copies de la vérité dans *Copies conformes* de Monique LaRue. » *Voix et images* 28.2 (2003) : 61-72.
- Rescher, Nicolas. *Paradoxes. Their Roots, Range and Resolution*. Chicago : Open Court, 2001.
- Richard, Robert. *Le corps logique de la fiction : Le code romanesque chez Hubert Aquin*. Québec : L'Hexagone, 1990.
- Ricouart, Janine. « Le silence du double dans *Le Double suspect* de Madeleine Monette. » *Quebec Studies* 7 (1988) : 137-44.
- Riffaterre, Michael. « Paradoxe et présupposition. » *Le Paradoxe en linguistique et en littérature*. Éd. Ronald Landheer et Paul J. Smith. Genève : Droz, 1996. 149-71.
- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. 1963. Paris : Gallimard, 1972.
- Roberts, Charles G. D. *The Book of the Native*. 1896. *Canadian Poetry*. Éd. D. M. R. Bentley. Canadian Poetry Press. Department of English, The University of Western Ontario. 5 avril 2009.
<http://www.canadianpoetry.ca/confederation/roberts/book_of_the_native/>.
- Roger, Alain. « Le je paranoïaque. » *Le personnage en question*. Toulouse : Service des Publications Université de Toulouse-Le Mirail, 1984. 45-53.
- Ryan, Marie Laure. « Logique culture de la métalepse. » *Métalepses : Entorses au pacte de la représentation*. Éd. John Pier et Jean-Marie Schaeffer. Paris : EHESS, 2005. 201-223.
- Sainsbury, R. M. *Fiction and Fictionalism*. London : Routledge, 2010.
- . *Paradoxes*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995.
- Sainte Marie Éleuthère, Sœur. *La mère dans le roman canadien français*. Québec : Presses de l'Université de Laval, 1964.
- Saint-Gelais, Richard. *Châteaux de pages : La fiction au risque de sa lecture*. Montréal : Hurtubise HMH, 1994.
- . « La lecture erratique. » *L'acte de lecture*. Éd. Denis Saint-Jacques. Québec : Nota bene, 1998. 273-90.
- Saint-Martin, Lori. « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec. » *Voix et images* 18.1 (1992) : 78-88.

Sarraute, Nathalie. *L'ère du soupçon*. 1956. Paris : Gallimard, 1974.

Schwerdtner, Karin. « 'Comment être dans un monde postmoderne?' : Une Québécoise en Amérique dans *Copies conformes*. » *Studies in Canadian Literature* 26.1 (2001) : 98-111.

---. « Entre l'être et l'action : Errances au féminin chez Monique LaRue. » *Voix et images* 95 (2007) : 64-75.

Scott, Douglas Campbell. *The Poems of Douglas Campbell Scott*. 1926. *Canadian Poetry*. Éd. D. M. R. Bentley. Canadian Poetry Press. Department of English, The University of Western Ontario. 5 avril 2009.
<http://www.canadianpoetry.ca/confederation/DCScott/poems/dc_scott_poems.html>.

Scott, Frederik George. *A Hymn of Empire and Other Poems*. 1906. *Canadian Poetry* Éd. D. M. R. Bentley. Canadian Poetry Press. Department of English, The University of Western Ontario. 5 avril 2009.
<http://www.canadianpoetry.ca/confederation/FGScott/hymn_empire/the_laurentians.htm>.

Seyfrid-Bommertz, Brigitte. *Rhétorique des passions et romans d'enfance de Réjean Ducharme*. Québec : Presses de l'Université de Laval, 1999.

Sibony, Daniel. « Le roman comme partage d'un fantasme en plusieurs personnages. » *Le personnage en question*. Toulouse : Service des Publications Université de Toulouse-Le Mirail, 1984. 399-411.

Smart, Patricia. « Au-delà des dualismes : Identité et généricité (gender) dans *Le sexe des étoiles* de Monique Proulx. » *Le roman québécois au féminin (1980-1995)*. Éd. Gabrielle Pascal. Montréal : Triptyque, 1995. 67-76.

---. *Hubert Aquin, agent double : La dialectique de l'art et du pays dans Prochain épisode et Trou de mémoire*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 1973.

Smith, Stephen. « Le double et le je. » *Gaëtan Brulotte : Une nouvelle écriture*. Éd. Claudine Fischer. Lewiston : Edwin Mellen, 1992. 13-21.

Söderlind, Sylvia. *Margin / Alias : Language and Colonization in Canadian and Québécois Fiction*. Toronto: University of Toronto Press, 1991.

Soresen, Roy A. « Pragmatic Paradox Liable Questions. » *Philosophical Studies* 39 (1981) : 155-162.

- Todorov, Tzvetan. « Comment lire ? » *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, 1971. 241-52.
- . *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970.
- Tremblay, Rosaline. *L'écrivain imaginaire : Essai sur le roman québécois, 1960-1995*. Montréal : Hurtubise HMH, 2004.
- Trudel, Benoît. *Les stratégies socio-poétiques du roman francophone américain*. Diss. The University of Western Ontario, 2009.
- Turing, Alan M. « Computing machinery and intelligence. » 1950. *The Philosophy of Artificial Intelligence*. Éd. M. Boden. Oxford : Oxford University Press, 1990. 40-66.
- Vadeboncoeur, Pierre. *La dernière heure et la première*. Montréal : L'Hexagone / Parti pris, 1970.
- . *Un génocide en douce*. Montréal : L'Hexagone / Parti pris, 1976.
- . « Le Québec expliqué aux Anglais. » *Pierre Vadeboncoeur : Un homme attentif*. Par Paul-Émile Roy. Laval : Méridien, 1995. 71-101.
- . « Résistance et refus. » *L'action nationale* C.2 (2010) : 9-18.
- . *To Be or Not To Be : That Is the Question*. Montréal : L'Hexagone, 1980.
- Vaillancourt, Pierre-Louis. « Permanence et évolution des formes de l'imaginaire ducharmien. » *Paysages de Réjean Ducharme*. Éd. Pierre-Louis Vaillancourt. Montréal : Fides, 1994. 15-64.
- . « Sémiologie de l'ironie : L'exemple Ducharme. » *Voix et images* 7.3 (1982) : 103-12.
- Valenti, Jean. « L'épreuve du *Nez qui voque* : des savoirs partagés au ludisme verbal. » *Voix et images* 20.2 (1995) : 400-23.
- Vincent, Nadine. « Le paradoxe québécois. » *Terminogrammes* 86 (1998) : 13-15.
- Wall, Anthony. « Prisonnier dans ce trou, ce *Trou de mémoire*. » *Voix et images* 41 (1989) : 301-20.
- . « *Trou de mémoire* : Pour une poétique du recommencement. » *Voix et images* 21.3 (1996) : 452-77.

- Watzlawick, Paul, Janet Helmick Beavin et Don D. Jackson. *Pragmatics of Human Communication : A Study of Interaction Patterns, Pathologies, and Paradoxes*. New York : Norton, 1967.
- Watzlawick, Paul, John Weakland et Richard Fisch. *Change : Principles of Problem Formation and Problem Resolution*. New York : Norton, 1974.
- Westell, Anthony. *Paradox : Trudeau as Prime Minister*. Scarborough : Prentice-Hall, 1972.
- Weyhrich, Steven. « The Apple I. » *Apple II History*. 2009. 15 mars 2009.
<<http://apple2history.org/history/ah02.html>>.
- Wheeler, Thomas Bruce. *Finding Sherlock's London : Travel Guide to Over 200 Sites in London*. Bloomington : iUniverse, 2003.
- Wolowska, Katarzyna. *Le paradoxe en langue et en discours*. Paris : L'Harmattan, 2008.